

Вестник ТвГУ. Серия "ФИЛОСОФИЯ". 2016. № 3. С. 26–36

УДК 316.73 (470): [316.74: 778.5] +316.723

ВОЗМОЖНОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА КАК СРЕДСТВА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО СТРУКТУРИРОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

С.Н. Еланская

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

Статья посвящена отдельным аспектам взаимодействия отечественного кинематографа и социума. Рассматривается влияние кинопроцесса на социальную и культурную дифференциацию российского общества, его субкультурное структурирование. Уделяется внимание историческому опыту и современным проблемам поиска целевой аудитории отечественных фильмов.

Ключевые слова: *отечественный кинематограф, социальная и культурная дифференциация, П. Бурдые, субкультура, целевая аудитория, культурный код.*

Бесспорен выдвинутый Пьером Бурдые тезис об искусстве – «искусстве жизни», подразумевающим жизненный стиль, – как о поле борьбы между социальными группами [3, с. 446–447]. В дискурсионных практиках о кино, как правило, эта борьба приобретает невиданную остроту. Любые попытки осмысления кинематографических произведений как на уровне научного теоретизирования, так и повседневного восприятия обычных людей как нельзя лучше подтверждают положение социолога, что эстетический опыт социально обусловлен и институционально сконструирован.

Несмотря на обилие разнообразной литературы по кино, являющемуся областью междисциплинарных исследований, вопросы о взаимозависимости и взаимовлиянии кинематографа и социальной реальности невозможно признать до конца изученными. Достаточно плодотворно работает НИИ киноискусства, активно изучает «обратные связи» кино и российского социума исследовательская компания Movie Research. Однако учесть все нюансы развития творческого кинопроцесса, с одной стороны, и такой загадочно-иррациональной субстанции, как зрительская аудитория, – с другой представляется довольно сложным.

Обобщая понятием «отечественный кинематограф» все кинопродукты (кинофильмы, телевизионные художественные фильмы, включая многосерийные), созданные как в советский период, так и за последние два десятилетия, вместе с тем приходится допускать, что речь идёт о разном кино. То или иное произведение современной аудиовизуальной культуры неизменно вызывает вопрос о его популярности, что представляет собой весьма дискуссионную предметную область. Принимая за критерии популярности занимательный сюжет, сходство с реальностью, характерность описываемых ситуаций, типичность персонажей, способность вызывать сопереживание и стремление с ними идентифицироваться, в музыке – опору на актуальный

«интонационный фон» [8, с. 118], неизбежно приходится затрагивать как сферы эстетического, вкусовых предпочтений, так и принимать во внимание ярко выраженные болезненные процессы усиливающейся социально-культурной дифференциации общества. В настоящее время на первый план выходят прагматично-экономические соображения (успех в прокате, «касса», рейтинг), далеко не всегда отражающие реальные зрительские запросы. С другой стороны, следует учитывать, что для восприятия произведения киноискусства требуется «оживление» единым актом понимания его сложной, поливизуальной и полифоничной, структуры, дабы добраться до таящегося в ней множества смыслов [9, с. 16]. По-видимому, трансформировалась и сама категория популярности, предполагающей иные приёмы декодирования кинотекстов, что объясняется во многом взаимосвязью социокультурных изменений и процесса становления полисубъектной структуры современного кинематографа, отмеченного рядом исследователей (напр., М. Ямпольским) [19, с. 43]. Если в советском кинематографе эти процессы только начали обозначаться, то уже для кино «нулевых» и «десятих» проблема понимания и поиска целевой аудитории встала особенно остро.

Социологи кино представляют наблюдаемую кризисную ситуацию падения социальной роли кино достаточно тревожной. Они видят в этом и довольно неблагоприятную роль государства, главная цель которого, по их мнению, – по возможности, освободиться от бюджетного финансирования киноотрасли. Они же постоянно задаются и отнюдь не праздным вопросом об исторических перспективах государства, где кинематограф стал выступать оружием массового нравственного поражения для общества, и без того травмированного тяжёлой моральной аномией [6, с. 72–73].

Целесообразно обратиться к историческому опыту и выявить отдельные аспекты социальной кинокоммуникации в советскую эпоху. Выскажем предположение, что отношение к тем или иным кинолентам отражает, пользуясь терминологией П. Бурдьё, культурную стратификацию общества. Одной из особенностей советского кино можно считать, что оно служило и продолжает служить основой для формирования определённых *субкультур* (например, т. н. «кухонной», «интеллигентской»). При кажущемся единообразии и единомыслии советского общества представители различных социальных групп рождали множественность интерпретаций даже тех фильмов, которые, казалось бы, просты и однозначны. В свою очередь, появление некоторых «культовых» кинолент обусловлено наличием социальной и культурной дифференциации в обществе. Так, например, изысканные фильмы «оттепели» «Застава Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева, признанные впоследствии «культовыми», стали отражением духовных и идейных исканий 1960-х. Понятны и близки они были, скорее, только интеллигенции, вобравшей в себя дух «шестидесятников», заслушивающейся стихами Евтушенко и Ахмадулиной в Политехническом, тогда как остальной массе «советских простых людей» оставались страшно далеки. В чём и призналась Людмила, героиня «Москва слезам не верит», остановившаяся на минуту у памятника Маяковскому, где поэт Андрей Вознесенский читал свои стихи про параболу: «Ничего не понимаю». Воистину здесь усматривается спра-

ведливо подмеченная Т. Адорно глубинная связь произведений искусства с присущими им интеллектуальными моментами, когда чистота наглядного созерцания не столь важна [1, с. 146].

Ключ к пониманию произведений искусства обнаружил Умберто Эко, сформулировав принцип «обратных связей». Утверждение мыслителя о том, что произведение обращено к некоему *среднетипичному* Адресату [18, с. 14–20], снова прозвучало с новой силой недавно, к сожалению, в связи с кончиной Мастера. Впоследствии и другие исследователи, обращающиеся к теории коммуникации, настаивали на осознанном представлении Автора о той социальной группе, которой адресовано его духовное послание, готовой разделить его взгляды на картину мира [5, с. 180]. Однако вряд ли он может до конца догадываться, какие смыслы обнаружит в его творении Адресат, как поймёт его.

Из отечественных учёных наиболее последовательно выражают эту мысль искусствоведы К.Б. Соколов и В.С. Жидков, которые также предъявляют в качестве обязательного условия завершенности произведений искусства непрременную включённость их потребителя, позволяющую достроить художественную модель действительности. При множестве возможных прочтений произведения, заданных многообразием индивидуальных художественных вкусов и предпочтений людей, входящих в ту или иную субкультуру, должен существовать общий вектор, определяющий её общее художественно-культурное поле. Социологи настаивают на прямой зависимости плюрализма трактовок произведений от различий «эстетического восприятия и содержательно-смысловых особенностей мышления представителей различных субкультурных общностей» [5, с. 179]. Таким образом, «бесконечное число возможных восприятий» произведений искусства (Эко) становится исторической реальностью [5, с. 180].

Данные утверждения, пожалуй, ещё в большей степени касаются кинематографа. Пассивность зрителя оказывается лишь кажущейся, и при обсуждении фильма обнаруживается совершенно разное его видение. Аудитория как разнородный Адресат употребляет применительно к нему великое множество нарративов, подтверждая тем самым гетерогенность кино. Дискурсивные кинематографические практики подразумевают переход от одного слоя кинопродукта к другому, зритель перемещается «от одной изобразительной составляющей к другой, помещая его в контекст самых разных повествований – об истории, о политике, о технологии, об актёрах» [9, с. 30]. По-видимому, ясно представляя себе всех желающих порассуждать о кино, В. Куренной метко назвал его «жертвой интерпретативного произвола» [там же]. Классик отечественного кино, отметивший в прошлом году 90-летие, Марлен Хуциев сокрушался по поводу непонимания своих фильмов, подозревая в итоге своего предполагаемого зрителя-адресата в недалёкости. [7, с. 21]. Между тем прошло более полувека, а нынешние зрители находят в «Июльском дожде» всё новые – вечные – смыслы. Более того, за последние два года явно наблюдается возросший интерес как к самой эпохе *оттепели* с её духовными исканиями, так и к её кинематографу. В немалой степени этому способствует по-

пуляризация 1960-ых на телеэкране, продвигающем ретро-сериалы, среди которых особенно примечательна «Оттепель» В. Тодоровского.

Шестидесятым мы обязаны ещё одним культурным феноменом – повсеместным цитированием фраз из полюбившихся кинолент, которые являлись, таким образом, средством советского субкультурного структурирования. Называя цитаты «профессиональным кодом шестидесятников», П. Вайль и А. Генис великолепно расшифровывают этот маркер единомышленника или идейного противника, вобравшего в себя функции опознавательной-коммуникативную, обрядовую и функцию организации коллективного действия. «Именно этот общий для всех язык, понятный без напоминания и заучивания, превращал шестидесятников в соучастников, единомышленников, единоверцев» [4, с. 150–151].

Впоследствии киноцитирование, ставшее характерным для советского кино, как элемент масскульты сломало социальную дифференциацию. Это тот универсальный язык, который стирал социальные границы и был понятен представителям различных общностей. Киноцитаты, как представляется, давно с полным правом следует включить в общее для всех субкультур ядро национальной культуры. Каждая из субкультур находит в кинопроизведениях, функционирующих в едином культурном поле, свой актуальный смысл [5, с. 179–180]. Хотя стоит признать, среди молодого поколения, чей возраст ещё не достигает 25 лет, всё меньше можно встретить отклик на любимые цитаты из советского «золотого кинофонда».

Социологи объясняют нередкие случаи *непонимания* произведений искусства тем, что реципиенты принадлежат к разным психологическим типам, социальным и культурным пластам, этническим общностям, поколениям, что и порождает специфические субкультуры [5, с. 180]. Пусть и немногие, выдающиеся кинопроизведения, выпущенные за последние десять лет, стали едва заметным фактором социокультурной дифференциации российского общества, обнаруживающей внутри него поколенческий разлом.

Так, в качестве наглядной иллюстрации сегментарности социума можно привести фильм «Стиляги», представивший авторский взгляд Валерия Тодоровского на единственную в Советском Союзе субкультуру. Награждённый множеством призов и наград, в том числе главной кинопремией страны «Ника» как «Лучший фильм 2009 года» и включённый рядом кинокритиков в десятку лучших фильмов последнего десятилетия, отвечающий, казалось бы, всем критериям успеха, он вызвал, между тем, жаркие зрительские дискуссии. «Разрыв» понимания выразился в форме конфликта поколений, более того, выливаясь в мировоззренческий конфликт, что было выявлено автором в ходе проведения глубинных интервью, подтверждая тем самым приведённый в начале тезис Бурдые о «поле борьбы». Примечательно, что наиболее острое неприятие этого жанрового фильма высказывали молодые люди в возрасте 18-30 лет, никак, по понятным причинам, не заставшие «те времена», но агрессивно настаивавшие, что «такого не было», т. е. в качестве главного аргумента «не понравилось» приводили историческую недостоверность мюзикла.

Социологи предложили для подобных кинолент термин «раскалывающие аудиторию», выявив и несколько возможных вариантов восприятия,

детерминируемых субкультурными характеристиками зрительских слоёв [13, с. 543–544]. Во-первых, это критика советского прошлого. Учитывая социокультурную динамику мировоззренческих настроений последних лет пяти, такое прямое прочтение может вызвать всё большее отторжение «Стиляг» как художественного произведения – прогноз не слишком утешительный. Во-вторых, видение здесь закамуфлированной постсоветской реальности. Приём, достаточно привычный для российского зрителя, предполагающий рассматривать любые «ретро»-продукты и их стилизацию как повод и инструмент для осмысления современности. В-третьих, отображение некоего вымышленного мира, напоминающего реальную жизнь лишь отдалённо. И, наконец, традиционное социологическое «не знаю» – неопределённое состояние категории зрителей, вообще не осознавших, что имеется в виду в картине [13, с. 544]. Представляется же, что такой «веер» восприятий обусловлен неготовностью значительной части аудитории к критическому прочтению кино, апеллирующему к давнему и особенно недавнему прошлому, находящейся во власти идеологических стереотипов принятия художественных фильмов как абсолютно достоверных исторических документов.

Фееричность великолепного фильма С. Лобана «Шапито-шоу» (2011 г.) выстроена в том числе и на цитатах, однако его целевая аудитория справедливо сужена кинокритиками возрастными ограничениями. Киноэксперт В. Шадронов, называя в качестве серьёзных достоинств картины подчёркнутую условность и насквозь цитатность сюжета и формы, самоиронию и пародийность образного ряда, вместе с тем задаётся вопросом об Адресате: «Реальная проблема “Шапито-шоу”, увы, в том, что “целевая аудитория” картины – контингент достаточно ограниченный, это зрители в возрасте от 25 до 45 лет, родившиеся и выросшие в СССР. Подросткам и пенсионерам это кино вряд ли может быть понятно, как и всем не имеющим представления, кто такой, во-первых, Цой и Мамонов, а во-вторых, Мойдодыр, Мальчиш-Кибальчиш и Дядя Фёдор. Так что “Шапито-шоу” – произведение ограниченного воздействия» [16].

В 2015 г. любопытный срез различных зрительских предпочтений предоставил фильм А. Звягинцева «Левиафан», снискавший международную славу, получив «Золотой глобус» и номинацию на «Оскар». При приблизительном единодушии экспертного кинематографического сообщества («Белый слон» Гильдии кинокритиков и киноведов) мнение рядовых зрителей сложилось диаметрально противоположным – многие кинотворение Звягинцева не приняли. Немалая часть кинокритиков прочила такое же международное признание острому социальному высказыванию – фильму «Дурак» Ю. Быкова, справедливо признавая за ней не меньшие достоинства. Завоевав два престижных приза на МКФ в Локарно, картина, к слову, получила минимум отрицательных отзывов и была принята зрительской аудиторией практически единодушно – при отсутствии широкого кинопроката и телепоказа на основных федеральных каналах. С известной долей натяжки, но «Дурак», имеющий широкий Интернет-контент, можно причислить к фильмам т. н. «интегрального успеха». Применив в своё время это понятие к советским кинофильмам, К. Разлогов вкладывал в него прежде всего качественный смысл – масштабы

общественного резонанса произведения. Принимая во внимание «спорный характер той или иной картины», киновед настаивал на предотвращении искусственного её торможения на пути к зрителю [11, с. 183], что особенно актуально и сейчас, применительно, впрочем, не только к «Дураку». Фильмы Ю. Быкова (стоит назвать ещё «Жить» и «выстреливший» «Майор») отвечают названным Разлоговым необходимым условиям «интегрального успеха»: поднятые в них проблемы сознательно стимулированы и дискуссионны, их социальная значимость несомненна. Однако необходимо признать, что указанное Кириллом Эмильевичем «искусственное торможение» картины к широкому адресату в конце концов приводит не только к исчерпанию её зрительского потенциала, но и к лишению кинопроцесса очень важного механизма – цепной реакции интереса к искусству в целом [11, с. 183]. Действительно, лишившись возможности просмотра достойных образцов отечественного кинопроизводства, российский зритель всё больше разочаровывается в «нашем кино» и нередко отказывается его смотреть.

С другой стороны, любопытно, что и у кинокартин, заслуживших репутацию «народных», включаемых в так называемый «золотой фонд» отечественного кинематографа, не такая массовая аудитория, как представляется на первый взгляд. Например, занимающая первые строчки рейтингов популярности «Ирония судьбы, или С лёгким паром» – это своего рода *интеллигентская субкультура*, представители которой по одной строчке из песни узнают «своего». В этом отношении стихи и песни, киномузыка в целом способствуют формированию идентичности: поэты 1960-х, вышедшие из Политехнического, зазвучали теперь за кадром. Вместе с тем, напротив, некоторые интеллектуалы вполне могут отозваться об «Иронии судьбы» весьма презрительно: слишком просто, обыденно на их утончённый вкус и музыка чрезмерна и избыточна. На этот счёт уместен вывод П. Бурдые, что *социальный снобизм* распространяется по всему современному миру, а разные эстетические приоритеты – это результат нежелания уподобиться выбору других социальных групп [3, с. 431–432]. Вместе с тем, по-видимому, киномузыка может способствовать конструированию *нормального, «хорошего»* повседневного социума [15], музыка, синтезирующая «высокие» и «популярные» жанры.

Отчётливее означилась и точка зрения – позиция морального абсолютизма, – согласно которой «рождественская сказка» Э. Рязанова – история глубоко аморальная, концентрирующая в себе ряд человеческих пороков. Медленно, но верно среди молодого поколения растёт процент вообще картину не видевших, у которых по определению «всё советское» вызывает предубеждение и отторжение. Эту тенденцию великолепно объясняет Р. Барт, выводя прямую зависимость понимания знака от той или иной степени культуры: «Мало того, что чем культурнее зритель, тем более тонкие сообщения ему можно передавать, но знак ещё и следует зрительской эволюции – одни знаки выходят из моды, другие рождаются вновь, жадно ловятся молодой зрительской аудиторией, чей возраст образует особую культуру...» [2, с. 359].

В последнее время явственнее наблюдается обратный тренд: для расширения целевой аудитории за счёт молодёжи, с одной стороны, и её

просвещения – с другой в фильмы молодёжной тематики намеренно вплетаются песни на стихи или сами стихи изысканных поэтов. Это, например, фильм А. Зайцева «Бездельники» (2011 г.), построенный на раннем творчестве В. Цоя, но где героиня в юношеской компании самозабвенно поёт романс на стихи А. Ахматовой. Или герой картины «Последнее лето» Е. Звездакова (2014 г.), не гнушающийся криминальными практиками, – эдакий отечественный «привет» кубриковскому Алексу, является поклонником И. Бродского, строки которого он цитирует.

Справедливо заметить, что ни тот, ни другой фильм практически не известны: про них трудно что-либо сказать о «разночтении» восприятий, уместность, естественность или искусственность включения в структуру киноповествования сложной поэзии.

Вопрос, кем и насколько кино востребовано, должен предшествовать интерпретации его содержания и выводам о воззрениях общества. Так, В.Н. Сыров предлагает реализовать эту задачу путём применения параметров «социальной ориентации» и «культурной ориентации». Они позволяют устанавливать степень популярности тех или иных фильмов, а значит, и действительные пристрастия потребителей [14, с. 35]. Подтверждая же наш тезис о субкультурности советских кинолент, исследователь полагает, что идеологичность советского кино выражалась и отражала пристрастия определённой социальной группы, а именно российской интеллигенции. Эту особенность он выводит как следствие функционирования тоталитарной системы: «...возможно утверждать, что советская культура фактически была монополизирована данной социальной группой и стала следствием пропаганды её идеологии» [14, с. 39], что по сути соответствует т. н. «частичной идеологии» К. Манхейма [10, с. 57].

Впрочем, и среди советской элиты, претендующей на звание «интеллектуальной», как не было единодушия, так нет его и сейчас в рядах постсоветских интеллектуалов. Далеко не все представители социально-культурной группы, условно обозначаемой как «научная и творческая интеллигенция», принимают (и знают) творчество Алексея Германа-ст., Александра Сокурова, Киры Муратовой. В особом положении, по-видимому, находится творчество Андрея Тарковского, которого знать просто необходимо, так как искреннее (или не очень) восхищение этим режиссёром должно послужить неким «опознавательным знаком» принадлежности к интеллектуальной элите, «входным билетом» в эту референтную группу. Между людьми из одной, казалось бы, социокультурной общности, могут возникнуть серьёзные разногласия по поводу, скажем, фильмов Эльдара Рязанова или Георгия Данелия: чьё кино более репрезентативно при описании социума и кто из них больше влияет на умы и души зрителей, наконец, кто смешнее/грустнее, или, например, по поводу михалковской «ретро»-драмы «Пять вечеров» или его же «Неоконченной пьесы для механического пианино». Последние же произведения Н. Михалкова «Утомлённые солнцем – 2» и «Солнечный удар» буквально взорвали думающую публику, явившись ярким примером «раскалывающих аудиторию» фильмов.

Данные культурные ситуации являются лишним подтверждением правоты культурологов, настаивающих на субкультурности адресатов: разногла-

сия возникают по причине гендерных и возрастных различий, т. е. в итоге разных мнений придерживаются представители разных субкультур, гендерных и демографических. Мы сталкиваемся с бесконечным числом возможных восприятий. Это подтверждает и Е.Н. Шапинская, подчёркивающая различное восприятие аудиторией «открытого» произведения «в зависимости от позиционирования зрителя с точки зрения его гендерной, социальной, этнической (добавим – *возрастной*. – С.Е.) и т. д. принадлежности – соответственно, это восприятие будет осуществляться через призму различных культурных кодов, обусловленных той или иной принадлежностью зрителя» [17, с. 421].

Культурный код – понятие, которому особое место отводил П. Бурдьё в своих разработках проблем восприятия искусства. Расшифровать и адекватно понять произведение искусства возможно, если культурный код – средство дешифровки – полностью известен наблюдателю – воспринимающему и в свою очередь совпадает с культурным кодом автора, заложившим его в произведение. Непонимание соответственно возникает из-за несовпадения культурных кодов. Социолог объясняет и запросы менее образованных зрителей на реалистическое изображение тем, что, не обладая специфическими категориями восприятия, они не способны воспринимать произведения высокой культуры иначе, нежели как применяя единственно тот культурный код, который позволяет им воспринимать объекты повседневного окружения как значимые [3, с. 433–434]. К слову, понятие «культурный код» в последнее время вошло в широкий публицистический оборот и частота его употребления – тоже, по-видимому, свидетельство желания приблизиться к культурным статусным почестям (Вебер).

В конце концов, по Бурдьё, восприятие – это форма «культурной дешифровки», распределяемая в обществе неравномерно. Такие институты социализации, как семья и школа, обеспечивают неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, поэтому они, по словам французского социолога, передают «социально обусловленное неравенство в культурной компетентности» [3, с. 432].

Наконец, к общим критериям и факторам эстетической и этической оценки кинопроизведения автор добавила бы и личный эмпирический опыт человека: люди счастливые лично и искренне, безыскусно к счастью стремящиеся, склонны более терпимо относиться к высоким мелодрамам по-советски, нежели в значительной степени обеднённые опытом личных переживаний.

В защиту «массового» или «популярного» искусства Жидков и Соколов приводят объяснение его предпочтений массовыми субкультурами тем, что оно лучше подтверждает и подкрепляет их картину мира, представленную в таких излюбленных жанрах, как социальная мелодрама, бытовая комедия, и т. п. Они – и я полностью солидарна с мнением искусствоведов – лучше и убедительнее отражают реальный жизненный опыт большинства людей, нежели поэтика элитарного искусства [5, с. 181–182].

Действительно, и по мнению Бурдьё, популярная реакция прямо противоположна острашению эстета, всегда классифицирующего: даже при обращении к какому-то объекту популярного вкуса (вестернам, комиксам), он смещает фокус с содержания на форму, на специфически художествен-

ные эффекты, которые можно оценить только в сравнении с другими произведениями – это его культурная дистанция [3, с. 441]. «Дистанция. Будем её держать?», – вопрос весьма риторический для рефлексирующего интеллигента Мельникова из «Доживём до понедельника».

Автору чрезвычайно импонирует точка зрения К.Э. Разлогова, подчёркивающего неоднократно в своих исследованиях и выступлениях по ТВ диалектику массовой культуры, с одной стороны, и ценностных установок различных культурных общностей – с другой. Киновед справедливо не признаёт ни за одной из этих общностей права монополии на истину, однако «каждая из них вносит свой вклад в движение современной культуры в целом, не в последнюю очередь благодаря борьбе противоположностей» [11, с. 179]. Несомненно, что, с точки зрения отстранённого взгляда культурологов, философов, искусствоведов, социокультурная динамика представляет повышенный теоретический интерес; с позиции же кинематографистов-практиков эта «борьба», скорее всего, способна притормозить реальный кинопроцесс.

Есть ещё одно обстоятельство, затрудняющее объективную оценку способностей отечественного кинематографа в структурировании социума. В данном случае важно понятие *эстетическая диспозиция*, понимаемое Бурдые как напрямую связанная с художественной компетенцией способность восприятия специфического стиля произведения искусства. Примечательно то, что эстетическая диспозиция зависит от материальной независимости человека, оттого, что культурный капитал принадлежит экономически независимым категориям населения [3, с. 448–449].

Здесь, по всей видимости, и кроется главное практическое противоречие стройных теоретических схем великого французского учёного и «свинцовых мерзостей» российской действительности. Автор солидарна с отечественными комментаторами Пьера Бурдые Е.Н. Шапинской и С.Я. Кагарлицкой, считающих, что этот вывод французского социолога «вряд ли применим к российской культурной ситуации, для которой характерен разрыв между культурным и экономическим капиталом её носителей, что ведёт к тому, что культурный капитал начинает выполнять компенсаторную функцию, многочисленные примеры того мы видим как в советской, так и в постсоветской действительности (посещение выставок, театров, концертов классической музыки, лекториев, приобретение интеллектуальной литературы. Добавлю от себя: просмотр интеллектуального кино и кино вообще. – С. Е.)». Наши исследователи справедливо выводят эту диспропорцию западного и отечественного культурного опыта и его теоретизирования из динамики социальности. На Западе она «носила характер устойчивых тенденций на фоне социальных перемен, в то время как потрясения, в очередной раз пережитые Россией, столь драматически изменили её культурные контексты» [3, с. 449].

В самом деле, как подчёркивает К. Разлогов, сила удара, нанесённая российскими реформами, наиболее очевидной и сокрушительной оказалась для массовой культуры. Объясняется это простым фактом роста цен на билет, сделавшего недоступными для подавляющего большинства людей не только театры и симфонические концерты, но и кино – «самое массовое из

искусств» [12, с. 195–196]. Эта тенденция продолжается и по сей день. По оценкам социологов, среднероссийская цена на билет по-прежнему является сдерживающим фактором для похода в кинотеатр.

Таким образом, как советские, так и современные отечественные киноленты предоставляют широкие возможности различного их прочтения, что способствует, в свою очередь, субкультурному структурированию российского общества. Причём поиск моральных и социальных ориентиров по-прежнему остаётся актуальным: идеологические задачи невозможно решать вне общекультурного контекста. Положительным моментом является появление т. н. «социально ответственного кино», «социального кино», кино как «социального высказывания» (устоявшиеся термины, принятые киноведами). Социально-философский и культурологический анализ отечественных кинопроизведений позволяет выявить сегментарность, противоречивость и фрагментарность самой социальной реальности. Поэтому социологи призывают вести многоплановую практическую работу по формированию «потребительской преданности» зрительского рынка национальной кинопродукции: «социологические показатели сегментации зрительской аудитории по степени коммуникативной приверженности к российским фильмам необходимо включить в число основополагающих критериев оценки статистики и динамики киноситуации в стране» [6, с. 78].

Список литературы

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 572 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 512 с.
3. Бурдые П. Художественный вкус и культурный капитал / Реф. Е.Н. Шапинской, С. Я. Кагарлицкой. // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М.: Изд-во «Гуманитарий» Академии гуманитарных исследований, 2003. С. 431–453.
4. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 368 с.
5. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. СПб.: Алетейя, 2005. 592 с.
6. Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика / под общей ред. М.И. Жабского. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. 536 с.
7. Кинематограф и культура. Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1990. №3. С. 3–31.
8. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: ЛКИ, 2008. 352 с.
9. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
10. Манхейм К. Идеология и утопия // Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. 700 с.
11. Разлогон К.Э. Коммерция и творчество: враги или союзники. М.: Искусство, 1992. 271 с.

12. Разлогов К.Э. Не только о кино. М.: Совпадение, 2009. 285 с.
13. Социология и кинематограф / под общ. ред. М.И. Жабского «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 600 с.
14. Сыров В.Н. Кино как исторический источник, или некоторые размышления по поводу статьи О.Г. Усенко // Человек – текст – эпоха: Сб. науч. статей и материалов. Вып. 2: Современные проблемы источниковедения. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2006. С. 26–42.
15. Федотова В.Г. Социальное конструирование приемлемого для жизни общества (К вопросу о методологии) // Вопросы философии. 2003. №11. С. 3–19.
16. Шадронов В. Четверо несмелых: «Шапито-шоу» режиссёра Сергея Лобана – главный отечественный киношедевр этого лета // Частный Корреспондент. 2011. 25 авг. [Электронный документ]. URL: http://www.chaskor.ru/article/chetvero_nesmelyh_24572. (дата обращения: 25.01.2016).
17. Шапинская Е.Н. Телевидение в контексте современной культуры // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М.: Изд-во «Гуманитарий « Академии гуманитарных исследований, 2003. С. 421.
18. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: «Симпозиум», 2005. 502 с.
19. Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

POTENTIAL OF NATIONAL CINEMA AS A TOOL OF SOCIAL AND CULTURAL STRUCTURING OF RUSSIAN SOCIETY: PAST AND PRESENT

S.N. Elanskaya

Tver State University, Tver

The article is aimed at the analysis of certain aspects of national cinema and society interaction. It considers the influence of cine process on social and cultural differentiation of Russian society and its subcultural structuring. Attention is paid to historical experience and modern problems of searching for the target audience of national films.

Keywords: *national cinema, social and cultural differentiation, Bourdieu, subculture, target audience, cultural code.*

Об авторе:

ЕЛАНСКАЯ Светлана Николаевна – к. филос. н., доцент кафедры социологии ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», Тверь. E-mail: jolotschka@mail.ru

Author information:

ELANSKAYA Svetlana Nickolayevna– Ph.D., Associate Professor of the Dept. of Sociology of Tver State University, Tver. E-mail: jolotschka@mail.ru