

УДК 008**Формирование экранной картины нового мировоззрения:
художественные концепции экранного искусства, рожденные в
перестройку****Козинцев Максим Алексеевич**

Кандидат искусствоведения, аспирант,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Анализ медиатекстов и художественных концепций периода «перестройки» позволил выявить устойчивую закономерность формирования коллективных аксиологических установок в ответ на социокультурные события того времени. Новые идеи, сюжеты и персонажи на экране отражают ценности, страхи и стремления данного периода. Благодаря созданной нами полифонической картине медиатекстов конца 1980-х – 90-х годов, этот отрезок времени предстает не только как период трансформации языка советского кино в более зрелые жанры постсоветского кинематографа, но и как короткая, но насыщенная эпоха, формировавшая собственные концепции. Профессионалы киноиндустрии и новые энтузиасты использовали возможность освободиться от догм и запретов, возникших после V Съезда Союза кинематографистов СССР, создав ряд ярких высказываний о прошлом, настоящем и будущем через призму своего времени. Перспективы дальнейшего изучения этой темы заключаются в более глубоком анализе источников и сопоставлении конкретных фильмов с исторической и социокультурной ситуацией эпохи «перестройки».

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Формирование экранной картины нового мировоззрения: художественные концепции экранного искусства, рожденные в перестройку // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 171-183.

Ключевые слова

Перестройка, медиатекст, кинематограф, параллельное кино.

Введение

Искусство - одна из высших потребностей человека, которая наряду с наукой и религией удовлетворяет стремление к самопознанию и познанию окружающего мира, а также развитию личности и самореализации. В XX веке доминирующую позицию среди способов репрезентации искусства и культуры заняли экранные искусства. В этот период киногерои, наравне с литературными и героями живописного жанра, стали выразителями рефлексии создателя о современном ему мире и человеке. История культуры во все времена развивается как отражение или реакция на политический и социокультурный контекст, современный ей. А потому, исследование формирования нового мировоззрения возможно через кино, как семантически организованный и многослойный феномен культурного текста. Актуальность исследования заключается в отсутствии полноценно разработанной картины процессов, происходящих в отечественном кинематографе эпохи «перестройки», и их влияния на формирование новых концепций экранного искусства.

Основное содержание

В данной статье мы обращаемся к целям, задачам, авторским концепциям аудиовизуальных медийных трактовок советского кино эпохи «перестройки» (1986-1991). Материал нашего исследования – советские игровые фильмы, поскольку документалистика направлена скорее на фиксацию реальности, чем на конструирование её образа. Однако именно это конструирование в кинематографе отражает проекцию общественного запроса на то, какими общество представляет события и героев прошедших периодов и какими видит или хочет видеть современных себе героев. За счёт этой морфологической синтетичности игровое кино становится своеобразным кодом эпохи и является наиболее сложной единицей культурного текста. Процесс формирования картины нового мировоззрения в искусстве, как и любой культурный феномен, всегда является исторически подготовленным и непосредственно связан с процессами порождающей его социокультурной среды. Даже единичный и, на первый взгляд, субъективный феномен является отражением доминирующей картины мира или реакцией на таковую. Подобный вывод представляется нам справедливым и для формирования экранного образа мировоззрения советского человека конца 1980-х - начала 90-х годов.

Хронологически «перестроечное кино» является переходным периодом между советским кино эпохи развитого социализма и современным российским кинематографом, и охватывает промежуток времени приблизительно с 1985 (начало «перестроечных» процессов после прихода к власти М. С. Горбачева) по 1991 год (ликвидация СССР и провозглашение независимости бывших советских республик). Однако в данной статье мы не будем строго ограничиваться указанными выше временными рамками. Во-первых, разные исследователи склонны указывать разные временные рамки зарождения предпосылок к «перестройке», начала и окончания ее радикальной фазы. К тому же, несмотря на окончание «перестройки» с распадом СССР в 1991 году, многие характерные черты эпохи конца 1980-х гг. всё ещё наличествовали в первой половине 1990-х гг. А, во-вторых, съёмочный процесс таков, что хронологически к ранне-перестроечным фильмам можно отнести картины, вышедшие в эти годы, но снимавшиеся раньше, стилистически и тематически наследующие кино 60 - 70-х. А часть фильмов, снимавшихся в конце периода, выходила уже в начале 90-х. Хотя следует отметить, что именно в этот период исчез феномен «полочного» кино, а съёмочный процесс и монтаж из-за небольших

бюджетов проходили очень быстро.

С точки зрения исторического процесса в эпоху «перестройки» доминирующие позиции в СССР по-прежнему занимала коммунистическая идеология, хотя и подвергающаяся все более нарастающей критике со стороны оппозиции. Однако политика гласности привела к тому, что в этот период сфера культуры в целом и кинопроизводство в частности стали постепенно избавляться от цензурного контроля и необходимости следовать «линии партии». И если в начале периода большинство режиссеров еще наследовали советским традициям и крайне аккуратно работали с новыми темами и сюжетами, V съезд кинематографистов СССР в мае 1986 года и последовавшее за ним радикальное реформирование киноуправленческих структур создали ощущение, что отныне в советском кино можно все. Массовым тиражом попали в прокат многие «полочные» фильмы. А затем был отменен список тем и жанров, запрещенных для кино. На экраны телевизоров и кинотеатров очень быстро пришли ранее запрещенные темы и сюжетные сферы. В 1988 году вышла первая советская картина с откровенно снятой сексуальной сценой – «Маленькая Вера» В. Пичула. Постепенно, в попытках конкурировать с расцветающим телевидением и интенсивным импортом зарубежных (в основном американских) фильмов отечественные режиссеры начали снимать «киночернуху»: боевики, криминально-бытовую драму, низкобюджетную фантастику и ужасы. Кроме того, многие фильмы второй половины 80-х и 90-х были технически несовершенны. Очень скромные бюджеты, дешёвая желтоватая плёнка «Свема» и невысокий уровень спецэффектов поддерживали тенденцию на простые сюжеты и бытовые темы, а дешевые спецэффекты зрители прозвали «спецэффектами». Ничто из этого ожидаемо не повысило посещаемость кинотеатров, советское кино начало терять своих зрителей.

Мировоззрение персонажей медиатекстов периода «перестройки» постепенно теряло оптимизм, в сюжетах фильмов все чаще возникали шокирующие натуралистические сцены. Привычная череда лент с привычной иерархией ценностей (коммунистическая идейность, трудолюбие, честность, коллективизм, готовность прийти на помощь) осталась в прошлом. Зато всё чаще на экранах возникали картины, отражающие реальность или даже намеренно ступающие краски. Например, в фильмах «Асса» (1987), «Авария – дочь мента» (1989), «Игла» (1988) и «Человек из чёрной «Волги»» (1990) нашли отражения реальные факты бандитизма, бюрократии, неустроенности, насилия, токсикомании и прочего негатива, свойственного времени. Излюбленным жанром эпохи становится драма, комедия не то чтобы становится неуместна, но в разоблачительном «перестроечном» кинопотоке она зачастую становится черной. Однако не стоит забывать, что на протяжении всего существования советского кинематографа драма была самым популярным жанром у массовой аудитории. (1)

Эпоха «перестройки» как будто в ускоренном режиме еще раз прошла весь тот путь, которым двигалась культурная и творческая жизнь Советского союза. В начале периода особенно хорошо видно разделение между «официальной» культурой, объединяющей представителей номенклатуры и творческих деятелей и выбирающей идеологически правильные и жизнеутверждающие советы, и «неофициальной», которая начала формироваться в период «оттепели» и зачастую не вписывалась в систему советских ценностей. Эти две ветви существовали параллельно и были представлены практически во всех видах искусства и во времена «перестройки». К концу периода можно выделить ряд картин, продолжающих наследовать советскому жанровому кино предыдущих периодов, и четко определить фильмы, которые относятся к так казываемому «параллельному», андеграундному кино, но между ними лежит целое поле медиатекстов, не относящихся ни к одной, ни к другой ветви.

«Официальная» культура эпохи в меньшей мере описывает современные ей процессы, но зачастую лучше воспринимается зрителями. Особенно к концу 80-х, когда в обществе накопилась усталость от жестокого реализма, «чернухи» и ультранасилия на экране. Обращаясь к прошлому «официальное» кино не ставит себе задачи переосмыслить исторические события. Оно идеализирует своих персонажей и наделяет их «общечеловеческими» положительными чертами: добротой, самоотверженностью, преданностью идеалам. Яркие представители - «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) А. Суриковой, «Гардемарины, вперед!» (1988) С. Дружининой. Относительно Второй мировой войны режиссеры продолжают придерживаться той линии, которую вела коммунистическая партия - исторические факты сухо копируются или приукрашиваются, главные герои идеализируются - «Говорит Москва» (1985), Ю. Григорьев, Р. Григорьева, «Битва за Москву» (1985) Ю. Озеров, «Утомлённое солнце...» (1988) Н. Орлов, Пак Сан Бок. Романтические комедии также продолжают наследовать лирический посыл привычного зрителю советского кино - «будь верен своей настоящей любви, несмотря на все соблазны». Именно так находят свое счастье герои фильмов

«Самая обаятельная и привлекательная» (1985) и «Где находится нофелет?» (1987) Г. Бежанова.

Особняком в этот период стоят протестные и ультраавангардные жанры, ставшие ответом на долгие годы цензуры и сознательно противопоставляющие себя всему «официальному» и нормальному, концентрирующиеся на двойственной экзистенциальной атмосфере, перверсиях, немотивированном насилии и смерти - параллельное кино, «exploitation film» и некрореализм. Первые советские хорроры рассказывали зрителю о вампирах, мутантах и маньяках («Семья вурдалаков» (1990), И. Шавлака и Г. Климова, «Люми» (1990) В. Брагина, киноальманах «Доминус» (1990) А. Хвана и М. Цурцумии, и др.) а эксплуатационные фильмы по уровню насилия, пыток и количеству обнаженных героев в кадре пытались перегнать американские боевики. Вышедшая в 1988 году драма «Воры в законе» Ю. Кары запомнилась зрителям сценами пыток утюгом, отпиливания героем собственной руки, чтобы спастись, и сбитой детской коляской во время автомобильной погони. Героями в некрореалистичных фильмах - уникальном явления позднего и постсоветского пространства - были люди на пороге смерти или уже мертвецы («Рыцари поднебесья!» (1990) и «Папа, умер Дед Мороз!» (1991) Е. Юфита, «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990) М. Пежемского и др.), причём зачастую их образы отсылали к амплу ударников производства, героев труда, матросов или летчиков. С одной стороны, всё это, безусловно, представляло собой провокацию и эпатаж. С другой, бескомпромиссно развенчивало советский канон «социального бессмертия».

Один из ярчайших признаков культурной жизни страны в эпоху «перестройки» - бурное обсуждение и переосмысление различных проблемных моментов советской истории. В обществе не было единой точки зрения по многим событиям, что порождало бурные дискуссии в кино и на телевидении. В первую очередь перестроечное кино — ярчайший маркер времени. В этот период происходил слом сознания в масштабе целой страны, рост критики коммунистической идеологии и рождение независимых от государства инициатив. На фоне нестабильной повседневной жизни советских граждан всё это породило культурный взрыв. Вновь приобрела актуальность и подверглась переосмыслению идея гуманизма. Кризис тоталитарной системы, декларировавшей ценность гуманистической идеи, теперь выявил её внутреннюю противоречивость. Для творческих людей одним из первых способов найти ответы на возникшие вопросы, проложить мост от советского общества к российскому и сформировать новую культурную парадигму, которая уже не регулировалась, как было раньше,

идеологической

Моделью стало переосмысление прошлого. Снятие цензуры позволило посредством художественного кинематографа создать сложный образ исторического прошлого и в определенном смысле свести счеты с теми событиями, которые были прожиты советским обществом за предыдущие семьдесят лет. Режиссеры предлагали зрителям сюжеты, которые обращались к личным и семейным воспоминаниям, чтобы высказаться на сложные темы и подтолкнуть современников к переоценке ценностей.

Темы, еще несколько лет назад не прошедшие бы цензуру, теперь получило право на воплощение. Авторы сценариев больше не заботились о том, чтобы оставить героям надежду на светлое будущее, которое было неотделимым символом советского искусства. И хотя изображение искалеченных человеческих судеб, духовной нищеты и грязной жестокой реальности далеко не всегда нравилось зрительской аудитории, тенденция на заведомо пессимистичные сценарии сохранялась и после 1991 года, когда «перестройка» была признана официально завершенной.

В 1985 на экраны впервые выпустили многие «амнистированные» фильмы. Например картину «Агония» Элема Климова (1975), задуманную еще в 1966 году как «контрпропагандистское» высказывание по «царской» теме к 50-летию Октябрьской революции, комитет по кинематографии несколько раз возвращал режиссеру на доработку. В 1981 году его удалось продать за рубеж, но не отстоять показ в отечественном прокате. В результате чего историю о Григории Распутине, его влиянии на царскую семью и политику Российской империи в целом, смотрели зрители совершенно иначе заряженные идеологически. За год до этого возможность выпустить свой режиссерский дебют более чем пятнадцатилетней давности получил Алексей Герман. Картина о коллаборационисте, который во время Великой Отечественной войны сначала сотрудничал с фашистами, а потом добровольно сдался советским партизанам с целью искупить свою вину, вышла под названием «Проверка на дорогах» (в титрах год съёмки указан как 1985). Несмотря на то, что для создания достоверной картины партизанской жизни в качестве консультанта привлекли Героя Советского Союза В. И. Никифорова, при финальном просмотре члены кинокомиссии обвинили Германа и съемочную команду в дегероизации народного сопротивления врагу и нападках на эталонные образцы советского искусства (5). Зрители эпохи «перестройки» проголосовали за фильм «ногами». В первый год проката на него сходили 9 миллионов человек, которым оказалось интересна полифоническая картина мира, рассказывающая новые факты о давно известных исторических событиях.

Еще одна «амнистированная» картина стала поистине знаковой для всего игрового исторического кино эпохи «перестройки». В 1987 году на экраны вышел фильм «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, раскрывающий тему политических репрессий и обвинений множества невиновных людей. Режиссер воспроизвел в фильме сцены, основанные на реальных событиях. Несмотря на то, что «Покаяние» снималось по заказу грузинского телевидения и сценарий для него не пришлось утверждать у московского кинокомитета, выход фильма на экраны задержался на несколько лет. По воспоминаниям секретаря ЦК КПСС А. Н. Яковлева, когда он получил от Э.Климова две кассеты с фильмом, то уже понимал, что «выпуск фильма будет подобен сигнальной ракете, которая ознаменует поворот политического курса» (7). Выход фильма фактически ознаменовал начало новой широкомасштабной антисталинской кампании в СССР.

Одними из первых мишеней волны нового, в каком-то смысле аналитического

исторического перестроечного кино стали бывшие раньше неприкосновенными партийные лидеры - В. Ленин, И. Сталин, Л.Берия, Л.Брежнев, К. Ворошилов, М. Калинин, М. Горбачев и многие другие. В большинстве своем картины переосмыслили специфические особенности жизни в тоталитарном государстве и место в нем обычного человека. Даже в разгар кампании по развенчанию культа личности Сталина в конце 1950-х годов его фигура и наследие не получили какой-то иной характеристики в кино, отличной от общепринятой и идеологически верной. На волне «гласности» ситуация изменилась, тема сталинских репрессий и его правления в целом вновь вернулась в общественный политический дискурс, начался новый этап «десталинизации».

Юрий Кара в 1989 году снял экранизацию рассказа Ф. Искандера «Пиры Валтасара» из книги «Сандро из Чегема». Главный герой, танцор из Народного ансамбля песни и пляски, в 1935 году встречает товарища Сталина и узнает в нём главаря бандитов, встреченного в детстве на Нижнечегемской дороге. Сталин в исполнении А. Петренко получился печально-ироничным и даже человечным, а большее время в фильме уделяется пиру, тостам, поведению его соратников. Однако в финале фильма Сандро узнает, что начали исчезать артисты, выступавшие с ним перед вождем в роковую ночь. Режиссер дает понять, что в бытность Генеральным секретарем ЦК ВКП(б) Сталин продолжает избавляться от своих нынешних соратников теми же методами, которые использовал в бытность главарем банды. Еще сильнее «вождь народов» демонизируется в ленте В.Огородникова «Бумажные глаза Пришвина» (1989). Здесь главный герой прямо сравнивает Сталина с Гитлером, находя методы их правления и сами их личности схожими до неразличения. Сразу два режиссера, Е. Евтушенко в полу-автобиографическом фильме «Похороны Сталина» (СССР, 1990) и И. Квирикадзе в фильме «Путешествие товарища Сталина в Африку» (СССР, 1991) обратились к последним дням жизни вождя в 1953 году. Евтушенко в своей картине впервые показывает исторические события, замалчиваемые официальной хроникой - колоссальные по затратам похороны, безумие, охватившее многих людей и давку на Трубной площади.

Через комедию в эпоху «перестройки» на экраны приходят сюжеты, которые в прежние годы были достоянием устного народного творчества и сатирической диссидентской публицистики. Чем-то средним между чиновниками из произведений Салтыкова-Щедрина и персонажами анекдотов предстают перед зрителями герои картины «Кооператив «Политбюро», или Будет долгим прощание» (1992) М. Пташук и одноименного фильма В. Титова «Анекдоты» (1990). В картине высмеивается образ и политический курс каждого из глав государства, которые встречаются в качестве пациентов в психиатрической больнице.

Стало возможным говорить и о репрессиях времен «Большого террора». В 1989 году А.Сиренко снимает фильм по повести одноименной Л. Чуковской «Софья Петровна», которая была написана ещё в конце 30-х годов. Главная героиня, вдова известного врача, в начале фильма относится к сталинскому режиму сочувственно. Когда арестовывают ее единственного сына, Софья Петровна продолжает верить, что это ошибка, которая быстро будет исправлена. Однако с каждым новым кабинетом, в котором она пытается добиться справедливости, героиня все больше понимает, что её окружают не искренние товарищи, а абсолютно равнодушные винтики системы. Постоянно повторяющаяся фраза: «Зря у нас не посадят», в конце концов сводит героиню с ума. Столкновение затверженных с детства идеалов и реальности переживают юные герои дипломного фильма Ю. Кары «Завтра была война». Мировоззрение школьников, ещё детское и оттого как бы чистое, противостоит позиции взрослых, которые без раздумий смиряются с тем, что отец одной из школьниц, Леонид Люберецкий, арестован по подозрению

во вредительской деятельности, а значит, стал врагом народа. Неслучайно цветными в черно-белом фильме становятся только те сцены, в которых личное довлеет над общим, коммунистическим - разговоры Искры и Вики о счастье, отдых ребят, поход к директору, возвращение оправданного Люберецкого. Ещё более ярким это противостояние личности и системы, осуждённых несправедливо и несущих наказание за реальные уголовные преступления, становится в драме «Холодное лето пятьдесят третьего...» (1987) А. Прошкина. Главные герои - Лузга и Копалыч, политические ссыльные, несправедливо осужденные за шпионаж и измену родине, оба и сами будто пытаются забыть, кем были до лагерей. Так, герои знакомятся по-настоящему только оказываясь в плену у бандитов, рассказывают о своих прежних профессиях и статьях, по которым оказались в лагере. Тему примирения с историей собственной страны и семьи поднимает лента «Зеркало для героя» (1987) В. Хотиненко о своеобразном заикленном дне, в котором двое современных людей попадают в собственное детство, пришедшее на время сталинских репрессий.

В эпоху «перестройки» меняется оптика освещения Великой Отечественной войны. До 60-х и даже 70-х советское кино конструировало определенный миф о ней и формировало представление о Победе как главном смыслообразующем событии национальной истории, после «оттепели» постепенно начал формироваться запрос на картины, способствовавшие «демифологизации» войны и акцентирующие внимание зрителя на «цене», которую пришлось заплатить за победу. С начала «перестройки» по определению историка Л. Мазур, начался «недолгий период исторической рефлексии по поводу военного мифа» [Мазур, 2020].

Привлечению широкой зрительской аудитории в 80-е годы должны были способствовать эпические кинополотна, снятые советскими кинематографистами - «Битва за Москву» (1985), «Сталинград» (1989) Ю. Озерова. В них режиссеры подчеркивали масштаб событий и жертв, связанных с войной. Но действительно знаковым для периода становится двухсерийный фильм Э. Климова «Иди и смотри» (1985) с пугающей натуралистичностью показывающий кошмары войны глазами подростка. Во многих военных фильмах «перестройки» внимание уделяется противостоянию героев жестокой реальности: и ужасам войны и советской действительности. Среди таких картин «Знак беды» (1986) М. Пташука, «Перед рассветом» (1989) Я. Лапшина и др. Появляются фильмы, посвященные группам, само существование которых раньше замалчивали: штрафникам - «Имя» (1988) Б. Рыцарева, «Гу-га» (1989) В. Новака, более поздний, но тематически наследующий «Штрафбат» (2004) Н. Достала, детям, не вписывающимся в парадигму юных пионеров-героев - «Птицам крылья не в тягость» (1989) Б. Горошко, «Ночевала тучка золотая» (1989) С. Мамилова, «Кукушкины дети» (1991) А. Мороза.

На экраны выходит целый пласт картин, осмысляющих травматичные последствия Афганской кампании, ставшей личной драмой для целого поколения молодых людей - «За всё заплачено» (1988) А. Салтыкова, «Афганский излом» (1991) В. Бортко, «Нога» (1991) Н. Тягунова и другие.

Человек эпохи Перестройки оказался в эпицентре крушения империи, которая казалась незыблемой, и Мифа об Октябре. Советский дискурс не справлялся с тем, чтобы затормозить или хотя бы объяснить гражданам этот процесс, и в весьма сжатые сроки его сменила онтологическая пустота. Описывая этот процесс, антрополог А.Юрчак высказывает мнение о том, что крах системы сформировал массовое ощущение эйфории и одновременно трагедии, что и стало контекстом, в котором формировалось последнее советское поколение. [Юрчак, 2014]

Как мы уже упоминали, наиболее симптоматичным жанром в этот период стала социальная драма, герои которой аккумулировали большинство проблем, с которыми столкнулся человек

перестройки. Киновед Д. Ткачев описывает негласный социальный запрос на появление нового типа персонажа так: «Когда большая (и пассивная) часть общества не воспринимает декларируемую обществом идеологию всерьез, возникает спрос на героя, всерьез (и активно) отвергающего эту идеологию» [Ткачев, www...]. И перестроечное кино действительно переосмыслило персонажей прошлых эпох. Как в фильмах 50-х годов, герой «перестройки» неразделим с эпохой и происходящими вокруг него историческими процессами. Но при формировании его образа учитывается и опыт «оттепельных» персонажей - эмоциональная глубина и богатый внутренний мир, порой выступающий суверенным пространством, в котором герой старается обособиться от окружающей его действительности. Зачастую главным действующим лицом фильма эпохи «Перестройки» становится молодой человек с проблемной самоидентификацией, находящийся в конфронтации со средой и оттого лишенный возможности на полноценную репрезентацию и не имеющий возможности найти свое предназначение. Стремительная девальвация ценностей экранного героя нередко оборачивается нигилизмом и отрицанием любых правовых и даже морально-этических норм.

Герой эпохи перестройки зачастую надевает маску шута, чтобы профанировать регламентированность пока ещё советского общества, и становится практически трикстером. Его протест, в отличие от протеста предшественников из «оттепельного» кино, не молчаливый, а, напротив, — вызывающий, зачастую перформативный, а порой и поддерживаемый «грязным» звучанием рок-музыки. Например, моральное и идеологическое противостояние заглавной героини фильма «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) Э. Рязанова с учениками подчеркивается своеобразным музыкальным противопоставлением песен групп «Ария», «Родник», «АВИА» и вальса из другой картины Рязанова — «О бедном гусаре замолвите слово». Фильмы, привлекающие на главные роли музыкантов, такие, как «Взломщик» (1987) В. Огородникова, «Асса» (1987) С. Соловьёва, «Игла» (1988) Р. Нугманова и «Трагедия в стиле рок» (1988) С. Кулиша сразу позволяют зрителям считать бунтарство главного героя, приключения которого аранжируются рок-музыкой даже тогда, когда сюжет не связан с рок-сценой напрямую, как во «Взломщике». В ленте «Авария — дочь мента» (1989) Михаила Туманишвили, главная героиня тоже «металлистка», что определяет музыкальное решение картин. Что интересно, герой ленты «Меня зовут Арлекино» (1988) В. Рыбарева, напротив, противостоит различным группам неформалов, в том числе и рокерам. Однако он не является защитником старых идеалов, Арлекино сформирован своим временем и несёт в себе его черты, а выпестованное несколькими поколениями советских людей стремление избавляться от непохожих на них — возвращается к нему бумерангом и травмирует его еще больше.

Нередко антагонизм главного героя маркируется внешней составляющей: модной в определенных кругах и нелепой на общем фоне одежде, причёске, даже речи и манере поведения. Часто сама сцена смены образа показывает бунт героя. его состоянию сопротивления и ощущение инаковости из внутренних превращаются во внешние. Таня Зайцева из «Интердевочки» (1989) П. Тодоровского ведёт двойную жизнь - днём она медсестра, а ночью превращается в валютную проститутку в гостинице «Интурист». Авангардный макияж маркирует превращение мечтательной и простоватой Ануси в двойника известной певицы в картине «Кикс» (1991) С. Ливнева, а трости, бакенбарды и «пушкинские» крылатки в комедии Ю. Мамина «Бакенбарды» (1990) противопоставляют главных героев неформалам провинциального городка. Стоит отметить, что в ленте «Авария — дочь мента» (1989) М. Туманишвили тот же троп с переодеванием показывает надлом и внутреннее взросление героини. Бунт Валерии против отца-милиционера и школы выражен в ярком рокерском

макияже, а идти мстить обидчикам она отправляется в обыденном образе, что только усиливает напряжение сцены.

Типичные герои в типичных обстоятельствах — условно «нормальные» персонажи перестроечного кино, не выделяющиеся необычным внешним видом или девиантным поведением, — тоже разочаровываются в доставшейся им эпохе и манифестируют новые ценности «перестройки»: консьюмеризм, свободу слова, индивидуализм. В ранне перестроечной комедии взросления К.Шахназарова «Курьер» (1986) главный герой Иван с самого начала лишен каких бы-то ни было ценностей и жизненных устремлений, и даже романтическая любовь не становится спасительной. Его избранница Катя ждёт от Ивана решений и действий, к которым он не готов, кульминация фильма фактически становится неслучившаяся сцена секса героев. В итоге оба они публично декларируют потребительские ценности, как главную цель своей жизни. Герои Шахназарова ещё несут экзистенциальный груз в соответствии с которым совершают свои, хоть и непрезентабельные поступки. Во многих фильмах, последующих за «Курьером», любовная линия окончательно превратится в гонку персонажей за более удачным вариантом партнера и сведётся к драме или фарсу. Герои «Забытой мелодии для флейты» (1987) Э.Рязанова, «Мордашки» (1990) А. Разумовского и «Бабника» А. Эйрамджана (1990) без тени сомнения пользуются женщинами для своих целей и не несут практически никакого наказания, что было бы обязательным до «перестройки».

По мере эволюции кино перестройки главным соблазном становится не просто финансовое благополучие, а эмиграция, отъезд на Запад. Об отношениях с родиной и сложностях эмиграции, как фактических, так и морально-эмоциональных, повествуют «Зимние вишни» (1985 и 1990) И.Масленникова, «Интердевочка» (1989) П.Тодоровского, «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) С. Соловьева, «Такси-блюз» (1990) П. Лунгина, «Любовь» В. Тодоровского (1991) и многие другие.

К концу эпохи «перестройки» всё более явным становится кризис, назревающий в обществе и искусстве, происходит характерный для таких исторических моментов подъем популярности мистицизма и эсхатологии. Герои фантастического и мистического кино ищут ответы на свои вопросы не в историческом прошлом или за рубежом, а в ирреальном пространстве-времени - «Отче наш» (1989) Б. Ермолаева, «Письма мертвого человека» (1986) и «Посетитель музея» (1989) К. Лопушанского.

Одним из признаков эпохи стало такое самобытное явление как кооперативное кино. В мае 1988-го в силу вступил закон о кооперации, легализовавший предпринимательскую деятельность в СССР. Теперь кино стало товаром, который можно было произвести и продать в частном порядке. Зачастую новоиспеченные продюсеры были больше заинтересованы в том, как «отмыть» деньги, а не в качестве продукта. Первым советским коммерческим фильмом стала картина «За прекрасных дам!» (1989) режиссера Анатолия Эйрамджана, профинансирования киносьемочным кооперативом «Фора». Фильм о встрече подружек и последовавшем ограблении был снят всего за две недели в интерьере одной комнаты. Переход кинематографа на самоокупаемость с одной стороны подарил зрителю эпохи «перестройки» огромное количество картин снятых за несколько дней без бюджета и переполненных жанровыми клише, режиссерам и сценаристам которых пошлость казалась свободомыслием. А с другой, некоторые из этих картин стали культовыми, например, «Лох — победитель воды» (1991) А. Тигая и «В городе Сочи тёмные ночи» (1989) В. Пичула. К концу эпохи та часть кооперативов, которая действительно хотела снимать кино, преобразовалась в независимые кинокомпании, выступавшие заказчиками и дистрибьюторами для многих лент. Так, благодаря

«АСК-фильму» стало возможно производство совместного с Францией фильма П. Лунгина «Такси-блюз» (1990), а преобразованная из кинообъединения «Юность» студия «12А» выпустила не менее знаковый фильм «Облако — рай» (1990) Н. Достала.

Постепенно железный занавес начал рассыпаться, и советскому зрителю, раньше в массе своей практически не имевшему доступа к зарубежному кино, представилась возможность ознакомиться с современным ему американским кинематографом и начать наверстывать мировую классику. В то время как отечественные ленты осмысляли непростой период в истории страны и усугубляли пессимистические настроения, зарубежные ленты, подбиравшиеся специально для массового проката, обслуживали аттрактивные и эскапистские потребности зрителей. Настоящая трагедия перестроечной киноиндустрии заключалась в разрушении связи между производством и прокатом. Несмотря на то, что набор зарубежных фильмов, которые добирались до советских кинотеатров и редких еще видеомагнитофонов, поначалу носил довольно случайный характер, иностранное кино с лёгкостью выигрывало борьбу за посещаемость.

В 80-х зрители с удовольствием смотрели американского «Кинг-Конга» (1976) Д. Гиллермина, британский приключенческий фильм К. Коннора «Вожди Атлантиды» (1978), северокорейский исторический боевик «Хон Гиль Дон» (1986) К. Гирина, польскую фантастическую комедию «Новые амазонки» (1983) Ю. Махульского. К концу десятилетия становятся популярными драма «Крамер против Крамера» (1979) Р. Бентона, комедия «Тутси» (1982) С. Поллака, различные фильмы с Адриано Челентано, Луи де Фюнесом, Пьером Ришаром и не показанные до этого фильмы про Анжелику.

Заключение

Анализ медиатекстов и художественных концепций эпохи «перестройки» позволил выявить устойчивую закономерность формирования коллективных аксиологических установок эпохи в ответ на происходящие социокультурные события. Новые концепции, сюжеты и экранные герои аккумулируют в себе ценности, страхи и устремления конкретного периода. Благодаря созданной нами полифонической картине медиатекстов конец 1980-х – 90-х предстает не просто временем трансформации языка советского кинематографа в более или менее зрелые жанры кинематографа постсоветского времени, а коротким, но очень насыщенным периодом, создававшим собственные концепции. Опытные работники киноиндустрии и присоединившиеся к ним энтузиасты воспользовались возможностью избавиться от догм и запретов, появившейся после V Съезда Союза кинематографистов СССР, и создали ряд ярких высказываний о прошлом, настоящем и будущем через призму той эпохи, в которой они жили.

Перспективы дальнейшего исследования темы представляются в более детальном изучении источниковой базы и соотнесении конкретных кинокартин с исторической и социокультурной конъюнктурой эпохи «перестройки».

Библиография

1. Федоров А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021-2023. 1250 с.
2. Добротворский С. Н. Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме [Электронный ресурс]: Искусство кино : [интернет-версия журн.]. 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (дата обращения: 08.06.2021).
3. Аймермахер К., Бордюгов Г.А. Культура и власть // Культура и власть в условиях коммуникационной революции

- XX века. М.: АИРО-XX, 2002.
4. Танис К. А. Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы // Вестник Пермского университета. 2019. № 3. С. 26-33.
 5. Герман А. Ю. Изгоняющий дьявола // Искусство кино. 1998. Т. 6. С. 121-129.
 6. Рошин М.Ю. «Покаяние» Тенгиза Абуладзе: Грузинский фильм в советском контексте [Электронный ресурс] // Научное общество кавказоведов. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20150716081838/http://www.kavkazoved.info/news/2013/03/04/pokajanie-abuladze-gruzinskij-film-v-sovetskom-kontekste.html> (дата обращения: 15.04.2024).
 7. Новейшая история отечественного кино: 1986 - 2000. Ч. 2: Кино и контекст. Т. 4: 1986 - 1988. 119 с.
 8. Мазур Л. Н. Советская деревня в годы войны: эволюция образа в художественном кинематографе // Великая Отечественная война в исторической памяти народа: изучение, интерпретация, уроки прошлого. Сб.мат. Всеросс. науч.-практич.конф. с междунар.участием. Новосибирск: Изд-во «Параллель», 2020. С. 119-128.
 9. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
 10. Ткачев Д. Взрослеть [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс». 2010. URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (дата обращения 28.04.2024).
 11. Волков Е. В. Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // М.: Новый исторический вестник. 2015. № 2 (44). С. 128 – 151.
 12. Никонорова Т. Н. Фильм «Агония»: кинообраз российской верховной власти кануна революции // М.: Новый исторический вестник. 2011. № 11 (30). 8 с.
 13. Камшалов А. И. Героика подвига на экране: Военно-патриотическая тема в советском кинематографе. М.: Искусство, 1986. 224 с.
 14. Журкова Д. А. Дискотечные шуты и бунты в кинематографе Перестройки // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (24-25 ноября 2016 года). Казань: Изд-во Казан. ун-та. 2016. С. 260-268.
 15. Кудрявцев С. Бред с насилием и развратом: феномен советского «многокартинья» – от Эйрамджана до Лунгина [Электронный ресурс] // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. 2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasilie-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (дата обращения 28.03.2024).
 16. Федоров А. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений.// М.: ОД «Информация для всех». 2021. 120 с.
 17. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат : монография // Под ред. Фомина В.И. М.: Минкульт РФ, ВГИК. 2012. 2758 с.
 18. Косинова М.И. Управленческие аспекты в производстве и прокате отечественного кино эпохи перестройки. М.: Кнорус, 2020. 447 с.
 19. Якобидзе-Гитман А.С. Восстание фантазмов: сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: НЛЮ, 2015. С. 261-262.

The formation of a screen picture of a new worldview. Artistic concepts of screen art, born in perestroika

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32A, Khoroshevsoye ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The analysis of media texts and artistic concepts of the period of "perestroika" revealed a stable pattern of formation of collective axiological attitudes in response to the socio-cultural events of that time. New ideas, plots, and characters on the screen reflect the values, fears, and aspirations of the

period. Thanks to the polyphonic picture of media texts created by us at the end of the 1980s - 90s, this period of time appears not only as a period of transformation of the language of Soviet cinema into more mature genres of post-Soviet cinema, but also as a short but intense era that formed its own concepts. Film industry professionals and new enthusiasts used the opportunity to free themselves from the dogmas and prohibitions that arose after the Fifth Congress of the USSR Union of Cinematographers, creating a number of vivid statements about the past, present and future through the prism of their time. The prospects for further study of this topic lie in a deeper analysis of sources and a comparison of specific films with the historical and socio-cultural situation of the era of "perestroika".

For citation

Kozintsev M.A. (2024) The formation of the screen picture of a new worldview: artistic concepts of screen art, born in perestroika [Formirovanie ekrannoi kartiny novogo mirovozzreniya: khudozhestvennye kontseptsii ekrannogo iskusstva, rozhdennye v perestroiku]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 171-183.

Keywords

Perestroika, media text, cinematography, necrorealism, parallel cinema.

References

1. Fedorov A.V. The thousand and one highest-grossing Soviet film: opinions of film critics and viewers. Moscow: OD "Information for all", 2021-2023. 1250 p.
2. Dobrotvorsky S. N. Spring on Morgue Street: Sergei Dobrotvorsky's program text on necrorealism [Electronic resource]: The Art of Cinema : [online version of the journal]. 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (date of access: 06/08/2021).
3. Aimermacher K., Bordyugov G.A. Culture and power // Culture and power in the context of communication Revolutions of the XX century. Moscow: AIRO-XX, 2002.
4. Tanis K. A. Cinema and the audience in the era of Perestroika: changing the horizon of audience expectations in the 1980s and 1990s // Bulletin of Perm University. 2019. No. 3. pp. 26-33.
5. Herman A. Y. The Exorcist of the Devil // The Art of Cinema. 1998. Vol. 6. pp. 121-129.
6. Roshchin M.Y. "Repentance" by Tengiz Abuladze: A Georgian film in the Soviet context [Electronic resource] // Scientific Society of Caucasian Studies. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20150716081838/http://www.kavkazoved.info/news/2013/03/04/pokajanie-abuladze-gruzinskij-film-v-sovetskom-kontekste.html> (date of request: 04/15/2024).
7. The modern history of Russian cinema: 1986 - 2000. Part 2: Cinema and context. Vol. 4: 1986 - 1988. 119 p.
8. Mazur L. N. The Soviet village during the War: the evolution of an image in artistic cinema // The Great Patriotic War in the historical memory of the people: study, interpretation, lessons of the past. Sat.mat. All-Russian Scientific and Practical conference with international participation. Novosibirsk: Parallel Publishing House, 2020. pp. 119-128.
9. Yurchak A.V. It was forever, until it was over: the last Soviet generation. Moscow: New Literary Review, 2014. 661 p.
10. Tkachev D. Growing up [Electronic resource] // Session Magazine. 2010. URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (accessed 04/28/2024).
11. Volkov E. V. Images of the Battle of Stalingrad in Soviet art cinema // M.: New Historical Bulletin. 2015. No. 2 (44). pp. 128-151.
12. Nikonorova T. N. The film "Agony": a cinematic image of the Russian supreme power on the eve of the revolution // M.: New Historical Bulletin. 2011. No. 11 (30). 8 p.
13. Kamshalov A. I. Heroics of heroism on the screen: A military-patriotic theme in Soviet cinema. Moscow: Iskusstvo, 1986. 224 p.
14. Zhurkova D. A. Disco buffoons and riots in the cinema of Perestroika // Visual communication in socio-cultural dynamics: collection of articles of the II International Scientific Conference (November 24-25, 2016). Kazan: Kazan Publishing House. un-ta. 2016. pp. 260-268.
15. Kudryavtsev S. Nonsense with violence and debauchery: the phenomenon of the Soviet "multicart" – from Eyrarnjan to Lungin [Electronic resource] // The Art of cinema : [online version of the journal]. 2020. URL:

<https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (accessed 28.03.2024).

16. Fedorov A. Record holders of banned Soviet cinema (1951-1991) in the mirror of film criticism and audience opinions.// Moscow: OD "Information for all". 2021. 120 p.
17. The history of the film industry in Russia: management, film production, rental : monograph // Edited by Fomina V.I. M.: Ministry of Culture of the Russian Federation, VGIK. 2012. 2758 p.
18. Kosinova M.I. Managerial aspects in the production and distribution of Russian cinema of the Perestroika era. Moscow: Knorus, 2020. 447 p.
19. Yakobidze-Gitman A.S. The Rise of Phantasms: the Stalinist era in post-Soviet cinema. Moscow: UFO, 2015. pp.261-262.