

На правах рукописи

ШЕСТАКОВА Ирина Валентиновна

**СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КИНЕМАТОГРАФА
В РОССИИ И НА АЛТАЕ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Кемерово 2006



На правах рукописи

ШЕСТАКОВА Ирина Валентиновна

**СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КИНЕМАТОГРАФА
В РОССИИ И НА АЛТАЕ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Кемерово 2006

Работа выполнена на кафедре философии ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Балабанов Павел Иванович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Управителев Александр Федорович
кандидат философских наук, доцент
Светлакова Елена Юрьевна

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Алтайский государственный технический университет»

Защита состоится 3 ноября 2006 г. в 12-00 часов на заседании диссертационного совета Д 210. 006. 01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора культурологии в ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, ауд. 218.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Автореферат разослан 1 октября 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент



Г. Н. Миненко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. История кинематографа, по сравнению с другими видами искусства, сравнительно молода и насчитывает всего сто десять лет. Меньше чем за век «движущаяся фотография» братьев Люмьеров превратилась из технической игрушки в новый вид искусства, завоевала практически все континенты и долгое время не знала себе равных в качестве средства идеологического воздействия и формирования образа жизни. Феномен кино служит могучим фактором мирового художественного развития, мощным вкладом в культуру человечества, активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени. Быдающая роль кинематографа в истории человечества в том, что он является важнейшим способом выражения менталитета народа, эффективным средством познания им своей культурной самобытности.

Проблема социального функционирования кинематографа связана с его особенностями как социального института, его значительными возможностями оказывать влияние на эстетическое формирование личности, социализацию индивида в широком спектре его проявлений, духовную жизнь общества. Большую роль в функционировании кинематографа сыграл специфический политико-идеологический и социокультурный контекст.

Коренные перемены, происшедшие в России 90-х гг. в экономической, политической и духовной жизни, предопределили своеобразие новой социокультурной ситуации, которая в свою очередь вызвала глубокие качественные изменения в содержании и механизмах деятельности киноучреждений. Демократизация общественно-политических отношений, освобождение сферы культуры от идеологического и административного пресса, широкое развитие рыночных отношений создали определенные условия для функционирования киноучреждений как общественно-культурных центров для удовлетворения духовно-эстетических потребностей людей. Однако отсутствие механизмов реализации принятого Закона Российской Федерации «О государственной поддержке кинематографии РФ» (1996 г.) и механическое перенесение принципов рыночной экономики в область духовной жизни наиболее пагубно сказалось на реализации социально значимых функций кинематографа, особенно на осуществлении его просветительной роли. Освободившись от жесткого контроля органов власти, многие кинопредприятия отбросили и ценный опыт прошлых десятилетий.

Возникает необходимость во всестороннем анализе исторического опыта функционирования отечественного кинематографа, в поиске устойчивых зависимостей между существовавшими формами его организации, условиями исторических ситуаций, на фоне которых он развивался, и его эффективности.

Степень разработанности проблемы. Исследование методологических проблем, возникающих при изучении социокультурного функционирования кинематографа, имеет давние традиции. Для философско-методологического осмысления кинопроцесса большое значение имели труды функционалистов Т. Парсонса, Р. Мертона, П. Лазарсфельда, Г. Лассауэла, А. Радклиффа-Брауна, Б. Малиновского, Ю. Хабермаса, Н. Лумана, изучающих проблему социальной роли масс-медиа.

Работы В. Е. Баскакова, Д. Б. Дондурея, А. Дубровина, М. И. Жабского, М. С. Кагана, Н. А. Хренова посвящены анализу кинематографа как социального явления. Сложность и многоаспектность этой проблемы обуславливает обращение к различным отраслям гуманитарного знания: философии, социологии, истории, эстетике, культурологическим концепциям. Вопросы взаимоотношения общества и искусства стали предметом изучения в работах Ю. Б. Борева, Е. С. Громова, А. Б. Иоскевича, В. А. Конева, Л. Н. Столович, Э. В. Соколова, У. Ю. Фохт-Бабушкина. Проблеме социальных функций кинематографа посвящены исследования И. Н. Гращенковой, А. А. Карягина, И. С. Левшиной.

В отдельную группу среди анализируемой литературы следует отнести работы, посвященные истории организации отечественной киноотрасли. Реконструкция истории отечественного кинематографа осуществлялась в публикациях М. С. Андреевой, В. А. Ватолина, А. Гака, Р. И. Егизарова, В. С. Листова, Н. А. Лебедева, Э. Лемберга, Б. Лихачева, В. П. Михайлова, Е. В. Огневой, А. И. Рубайло, В. Фомина.

Комплексный характер диссертационной темы потребовал обращения к работам М. Е. Зака, М. И. Жабского, И. В. Полуэхтовой, в которых поднимались вопросы типологии публики кинематографа, рассматривались коммерческие стороны работы кинопроката. В публикациях А. П. Соловьевой, Е. Стишовой, Ю. Ханютина, Е. Хохловой получили разработку и освещение многие актуальные проблемы кинопроцесса, связанные прежде всего с распространением киноискусства средствами проката, функционированием фильмов в зрительских аудиториях.

Существует также большое количество научных публикаций, затрагивающих некоторые аспекты функционирования кинематографа. Исследование С. А. Иосифяна посвящено проблемам социологии труда в сфере кинопоказа 1980-х г. Отдельные проблемы отечественной кинематографии в период «застоя» были раскрыты в монографиях М. Власова, К. Э. Разлогова, где устанавливается прямая зависимость между несоответствием целого ряда характеристик системы руководства кинематографией требованиям внешней среды и недостатками в развитии отрасли. Попытки с новых позиций осмыслить процессы, происходящие в российском кино, были предприняты

И. Е. Кокоревым, А. Плаховым, Н. Сиривя, П. Е. Ракитниковым, которые затрагивают вопросы совершенствования структуры кинематографии на раннем этапе периода «перестройки». В монографии М. И. Косиновой освещается история развития кинопродюсинства в различных исторических условиях, начиная с дореволюционного периода и кончая настоящим временем.

Обзор литературы дает возможность утверждать, что несмотря на обширность имеющегося фактологического материала по данной теме, формирование целостного представления о кинопроцессе, его региональной специфике – задача не решенная. Новизна социокультурной ситуации вызвала изменения в общественном сознании, связанные с радикальной переоценкой ценностей, в том числе, в кинематографе, что требует переосмысления проблемы социокультурного функционирования кинематографа в различных исторических условиях. Вместе с тем, широта предметного поля культурологии и ее собственные методологические установки в изучении кинематографа, не только делают возможным, но и выявляют настоятельную необходимость представить кинопроцесс в России и на Алтае, что предполагает поиск и обоснование наиболее адекватного метода его исследования.

Проблема настоящего исследования заключается в том, что многообразные сведения о функционировании кинематографа в России, об истории кинопроцесса на Алтае не концептуализированы в настоящее время в рамках формирующегося культурологического знания. Возникает необходимость связать разнородные данные о функционировании кинематографа в едином структурно-функциональном ключе с тем, чтобы представление о кинопроцессе обрело концептуальное значение.

Хронологические рамки диссертации ограничены XX веком, на протяжении которого исследование кинопроцесса дает возможность проследить его изменение. В работе рассматривается кинематограф, существующий в России с 1896 г. до 2000 г. Нижней временной границей выбран 1896 г., в котором появилось кино в России. Выбор 1985 г. в качестве верхней временной границы исследования обусловлен тем, что именно в этом году начались процессы, в ходе которых социокультурные формы жизни общества стали стремительно разрушаться, заменяясь новыми.

Данное исследование позволяет рассмотреть не только уровень кинопроцесса в России, но и специфику, фактическое положение дела на региональном уровне, то есть осуществить то, что в современных исторических исследованиях называется «конкретной историей».

Объект исследования – социокультурное функционирование кинематографа в России и на Алтае.

Предмет исследования – особенности моделирования кинопроцесса как результат социокультурной детерминации кинематографа.

Целью исследования является изучение, анализ, обобщение специфики кинопроцесса в России и на Алтае как культурного явления.

Задачи исследования. Для реализации данной цели определен следующий круг задач исследования:

1. Обосновать возможность применения структурно-функционального метода в исследовании кинопроцесса.

2. Реконструировать историю становления и социокультурного функционирования кинематографа в России и на Алтае в XX веке.

3. Разработать и проанализировать особенности формирования модели кинопроцесса как репрезентанта и результата социокультурной деятельности, в том числе и в Алтайском крае.

4. Зафиксировать особенности кинорынка России в период «перестройки».

5. Проанализировать и описать культурное пространство кинопроизводства на Алтае.

Методологическую основу исследования составил круг отечественных концепций, базирующихся на комплексном исследовании функционирования кинематографа. Базовым в анализе кинематографа как социального явления стали общие теоретико-методологические принципы, сформулированные в работах В. Е. Баскакова, Д. Б. Дондурей, М. И. Жабского, М. С. Кагана, Н. А. Хренова.

Данный методологический подход конкретизируется в следующих методах: а) для воссоздания фактологического полотна истории кинопроцесса применялся источниковедческий, сравнительно-исторический анализ;

б) для характеристики элементов структуры кинопроцесса и их взаимосвязи – структурно-функциональный анализ;

в) для оценки экономической эффективности и социокультурной значимости функционирования отечественного кинематографа – статистический анализ;

Анализ прямых и косвенных данных потребовал от автора междисциплинарного рассмотрения экономических, социальных, организаторских аспектов социокультурного функционирования кинематографа.

Научная новизна работы заключается в следующем:

1. Обоснована возможность применения структурно-функционального анализа в исследовании социокультурного функционирования кинематографа.

2. Разработана и использована модель кинопроцесса как репрезентанта социокультурной рефлексии.

3. Введена и аргументирована историческая периодизация кинопроцесса в России в XX веке на основе критерия социокультурной эффективности.

4. Впервые введен в научный оборот и проанализирован значительный архивный материал, воссоздающий картину социокультурного функционирования кинематографа на Алтае.

5. Проанализирована социокультурная детерминация функционирования кинематографа в России, составляющими элементами которой являются политическое и идеологическое влияние, зрительские симпатии и потребности, собственно внутренняя кинематографическая политика.

Положения, выносимые на защиту:

1. Структурно-функциональный метод при исследовании кинопроцесса позволяет рассмотреть динамику и взаимодействие элементов его структуры (кинотворчество, кинопроизводство, распространение и потребление фильмов), связанных между собой причинно-следственными отношениями, но при этом сохраняющих свою качественную определенность. Каждый из элементов кинопроцесса не является абсолютно независимым и подчиняется его структурным законам. Только их совокупная деятельность в целом имеет большую культурную, общественную и экономическую отдачу.

2. Система социокультурной детерминации функционирования кинематографа, включающая такие формы, как непосредственно институционально организованное влияние, зрительские симпатии, потребности и собственную внутреннюю кинематографическую политику, характеризуется доминированием одной из форм в разные исторические эпохи.

3. Возможности современного моделирования разнообразных феноменов культуры позволили создать модели кинопроцесса (неповская, авторитарно-бюрократическая, «оттепельная», эпохи «застоя», реформаторская), смена которых сказывается на эволюции его структурных элементов (кинотворчестве, кинопроизводстве, кинопрокате, кинопотреблении) и на изменении его функций. Каждая модель имеет свою специфику в системе детерминации, выражающуюся в актуализации структурных и социально-эстетических функций этих элементов. В связи с этим в моделях кинопроцесса на разных исторических этапах начинает преобладать функция одного из них.

4. На протяжении 70-летней истории (с 10-х гг. до конца 80-х гг.) присутствие западных фильмов в кинопроцессе было то исчезающе малым, то весьма заметным явлением. Такого рода колебания всегда происходили в рамках тщательно организованного социального контроля за кинематографическим заимствованием. Западные фильмы проникали на отечественный экран, но это не угрожало национальной культуре. Киноэкспансия стала возможной лишь в рамках «перестройки».

5. Алтайский кинопроцесс либо зеркально отражал общероссийские тенденции, либо усиливал их, приобретая специфические черты. Наиболее

благоприятным периодом было время «оттепели», когда возникли региональные особенности кинопроцесса: разветвленность киносети, расширение культурного пространства кинопроизводства.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается, прежде всего, в методологическом характере исследования, дополнившем категориальный аппарат культурологии дальнейшей разработкой принципов структурно-функционального подхода. Осуществленное посредством демонстрации эффективности структурно-функционального анализа исследование кинопроцесса является тем новым подходом в изучении отечественного кинематографа, который позволяет отвлечься от предметных границ конкретных наук и представить его в парадигме современного культурологического знания как знания интегративного типа, элементами которого выступают история, социология, эстетика. Результаты исследования конкретизируют применение рассматриваемой проблемы социокультурного функционирования кинематографа в системе культурной регионалистики.

Практическая значимость диссертационного исследования. Результаты диссертации могут быть полезны при разработке проблем методологии исследования кинематографа. Значимым представляется практическое приложение результатов работы в области социокультурного проектирования применительно к отечественной кинематографии, совершенствования системы кинопроцесса на Алтае в соответствии с требованиями, диктуемыми культурной средой.

Основные выводы и положения диссертационного исследования могут составить необходимую методологическую основу разработки региональных программ по киноотрасли, могут быть использованы государственными и муниципальными органами управления, применены на практике в процессе работы кинопрокатных организаций, что будет способствовать улучшению деятельности структур, связывающих между собой сферы производства и потребления фильмов.

Настоящая работа содержит материалы, которые могут быть использованы в преподавании курсов по истории кино, спецкурсов по культурологии. По результатам исследования в разные годы были опубликованы статьи в научных и общественно-политических изданиях.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации отражены в ряде выступлений на научно-практических конференциях и семинарах: всероссийской научно-практической конференции «Технология психолого-педагогической подготовки учителя к воспитательной деятельности» (Барнаул, 1996), краевой научно-теоретической конференции «Методологические и теоретические проблемы социального развития региона» (Барнаул, 1998), межрегиональном семинаре «Охрана культурного наследия

Алтая» (Барнаул, 2000). Некоторые положения диссертации докладывались автором на краевой научно-практической конференции «Перспективы развития культуры» (Барнаул, 2002).

Диссертация в полном объеме обсуждалась на кафедре философии Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Структура и объем диссертации обусловлены авторским замыслом и логикой исследования, направленными на достижение поставленной цели и решение исследовательских задач. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка из 149 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении диссертации обосновывается актуальность избранной темы, определяется степень научной разработанности проблемы, формулируются цели и задачи исследования, излагается его научная новизна, характеризуются методологические основания работы, раскрывается ее научно-практическая значимость.

Первая глава «Становление и социокультурное функционирование кинематографа в России в начале XX века» посвящена разработке теоретико-методологических основ исследования кинопроцесса.

Первый параграф главы «Структурно-функциональный метод в исследовании кинопроцесса» посвящен раскрытию этого термина, введенного В. Баскаковым и Н. Лебедевым, описанию системной целостности кинематографического процесса, его внутренней организации. Здесь также рассматривается проблема кинематографа как социокультурного феномена, его места в ряду других общественных явлений, в искусстве. В работе обосновывается необходимость применения структурно-функциональной методологии анализа кинопроцесса и выделяются основные методологические подходы к изучению социальных функций кинематографа.

Первый подход связан с рассмотрением кинематографа в ряду других средств массовой коммуникации западными социологами и социальными психологами, работающими в русле функционализма. Для данного исследования представляют интерес труды американских функционалистов Т. Парсонса, Р. Мертона, П. Лазарсфельда и исследования Ч. Кули, Дж. Г. Мида, Г. Блумера, Г. Лассауэла, где анализируются различные конфигурации массовой коммуникации и выделяются ее функции.

В диссертации используется опыт изучения социальной жизни британскими учеными А. Радклиффом-Брауном и Б. Малиновским, а также работы немецких социологов Ю. Хабермаса, Н. Лумана, Г. Малецке, которые изучали проблему социальной роли масс-медиа в традициях системно-функционального анализа.

В работе доказывается, что явление массовой коммуникации, в частности кинематограф, сложно проанализировать только в рамках функционализма и его детерминированности общественной жизнью.

Второй подход восходит к трудам ученых, для которых ведущим является эстетический аспект. С позиции искусствознания отечественные исследователи А. А. Карягин, Е. С. Громов, А. Г. Дубровин, Н. Л. Столович, отмечая полифункциональность искусства, признают системообразующим эстетическое начало. Методически плодотворным автору исследования представляется социальный анализ функционирования кинематографа, проделанный в трудах Н. А. Хренова, И. С. Левшиной, М. С. Кагана, М. И. Жабского.

Кинематограф следует рассматривать не только в пространстве массовой коммуникации и искусствоведения, но важен широкий междисциплинарный подход. В рамках существенно обоснованных концепций М. С. Кагана, Ю. Б. Борева и М. И. Жабского в работе выделяются важнейшие функции кинематографа: социальная, включающая в себя частные функции (познавательно-просветительскую, нравственно-психологическую, воспитательную, эскапистскую, компенсаторскую, эвристическую, коммуникативную, рекреационную, развлекательную), эстетическая, идеологическая и коммерческая функции. Ориентация на эти функции способствует всестороннему обоснованию кинополитики, учету в ней многоплановой природы кинематографа.

Главные характеристики кинопроцесса находят наиболее четкое и последовательное выражение в его структуре, под которой понимается совокупность элементов, каждый из которых имеет индивидуальную специализацию и устойчивые связи, возникающие в процессе их деятельности. Структурно-функциональный метод позволяет рассмотреть динамику и взаимодействие этих элементов структуры (кинотворчество, кинопроизводство, распространение и потребление фильмов), связанных между собой причинно-следственными отношениями, но при этом сохраняющих свою качественную определенность.

Во втором параграфе «Модель кинопроцесса как репрезентант социокультурной деятельности» выделяются формы и методы взаимодействия государства и кинематографа, механизмы регулирования культурных процессов, согласования интересов различных групп и слоев общества, обеспечивающих социокультурную стабильность.

В текст исследования вводится понятие «модель», отвечающее задачам культурологического познания кинематографа. Модель кинопроцесса в исследовании выступает как репрезентант социокультурной деятельности.

Система социальной детерминации кинематографа может быть представлена в следующих формах:

1) непосредственно институционально организованное влияние, включающее политику, идеологическую машину в направленности на кинопроцесс;

2) зрительские симпатии, предпочтения, потребности, которые вызывают к жизни фильмы определенных жанров и диапазон тем;

3) собственно внутренняя кинематографическая политика, включающая деятельность режиссеров, совершенствование системы выразительных средств и создание экономической основы для своего развития.

Анализ системы социальной детерминации функционирования кинематографа позволил выяснить доминирование одной из его форм в разные исторические эпохи. Так, нэповская рыночная модель кинопроцесса опирается на вкусы и требования зрителей, в рамках авторитарно-бюрократической модели и в эпоху «застоя» в основном все определяет государственная политика, «оттепельная» и реформаторская модели кинопроцесса испытывают институциональное влияние, опираются на внутреннюю кинематографическую политику и предпочтения зрителей.

Модель кинопроцесса всегда определяется социальными условиями, поэтому рассмотрение изменений социально-исторических условий (экономических, культурных, политических) приводит к иному видению функций кинематографа. На разных этапах происходит доминирование функции составного элемента, которая определяется моделью кинопроцесса. Во времена НЭПа на первый план выходит кинопроизводство, в авторитарно-бюрократической модели кинопроцесса актуализировалось кинопотребление, в оттепельный период – кинотворчество. Эпоха «застоя» требовала особого внимания к кинопродвижению, работе со зрителем, поэтому на первый план выходит функция кинопроката. В постсоветское время в связи с реформированием кинематографа вновь актуализируется кинопроизводство. Если интересы одного из элементов кинопроцесса ослабевают или деформируются, это способствует дезорганизации социокультурных взаимодействий. Изложенное понимание социальной детерминации функционирования кинематографа и моделей кинопроцесса в известной степени условно, но необходимо. Прежде всего потому, что требует всестороннего обоснования кинополитики, взвешенного учета в ней комплексной природы кинематографа, который являет собой синтез, нерасторжимое единство искусства, массового досуга, пропаганды и экономической деятельности.

Третий параграф «Начальный этап в развитии кинематографа в России и на Алтае (1896–1919 гг.)» посвящен истории его становления: появлению сети кинотеатров, кинопрокатных контор. Интересно, что первый сеанс синематографа состоялся в России в 1896 г., а уже на следующий год это изобретение братьев Люмьеров увидели жители Барнаула. С 1908 г. благодаря усилиям первой в Сибири прокатной конторы на Алтае стали показывать фильмы в постоянно действующих частных электротئاتрах. С момента

появления синематографа значительно преобразилась общественно-культурная жизнь края. Кино прочно вошло в сознание горожан как источник познания, стало общедоступным видом развлечения для населения.

В послеоктябрьский период монополизация кинематографа, проведенная административно-командными методами, позволила в сжатые сроки создать материально-техническую базу отрасли, на ее основе – отечественную киноиндустрию. Кинематограф, прежде чем превратиться в искусство, стал промышленностью, видом торговой и финансовой деятельности. Именно поэтому на одно из первых мест среди функций выходит коммерческая, предполагающая получение дохода от кинозрелищных представлений. Но все же в иерархии функций – первенство за познавательно-просветительской функцией, так как кино расширяло кругозор зрителей. Наряду с этим большое значение придавалось развлекательной функции кинематографа, действию которой во многом способствовали иностранные фильмы, а также отечественные салонные драмы и комедии. Опора в фильмах на культурные источники, экранизация классики давала возможность интенсивно развиваться отечественному кинематографу и быть востребованным зрителями. Следуя концепции М. И. Жабского, необходимо подчеркнуть, что рождение российского фильмопроизводства явилось начальным толчком к отливу первой волны вестернизации.

Автор исследования показывает, что с первых лет существования кинематографа в России возникли две противоположные модели кинопроцесса: модель, основанная на свободе и независимости, и модель, предполагающая монополию государства на управление этой сферой. Уделяя главное внимание созданию государственной социалистической кинематографии, советское правительство допускало на первых порах существование частных, капиталистических кинофирм. Такой подход к делу вытекал как из установок государства на бережное отношение к культурным учреждениям, так и из экономической политики партии того периода.

Структурно-функциональный анализ позволяет рассмотреть динамику и взаимодействие элементов структуры кинопроцесса, которые подчиняются его законам. Внешняя структура кинематографа в годы его становления актуализирует такую функцию, как кинопроизводство. Приток новых частных капиталов и помощь правительства создают самые благоприятные условия для производства русских картин.

Вторая глава «Советские модели кинопроцесса» посвящена рассмотрению структуры кинопроцесса на фоне политической, административной жизни в России и на Алтае. Для изложения методологических выводов относительно социальной детерминации функционирования кинематографа с позиций культурологического подхода анализируются разные модели кино-

процесса. Периодизация этапов развития кинематографа и соответственно динамики становления кинопроцесса детерминирована социоисторической ситуацией в целом. Общество как предельно широкое основание детерминации на каждом историческом этапе своего развития создает конкретно-историческую модель кинопроцесса, поэтому выделение этапов развития кинематографа детерминировано описанием этапов развития общества.

В первом параграфе «Нэповская рыночная модель кинопроцесса (1920-е гг.)» выделены основные черты этого периода, когда стихийно сложился союз между рыночным производством и контролем государства. В рамках рыночной модели кинопроцесса наблюдался экономический и политический компромисс: власть уступала в политике и идеологии коммерческим приоритетам. Составными элементами этой модели были система участия демократических общественных организаций и выдающихся деятелей культуры в государственном управлении, конкуренция и диалог государственного и частного секторов.

В связи с новой экономической политикой, не посягавшей на относительную автономность кинематографа, становилась возможной вторая по счету волна вестернизации. В ту пору к кино еще не были подключены приводные ремни жесткого социального контроля со стороны политических и идеологических институтов новой советской системы. Многоукладный характер кинематографического хозяйства, своеобразная социальная структура киноаудитории и дефицит фильмов создали благоприятные условия для вестернизации киноэкрана. Культурное пространство было в основном заполнено западными фильмами. Для времени НЭПа была характерна неуправляемая коммерциализация киноискусства, отсутствие художественности, игнорирование эстетических потребностей отдельных слоев общества.

Тем не менее, можно говорить о положительных моментах нэповской модели кинопроцесса: свобода для кинопредпринимателей, возможность конкуренции государственных и частных предприятий, лояльное отношение власти к нэпманам, формирование репертуара кинотеатров с присутствием как отечественных картин, так и зарубежных фильмов. Все созданные советские фильмы экспортировались в другие страны, и СССР был включен в общемировой процесс как потребитель и как производитель. Кинематограф в этих условиях наряду с развлекательной, неразрывно связанной с компенсаторской функцией, стал выполнять серьезную просветительскую роль. Социальная функция проявлялась в воспитании нового потребителя. В работе подчеркивается, что формируется новая социальная группа – кинозрители, массовая киноаудитория как социокоммуникативная общность.

Социальные условия во времена НЭПа актуализируют такую функцию как кинопроизводство, которое определяло структуру функциониро-

вания кинопроцесса. Потребность страны в фильмах была крайне высокой (220 названий), но такого количества картин отечественное производство дать не могло, и тогда рынок стал насыщаться импортной продукцией, которая приносила немалый доход. Привлечение зарубежной кинопродукции в условиях НЭПа объяснялось прежде всего экономическими соображениями, культурные же цели отодвигались на второй план. Приобретение фильмов на Западе было не случайным, а соответствовало историческим условиям, так как для общества была важной развлекательная функция кинематографа. Рассматривая проблему социальной детерминации функционирования кинематографа, отметим что нэповская рыночная модель опирается прежде всего на вкусы и предпочтения зрителей.

На Алтае, несмотря на отдаленность региона, рыночные процессы протекали почти одновременно с процессами в европейской части страны: создавались АО «Кино-Сибирь», «Совкино», открывались частные кинотеатры. В условиях НЭПа рыночная модель кинопроцесса несколько преобладала над государственной, революционно-советской, однако это не было стратегически значимым явлением, так как за последней стояла власть, которая диктовала условия работы частным предпринимателям.

Второй параграф «Авторитарно-бюрократическая модель кинопроцесса (1930-е – середина 1950-х гг.)» посвящен рассмотрению сложного периода, когда на смену гибкой рыночной политике пришла централизованная, надежно управляемая система тоталитарного государства, во главе которого находился И. В. Сталин, превративший кинематограф в государственную монополию, заставив служить целям политической пропаганды.

Следует отметить, что на рубеже 30-х гг. вторая волна киновестернизации резко пошла на убыль. В соответствии с решениями ХУ съезда ВКП (б) производство и прокат фильмов были поставлены «под стеклянный колпак» жесткого партийного контроля. В результате зарубежные картины вытеснялись с экрана, а действующий репертуар превращался в сугубо национальный.

Автор диссертации отмечает, что кинопрокат, монопольно осуществлявший кинообслуживание населения и работавший как хорошо отлаженный механизм, обеспечивал неразрывную, доведенную до автоматизма связь производства отечественных фильмов и их кинопоказа, в процессе которого выявлялась социокультурная значимость создаваемых кинопроизведений. В условиях отсутствия выбора в стране и на Алтае сложилась определенная система, гарантировавшая заполняемость кинозалов и соответствующее ей практическое сознание работников кинопроката, то есть комплекс представлений о формах и методах работы со зрителем. Все сводилось к тому, чтобы выписать фильмокопию, выставить рекламный щит и продавать билеты.

В авторитарно-бюрократической модели отмечены такие объективные положительные стороны как укрепление советской киноиндустрии, увеличение количества киноустановок. К положительным чертам также можно отнести финансовую поддержку киноотрасли и протекционистскую защиту слабого отечественного кинематографа. Поставленные фильмы были социальными заказами, но это не помешало мастерам кинематографа выдвинуть на экран образы, привлекательные для зрителей, и даже создать жанровый кинематограф. Все эти направления способствовали развитию национального самосознания. При этом тенденция к бюрократическому командованию киноискусством и монополизм, отсутствие творческой свободы, когда все находилось под жестким контролем бюрократии, привели к губительной политике «малокартинья», сужению тематического диапазона фильмов.

В данной модели кинопроцесса все определяла государственная политика и идеологическая машина. В системе детерминации кинематографа главным было институционально организованное влияние, а социальные условия актуализировали кинопотребление, чрезвычайную активность зрителей. Значительно увеличившаяся посещаемость киноустановок работала на массу. В звуковой кинотеатр пришли десятки миллионов новых зрителей, которые требовали фильмов понятных, как «в жизни».

Киноискусство 30–50-х гг. было искусством целенаправленного воздействия на зрителя, поскольку оно выдвигало в качестве главной идеологическую функцию, в которой все больше проявлялась политическая доминанта. Социальная функция кинематографа также соответствовала стратегии государства рабочих и крестьян, так как главным была идеологизация массы. В этот период сложился парадоксальный альянс: развлекательная и просветительская функции не конкурируют, а сосуществуют. При этом скрытыми, латентными были эскапистская и компенсаторская функции, а эстетические достоинства фильма вообще мало кого интересовали. Но спасало положение, выводило кинематограф на международный уровень лишь то, что в нем работали выдающиеся личности — актеры и режиссеры.

На этом этапе трудно назвать региональные особенности, ведь система проката была централизованной, и все указания спускались сверху. Региональная кинематографическая система была зеркальным отражением российского кинопроцесса.

В третьем параграфе «Оттепельная» модель кинопроцесса (конец 1950-х — 1960-е гг.) освещен период, когда происходила реформация авторитарно-бюрократической модели, особенностями которой стало перераспределение сферы ответственности между творческими работниками и администрацией, замена административно-силовых рычагов управления экономическими стимулами. В рамках «оттепельной» модели, где сосущест-

вовали монополизированная огосударствленная централизованная система кинопроката и достаточно гибкая, подвижная децентрализованная демократическая структура кинопроизводства, общественные организации, восстанавливалась забытая с 20-х гг. система самофинансирования и самоокупаемости киностудий, росло кинопроизводство, развивалась кинотехника.

К положительным тенденциям следует отнести конкурентоспособность отечественного фильма с западным, благодаря которой возникла идеальная ситуация, исключавшая засилье зарубежного или отечественного кино, а обеспечивавшая гармонию, о чем свидетельствуют данные о репертуаре кинотеатров. Волна фильмов с Запада (неореализм, экспрессионизм) интенсифицировала творческую экспериментальную активность в отечественном киноискусстве, которая способствовала развитию элитарного кино и повышению качества массового фильма. Для «оттепельного» кинематографа характерны эстетическая глубина, исследование действительности и внутреннего мира человека, поиски выразительных средств, обновление жанров, возвращение к дифференциации массового и элитарного искусства.

Вследствие реформации модели кинопроцесса поменялись приоритеты: стали доминировать эстетическая, нравственно-психологическая и просветительно-познавательная функции кинематографа. При этом нравственно-психологическая функция соперничает с идеологической. Если в 30–40-е гг. присутствовала политико-идеологическая доминанта, то в 60-е – просто идеологическая. К тому же, поток западных фильмов, вырвавшихся на экраны, ослабил идеологическую функцию советского кинематографа. Развлекательная функция получает новый аспект: нравственный выход на глубину, исследование человеческих типов.

Картины, выпущенные в прокат, привлекли в кинотеатры большое количество зрителей, пик кинопосещаемости которых относится к 1968 г. В эти годы киносеть была расширена и реорганизована, а кинопрокат пытался предложением фильмов соответствовать спросу. Для Алтайского края также было характерно увеличение количества киноустановок, расширение кинопотребления, был реализован план сплошной кинофикации в сельской местности. В этих условиях, как и в прежние годы, использовалась та же тактика деятельности кинопроката (планирование, доставка фильмокопий, проверка технического состояния), но и появились новые формы привлечения зрителей (киноклубы), стало активно работать созданное Бюро пропаганды киноискусства, что способствовало выравниванию спроса и предложения.

Эта третья «оттепельная» модель кинопроцесса была почти идеальной, поскольку при интенсивном развитии киноиндустрии, государственном финансировании кинопроизводства и кинопроката была предоставлена возможность свободно творить киномастерам, произведения которых создавали новую атмосферу критериев и ценностных ориентиров. Но попытка внедрить

рыночные отношения в советскую эпоху не увенчалась успехом, зато она оставила нам бесценный опыт и кинопроизведения, пользующиеся до сих пор огромным зрительским вниманием. Элементы положительного опыта этой модели кинопроцесса, отмеченного во всех его звеньях, следует использовать в современной ситуации в рамках реформирования киноотрасли.

Анализируя систему социальной детерминации функционирования кинематографа, мы выяснили, что «оттепельная» модель кинопроцесса испытывает институциональное влияние, опирается на внутреннюю кинематографическую политику и предпочтения зрителей. Эта модель кинопроцесса социально детерминировала функцию кинотворчества, которая выразилась в поисках новых выразительных средств, обновлении жанров, особой структуре выразительности художественного образа. В рамках этой модели расцвета и престижа кино зрителя эстетически обогащали талантливые работы мастеров, в которых исследование души человека сопровождалось использованием различных художественных средств.

В четвертом параграфе «Модель кинопроцесса в эпоху «застоя» (1970-е – начало 1980-х гг.)» рассматривается культурная политика «брежневской эпохи», которая за чрезмерно жесткую систему социального контроля за кинорепертуаром и строжайший запрет всяких отступлений от норм во многом напоминала авторитарно-бюрократическую модель.

В исследовании отмечены негативные тенденции, характерные для эпохи «застоя»: отсутствие общественного мнения, диктатура бюрократии, косность массового сознания, развращаемого коммерческим кинематографом, несостоявшиеся замыслы многих режиссеров. Для кинематографических начальников вопрос о соответствии идейно-политическим критериям оказывался более важным, чем прогнозирование возможного зрительского потенциала будущего фильма. Идеологическая перегруженность картин, сверхцентрализованность руководства производством и прокатом, их экономическая разобщенность привели киноотрасль в конце 80-х гг. к кризису отечественного кинематографа. Но в этой промежуточной четвертой модели были и положительные моменты: стабильное кинопроизводство (по 150 фильмов в год), протекционистская защита отечественного кинематографа, поиски киномастеров в русле жанрового кино. Во многих киноработах происходило совпадение идеологии, художественности и спроса. Наряду с массовым кинематографом на экраны кинотеатров выходили элитарные фильмы. Присутствие западных картин в социокультурном процессе было заметным явлением, но в 80-е гг. формирование репертуара происходило в рамках организованного социального контроля, поэтому проникновение зарубежных фильмов на отечественный экран еще не приобрело форму киноэкспансии, угрожающей национальной культуре.

Советский кинематограф в 70–80-е гг. был вынужден строить свою деятельность «в свете актуальных идеологических задач». Груз идеологического диктата, требующего создание «правильных» фильмов, формировал совершенно определенные механизмы кинопроизводства. Воздействуя на зрителя через прямую демонстрацию тех или иных образцов поведения героев картин, кинематограф выполнял идеологическую функцию. Зрители же сознательно ориентировались на его другие функции. При этом познавательная, воспитательная и эстетическая функции с одной стороны, и рекреационная, развлекательная, эскапистская, компенсаторская – с другой, были представлены в теснейшем сочетании. Но отмеченная двойственность ориентации на социальные функции кинематографа в конце 80-х гг. неуклонно ослабевала. Зрители стали усматривали ценность кино в том, чтобы хорошо отдохнуть после работы, отвлечься от повседневной реальности, прочувствовать то, чего в реальной жизни им недостает, что характерно для рекреационной, компенсаторской функций кинематографа. Зрительский спрос детерминирует постановку кинодела, вскрывает некоторые перспективные направления его развития.

Государственный прокат был фундаментом киноотрасли, ее опорным узлом, надежно и гарантированно соединявшим творческо-производственную киновертикаль с социально-потребительской горизонталью, произведения киноискусства – с массовой общенациональной аудиторией. Но при этом его работники были поставлены в такие условия, когда за зрителя приходилось бороться с удвоенной энергией. Жесткие плановые задания по кинопосещаемости и по валовому сбору от показа фильмов вынуждали кинопрокат больше уделять внимание не стратегии, а тактике своей деятельности. Широко применялись не только традиционные методы выпуска фильмов на экран, но и внедрялись новации (общественное распространение билетов, рассылка приглашений в кино, установление тесной связи с общественными организациями, показ фильмов в школах и «трудных» картин по театральному принципу).

При анализе системы социальной детерминации мы установили, что в рамках этой модели кинопроцесса все определяла государственная политика. Киноискусство отражало развитие общественного и индивидуального сознания, а официальная идеология, не поспевавшая за этим динамичным развитием, продолжала навязывать обществу и искусству свои отжившие догмы.

Описание модели кинопроцесса эпохи «застоя» как репрезентанта социокультурной деятельности показало, что ее специфика выражается в актуализации структурной функции кинопродвижения, работы со зрителем, поэтому на первый план выходит функция кинопроката. К активному

действию кинопрокат побуждало и то обстоятельство, что у кинопроката практически не было возможностей оказывать действенное влияние на фильмопроизводство в том плане, чтобы больше создавалось картин, соответствующих его институциональным интересам, облегчающим выполнение стоящих перед ним задач.

С рубежа 70–80-х до середины 80-х гг. на Алтае, как и во всей стране, наблюдались те же тенденции в формировании кинорепертуара, снижение уровня кинопотребления, уменьшение киноустановок, попытки привлечения зрителей в кинотеатры с помощью новых форм информационно-рекламной работы. На этом этапе региональная кинематографическая система была зеркальным отражением российского кинопроцесса.

Пятый параграф «**Особенности кинопроцесса на Алтае (1910–1990-е гг.)**» посвящен истории киносъемок в крае, описанию культурного пространства кинопроизводства. В исследовании показано, что в рамках «оттепельной» модели на Алтае возникает культурная дифференциация, региональные особенности кинопроцесса.

Для обоснования своей позиции диссертант при рассмотрении особенностей развития кинопроцесса на Алтае с начала и до конца XX века выявляет региональную специфику. Отдаленный край в 60–70-е гг. становится одним из крупнейших центров по проведению киносъемок, разветвленности киносети, кинопосещаемости. Алтайский край оказывается привлекательным для кинематографистов своей природой, «естественным» человеком, освоением целины. Значение имеет и тот факт, что многие из создателей фильмов – выходцы с Алтая (И. Пырьев, В. Шукшин, Е. Савинова). Так, В. Шукшин ввел в культурное пространство кинематографа целый край с богатыми традициями, интересными людьми. В общероссийском плане съемки его кинолент дали возможность привлечения в кинематограф массового зрителя, смотревшего не только шукшинские фильмы.

Алтайская регионалистика отражала общероссийское кинематографическое движение – возвращение дифференциации массового и элитарного искусства, создание художественного кино в расчете на все социальные слои. На примере фильмов В. Шукшина диссертант отмечает особенности кинематографа тех лет: продолжение народных традиций, глубинные поиски формы, внимание к человеку, его душе, возможность выражения собственной авторской позиции. С помощью картин режиссера-земляка («Живет такой парень» – приз Венецианского кинофестиваля) Алтай был включен не только в общероссийское, но и в мировое культурное пространство.

В 60-е годы наблюдается всплеск региональной документалистики, и в фильмах, снятых на Алтае, отражается мир достоверных подробностей, актуализируется персоналистский аспект, когда человек показан крупным

планом. В документальном кино происходит расширение диапазона тем, растёт жанровое многообразие картин. Практически все документальные картины сняты на натуре и созданы на Западно-Сибирской студии кинохроники, где было организовано большое собственное производство.

Диссертант приходит к выводу, что если в авторитарно-бюрократической модели региональный кинопроцесс был уменьшенным повторением российского, то в «оттепельной» модели он является отражением общероссийского, но с локальным своеобразием. Алтай становится одним из крупнейших в сфере кинопроизводства, кинопроката, киносети. В 60-е годы возникает культурная дифференциация, появляются региональные особенности кинопроцесса.

В третьей главе «Кинорынок России, становление и пути развития (конец 1980-х – 1990-е гг.)» фиксируются особенности кинорынка, рассматриваются проблема вестернизации кинематографического пространства России и перспективы возрождения национального кино.

В первом параграфе «Перестройка механизма управления кинематографией» анализируются социально-политические изменения, которые заставили пересмотреть основы кинопроцесса и вызвали глубокие перемены в содержании и механизмах деятельности кинопредприятий. В конце 1980-х гг. экономический, а не идеологический дисбаланс в кинематографе наряду с общегосударственной политикой перестройки подтолкнул Госкино СССР к его реформации.

В исследовании отмечено, что по мере распада тоталитарной однопартийной системы политической власти в стране прекратили свое действие и те задачи, для выполнения которых была создана советская кинематография. С другой стороны, прекратил свое действие и фактор, оказывавший наиболее сильное деструктивное влияние на развитие киноотрасли. В этих условиях перед руководителями кинематографии открылись большие возможности по совершенствованию системы ее управления.

V съезд Союза кинематографистов, утвердив «базовую модель» перестройки советского кинематографа, положил начало рыночных отношений: внедрялись самоуправление и хозрасчетные отношения между студиями, кинопрокатом и киносетью, разрешались свободная торговля фильмами и передача в аренду кинотеатров. Договорные отношения между структурными элементами кинопроцесса заменили обязательные ведомственные циркуляры и инструкции, сковывавшие кинематограф многие десятилетия.

В работе констатируется, что утверждение «базовой модели» кинематографа, появление закона о кооперативах создали предпосылки для образования и развития независимого кинопроизводства, сыгравшего определенную положительную роль в кинопроцессе. Вновь, как и во времена НЭПа, было узаконено частное предпринимательство в области кино. Первые не-

государственные формы кинопроизводства появились в России в виде кооперативов, акционерных обществ, совместных предприятий. Производство на короткий срок увеличилось вдвое против того, что снималось при советской власти. Для вытягивания кино из кризиса независимыми кинопроизводителями была предложена программа малобюджетного кино, которая способствовала вертикальной организации кинематографа.

Однако возложение на Госкино РФ в переходный период функций распределения централизованных средств, направленных на финансирование кинопроизводства, а также отсутствие единой нормативно-правовой базы привели к резкому сокращению кинопроизводства и, как следствие, к потере отечественного кинорынка.

Во втором параграфе «Инволюционный вектор перестроечного кино» описывается типология фильмов, которые создавали некоторое ценностное поле, оказывающее воздействие на социальные установки и ментальность зрителей.

Кино 90-х гг. стало зеркалом общественных перемен, отражающих социальные процессы. Кинематограф переходного периода характеризуют две черты: «он оказался лишен какой бы то ни было авторской рефлексии и его вектор стал не эволюционный, а инволюционный». Для фильмов первых постсоветских лет было характерно клиническое равнодушие к зрителю: замедленный темп, скучные диалоги, неинтересное развитие действия, лишённые человеческого обаяния исполнители главных ролей. Диссертант предполагает, что это было реакцией на опостылевшие в советские годы призывы делать доходчивые картины в рамках эстетических требований социалистического реализма, подавляя при этом естественную для любого автора потребность в самовыражении. Большинство картин из всего кинематографического потока было интересным для авторов, критиков, но не для зрителей. Примат коммерческих задач над эстетическими и идеологическими вызвал разочарование зрителей, что способствовало утрачиванию доверия к кинематографу.

В исследовании проанализированы типы фильмов конца 80-х и 90-х годов, среди которых были «разоблачительное кино», фильмы «большого стиля» и «идеологической значимости», «чернуха», картины, восходящие к фундаментальным ценностям национального бытия, эротические комедии, авторские киноленты. Этот период, когда кинематографисты жили исключительно в условиях самозаказа или требований инвесторов, не дал общезначимых результатов. Можно отметить, фильмы постсоветского десятилетия в массе своей по всем статьям (творческая анемия, социальная апатия, стереотипные представления о зрительских ожиданиях) уступают произведениям 60–70-х годов. Когда последовательно рухнули утопии жан-

рового и «авторского» кино фестивального типа, экран захлестнула волна кинолент, отмеченная знаком «чернухи», политизации, дегеронизма, низвержением общечеловеческих идеалов. Подражание западным моделям и установка многих режиссеров на потребительский конечный эффект неуклонно вели к понижению уровня художественных интересов и вкусов зрительской аудитории.

Третий параграф «Кинорынок как альтернатива распределительных отношений в кинематографе» посвящен развитию рыночных связей, которые обеспечивали оптимальную взаимозависимость между различными структурными элементами кинопроцесса, проблемам вестернизации и коммерциализации кинематографа.

Первая попытка проведения внутрисоюзного кинорынка состоялась в декабре 1988 г. одновременно с официальным разрешением самостоятельного формирования кинорепертуара киносетью. Условия деятельности фирмы «Кинорынок» позволили осуществить экономический диалог продавцов и покупателей, дали возможность тесных союзнических отношений между режиссером и прокатчиком, конструктивного влияния фильмопроизводства на кинопрокат и наоборот. Одновременно с государственной фирмой «Союзкинорынок» стали проводиться альтернативные негосударственные киноторги, подготовленные другими организациями. Создание кинорыночных отношений стало необходимостью как альтернатива «распределительному принципу» в кинопрокате и кинопроизводстве прошлых лет.

При анализе статистических данных кинорынков, динамики приобретения фильмов для Алтайского края выявлены тенденции вестернизации кинопроцесса, связанной с изменением социально-политических реалий, либерализацией общественной жизни. Если в советское время культурный изоляционизм и жесткий идеологический контроль ограничивали проникновение инокультурных ценностей в страну и их широкое распространение, то поворот общества к большей открытости значительно актуализировали проблему американизации российской действительности. Тот факт, что в современной российской экономической и социокультурной ситуации кино как средство трансляции культурных ценностей стало одним из самых мощных каналов экспансии американской культуры, на эмпирическом уровне закономерно проявляется в изменениях, которые претерпел репертуар кинотеатров Алтайского региона. Основу предлагаемого зрителям кинорепертуара составляли фильмы развлекательного плана, что отразилось на содержании социальных функций кинематографа. Перестает доминировать, как это было в советское время, идеологическая функция, меняются приоритеты, иным становится рейтинг функций: просветительская и эстетическая функции уступили первенство развлекательной, эскапистской, коммерческой.

В четвертом параграфе «**Рыночные отношения в кинопрокате и киносети**» предпринимается анализ наиболее актуальных проблем в регулировании социального функционирования кинематографа, выявляются тенденции его кризиса.

В 1990-е гг. сложилась пятая реформаторская модель кинопроцесса, в рамках которой использовались элементы нэповской и «оттепельной» моделей. Реформа способствовала переходу от директорско-административных методов к собственно экономическим методам рыночной экономики в духовной сфере. На смену прежней системе (государственное планирование, централизованное распределение бюджетных средств, диктат тематического плана, цензура и контроль за творчеством) вводились экономические механизмы (хозрасчет, самоокупаемость) и свобода творчества. Разрешение частного кинопроизводства, создание кинорынка, свободная торговля фильмами, передача в аренду кинотеатров, предоставление кинозрелищным предприятиям права формировать репертуар, а кинопрокатным организациям самостоятельно закупать фильмы – все это способствовало развитию рыночных отношений в киноотрасли. Но при этом автор исследования доказывает, что политика Госкино по перестройке и обновлению системы отечественного кинематографа была неэффективной. Демонополизация, децентрализация, разобщенность усилий федерального центра и администрации регионов, хаотичные рыночные преобразования кинематографии, непродуманная репертуарная политика и вследствие этого падение посещаемости, ликвидация и развал киносети, отчуждение части основных средств производственной базы киноотрасли резко ослабили целостность кинопроцесса, привели к распаду системных связей элементов структуры кинопроцесса.

При анализе системы функционирования кинематографа переходного периода выясняется, что реформаторская модель кинопроцесса испытывает институциональное влияние, опирается на внутреннюю кинематографическую политику и предпочтения зрителей. Зрительский спрос потребовал перемен в фильмопроизводстве, кинообслуживании населения. Специфика этой модели как репрезентанта социокультурной деятельности выражается в актуализации структурной и социально-эстетической функции кинопроизводства.

На фоне развивающихся рыночных отношений в стране именно сфера проката подверглась глобальной децентрализации руководства. Алтайское киноvideообъединение после перевода на новую систему хозяйственно-правовых отношений отказалось от нужд киносети. В результате вместо стройной системы киносеть превратилась в конгломерат разрозненных, действующих автономно кинозалов.

На протяжении 1990-х гг. в отечественном кинематографе, с одной стороны, создавался рыночный механизм, а с другой стороны, разрушался

внутренний рынок, в результате чего девальвировались усилия по созданию рыночных отношений, а фильмопроизводство лишалось своей изначальной цели. По мнению автора, такая ситуация стала возможной из-за того, что у руководителей кинематографии еще не сформировалось отношение к киноотрасли, как к хозяйственной системе с потенциально высокой доходностью, не были сформулированы новые задачи, в то время как старые уже потеряли свою актуальность. Таким образом, как в области организационных форм, так и в сфере постановки задач своего развития, отечественная кинематография к концу советского периода вернулась на уровень рубежа 1920-х гг., то есть, практически к начальному этапу, хоть и на новом витке.

Кризисный процесс охватил кинематограф с 1986 по 1996 гг. Становление рыночной экономики в социокультурной сфере повлекло за собой необратимые изменения в структуре кинопроцесса. Распад системных связей принял угрожающую форму дезинтеграции трех структурных элементов: кинопроизводство – кинопрокат – кинотеатр, что является первой тенденцией кризиса кинематографа.

Укоренившаяся в кинопрокатах практика репертуарного планирования, в основном, зарубежных фильмов, вытеснила российское кино на край общения публики с искусством. Отчуждение зрителей от отечественных фильмов, являющееся следствием вестернизации, привело ко второй негативной тенденции.

Дезинтеграция кинематографа как культурной системы способствовала тому, что он стал терять важное звено своей художественной культуры: сформировавшуюся на протяжении многих десятилетий массовую киноаудиторию, в чем проявляется третья тенденция кризиса.

Четвертая негативная тенденция связана с резким усилением сугубо потребительского отношения к кино, падением общей зрительской культуры, ориентацией зрителей в основном на зарубежное развлекательное кино.

Пятая тенденция кризиса традиционного способа кинопроката связана с параллельным функционированием новых каналов продвижения фильмов к зрителю – видео, кабельное и спутниковое ТВ, усилением конкурентоспособности эфирного ТВ.

Как мы выяснили, на разных исторических этапах была сильна детерминация российского общества по отношению к собственному кинематографу. Только в постсоветский период эта зависимость ослабла, а влияние кинематографа стал определять рынок, что привело к негативным последствиям. В итоге и отечественное кино перестало оказывать заметное влияние на состояние российского общества. Налицо кризис функционального взаимодействия кинематографа и общества.

В пятом параграфе «Перспективы возрождения национального кино» рассматриваются разные подходы к кинематографии в мировой практике и предлагается концепция социокультурного развития в условиях модернизации России, осуществляемая путем последовательных реформ, и пути выхода из сложившейся кризисной ситуации.

В ряду важных вопросов стоит проблема национального кино, которое является особенно эффективным средством образного выражения и закрепления культурной идентичности своего народа, исторической трансляции его социального и духовного опыта. На рубеже 1980–90-х гг. российские картины уже не стали играть заметной роли в социокультурном воспроизводстве, поэтому в рамках реформаторской модели кинопроцесса проблема поддержки национального кино приобретает принципиальное значение. Именно сбережение в российском кинематографе традиций отечественного киноискусства, сохранение российского фильма как феномена национальной культуры должно привести к комплексному восстановлению киноотрасли, включая мероприятия по развитию кинопроизводства, воссозданию всероссийской системы проката и показа фильмов.

Диссертант рассматривает основные направления по формированию новой стратегии в управлении кинематографом, где на первый план выдвигалась задача его сохранения как важной части национальной культуры. Комплекс действий, направленных на поддержку отечественного кинематографа, можно условно разделить на три направления, которые действуют в тесном переплетении и взаимодействии. К правовому направлению относится принятие законов и нормативных актов в области кинематографа, создание благоприятного правового пространства. К числу административных форм регулирования кинематографа относится регистрация и сертификация продукции, предназначенной для публичной демонстрации, установление квот на ввоз или показ фильмов иностранного производства. В экономической области предлагается применять разные формы государственной поддержки кинопроизводства и кинопроката фильмов с учетом дифференцированного зрительского спроса, картин для детей, различных проектов.

На государственном уровне было определено одно из направлений возрождения национального кино, связанное с выработкой комплексной программы технической модернизации киносети. В русле этого направления в 1997 г. в Барнауле на базе кинотеатра «Родина» был открыт Центр российской кинематографии им. И. Пырьева для показа отечественных фильмов.

Доминирующей формой реализации творческих идей, проведения различных акций по продвижению отечественного кино становится проектный подход. В рамках регулирования деятельности киноорганизаций с помощью финансовой поддержки различных программ на Алтае федеральными и кра-

евыми властями поддерживается такой масштабный проект, как Шукшинский кинофестиваль, цель которого – привлечь внимание к проблемам национальной культуры, знакомить с новыми лучшими образцами отечественного кинематографа. Одной из основных задач фестиваля является привлечение большого количества людей из разных сфер общества для просмотра и оценки конкурсных фильмов. Важно отметить, что проведение Шукшинских дней на Алтае в условиях идеологического, экономического кризиса помогает сохранять культурное пространство как важнейшую сферу человеческого досуга, решать проблемы коммуникации не только среди зрителей, но и всех поклонников В. Шукшина, создавать определенный эстетический настрой.

Как считает автор, сохранение российского фильма как феномена национальной культуры требует продолжения совершенствования системы производства и проката отечественного кино как единого и неразрывного кинопроцесса. Протекционная политика должна проводиться как на федеральном, так и на региональном уровне (пополнение фонда отечественного кино, проведение кинофестивалей). В связи с этим поставлены стратегические задачи по возрождению отечественного кино, тесно переплетенные с проблемой передачи зрителям функций социального заказчика. Кинематография нуждается в двух скоординированных стратегиях – выживания и возрождения. Первая нацелена на сохранение инфраструктуры киносети и кадров. Вторая – на стабилизацию и развитие потребности населения в киноуслугах.

В исследовании даны рекомендации и предложения по регулированию процессов управления в киноотрасли Алтайского края, по сохранению и развитию отечественного кинематографа, по поддержке российских кинолент в кинопрокате, их использовании в деле воспитания детей и подростков, приобщения социально незащищенных слоев населения к духовным и культурным ценностям России.

В заключении подведены основные итоги, изложены общие выводы исследования, согласно обозначенным целям и задачам, определен круг наиболее перспективных направлений дальнейшего изучения функционирования кинематографа в России и на Алтае.

**ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
ОПУБЛИКОВАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ:**

1. Шестакова И. В. Кинопроцесс в России и на Алтае / И. В. Шестакова // Труды кафедры рекламы и культурологии. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2006. – 240 с.
2. Шестакова И. В. Кино как один из факторов социализации личности / И. Шестакова, Г. А. Воронина // Технология психолого-педагогической подготовки учителя к воспитательной деятельности: Тезисы выступлений Всероссийской научно-практической конференции. (Барнаул, 4–5 июня 1996 г.). – Барнаул, 1996. – С. 197–199.
3. Шестакова И. Проблемы кинопроката и киносети в социокультурном аспекте / И. Шестакова // Образование и социальное развитие региона. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1996. – № 2. – С. 104–106.
4. Шестакова И. Основные этапы социально-кинематографического процесса / И. Шестакова // Образование и социальное развитие региона – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1997. – № 3–4. – С. 185–191.
5. Шестакова И. Выживать или жить: Проблемы киноотрасли глазами социолога. / И. Шестакова // Сб. Студенческие исследования. – Вып. 5. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1998. – С. 119–123.
6. Шестакова И. О проблеме вестернизации кинорепертуара / И. Шестакова // Тезисы выступлений краевой научно-теоретической конференции «Методологические и теоретические проблемы социального развития региона» (Барнаул, 1998). – Барнаул, 1998. – С. 205–207.
7. Шестакова И. В. Шукшин и Алтай / И. В. Шестакова // Тезисы выступлений на межрегиональном семинаре «Охрана культурного наследия Алтая» (Барнаул, 2000). – Барнаул, 2000. – С. 75–81.
8. Шестакова И. В. К вопросу об особенностях режиссерского почерка В. М. Шукшина / И. Шестакова // Труды кафедры рекламы и культурологии: сб. статей. – Вып. 2. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2004. – С. 99–106.

Подписано к печати 19.09.06. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 1,6. Тираж 100 экз. Заказ № 77.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.

