

## Практики публичных дискуссий периода перестройки (на примере обсуждения фильма «ЧП районного масштаба»)

Арсений Дмитриевич Моисеенко✉

Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия  
Контакт для переписки: [amoiseenko@eu.spb.ru](mailto:amoiseenko@eu.spb.ru)✉

**Аннотация.** Перестройка стала временем расширения тематического спектра общественных дискуссий. Помимо рассуждений о трудностях повседневной реальности актуализировались подходы к деконструкции советской бюрократической и идеологической систем. В рамках статьи на примере художественного фильма «ЧП районного масштаба» анализируется перестроечная критика бюрократии, а также контексты запретов кинофильма, его продвижения и обсуждения в публичном пространстве. Основной мотив дискуссий о картине был сопряжен с влиянием идеологического дискурса эпохи (в виде дихотомии «сторонников» и «противников» обновления системы) на положение кинокритики. Такая особенность формирования идей создавала два прямо противоположных взгляда как на художественные и стилистические особенности картины, так и на «сенсационные» эпизоды произведения. Кроме того, положение фильма, при котором лента запрещалась в отдельных городах или даже целых регионах, влияло на формирование перестроечных правил комментирования художественных текстов.

**Ключевые слова:** перестройка, гласность, кинематограф, кинокритика, литература, публичные дискуссии, «ЧП районного масштаба»

**Цитирование:** Моисеенко А. Д. 2023. Практики публичных дискуссий периода перестройки (на примере обсуждения фильма «ЧП районного масштаба») // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 77–89. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-77-89>

Поступила 14.07.2023; одобрена 10.09.2023; принята 30.09.2023

# Practices of public debates during perestroika (discussing the film *Emergency of the District Scale*)

Arseniy D. Moiseenko✉

European University at Saint-Petersburg, Saint-Petersburg, Russia  
Corresponding author: amoiseenko@eu.spb.ru✉

**Abstract.** Perestroika became a time when the thematic spectrum of public discussions expanded. In addition to discussions about everyday life, the ideas of deconstructing the Soviet bureaucratic and ideological system became relevant. This dialogue has had an impact on specific institutions. This article analyzes an example of criticism of the Komsomol organization in the film *Emergency of the District Scale* (*ChP raionnogo mashtaba*). The main part of the study is devoted to the analysis of this movie's discussions. The assessment was influenced by local bans that prevented the film from being released. The article describes various mechanisms of influence on cinematography institutions throughout the country. The question of how the context of prohibitions affected the condition of film criticism is also considered. *Emergency* was in a position where the fight against the abuses of local authorities became more significant than an authentic criticism of the art features of the motion picture. This formed two opposing forces. Representatives of the first considered themselves true fighters for the perestroika. Their opponents tried to refuse such a formulation of the question and tried to deconstruct the stylistics. In addition, an important aspect of perestroika cinema was the legal appearance of erotic scenes, which were also shown in *Emergency*. The article presents details of how this context was inoculated with the ideological debate around the film, as well as some of the arguments of different groups. The ironic mode also became a significant aspect of the discussion about the movie. This way of reflection was the only means of going beyond the boundaries of the dichotomy “for glasnost [publicity] and perestroika” or “against”, which was the basis of public debate.

**Keywords:** perestroika, glasnost, cinematography, film criticism, literature, public debates, *Emergency of the District Scale*

**Citation:** Moiseenko, A. D. (2023). Practices of public debates during perestroika (the case of the film “emergency of the district scale”). *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 77–89. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-77-89>

Received Jul. 14, 2023; Reviewed Sept. 10, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

## Введение

«В один из январских дней 1985 года... я проснулся... знаменитым. Уснул малоизвестным поэтом, а проснулся знаменитым прозаиком» [Поляков, 2020, с. 211]. Так в 2001 г. Ю. Поляков комментировал публикацию повести «ЧП районного масштаба» в журнале «Юность». Конъюнктура времени довольно быстро оставила отпечаток на восприятии произведения: «Повесть написана в 1981 году, долго не могла увидеть свет... [произошло это] при таких обстоятельствах... подоспело постановление о партийном руководстве комсомолом<sup>1</sup>, понадобилось художественное произведение, иллюстрирующее недостатки в комсомоле, о которых было сказано в этом постановлении 84-го года, стали искать и обнаружили эту повесть» [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 136 тр. 1].

В результате за повесть Ю. Поляков получил премию Ленинского комсомола в 1986 г. и был избран кандидатом в члены ЦК ВЛКСМ. Критические замечания в прессе значительно потеплели, что способствовало распространению тезиса о том, что повесть «нужная» в контексте времени [Весьма спорный ракурс, 1985, с. 2]. Читатели из разных уголков страны благодарили автора за «правдивость» в описании реалий жизни молодежи [Кому дописывать повесть, 1986, с. 95–96]. Публичные дискуссии вокруг повести постепенно испытывали влияние времени и концептуализировались в терминах борьбы с «формализмом» и «администрированием» в комсомольских рядах [Как быть с Шумилиным, 1986, с. 4]. Таким образом, «ЧП районного масштаба» стало не только произведением, подхваченным волной перемен времени, но и источником идей для последующей социальной и бюрократической критики действительности.

Популярность этого текста также отразилась и на внелитературных реинтерпретациях сюжета. Например, по написанной А. Мариным пьесе на основании «ЧП» в 1987 г. был поставлен телеспектакль «Кресло» в Московском театре-студии под руководством О. Табакова. Основа спектакля выводилась из публичной дискуссии вокруг повести и была обращена к катастрофическому кризису в комсомоле, для преодоления которого и предназначена масштабная перестройка [Вислов, 1990, с. 64]. Однако даже критика периода отмечала некоторую недостаточность в «резкости» тонов, избранных для характеристики героев и реалий их жизни [Аргус, 1987, с. 3].

## Результаты исследования и их обсуждение

Полнометражный фильм как раз изменил положение вещей, в котором «резкость» повести и ее театрального воплощения уступала «сенсационности» киноверсии. К сожалению, анализ как ее художественных особенностей, так и дискуссий вокруг ленты в историографии представлен в основном в крайне фрагментарном, обзорном формате [Horton, Brashinsky, 1992, с. 58–60; Lawton, 2002, с. 262–264; Graham, 2020, с. 339–

---

<sup>1</sup> Имеется в виду июльское постановление 1984 г. ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении партийного руководства комсомолом и повышении его роли в коммунистическом воспитании молодежи».

340]. Поэтому в настоящем тексте поставлена задача заполнить эту лакуну посредством описания некоторых тенденций обсуждения фильма.

Любопытно, что «Ленфильм» заключил договор с Ю. Поляковым о написании сценария для картины под рабочим названием «Райком» еще в августе 1984 г., т. е. за полгода до публикации повести в «Юности» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 2–3]. Литературные версии сценария отличались от основного содержания повести, однако это были малозначительные детали [см.: ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 484, 485]. Но в процессе разработки режиссерской версии сценария (режиссером-постановщиком был С. Снежкин) было привнесено значительное изменение, именуемое в картине эпизодом «идеологического стриптиза» [см.: ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 35, д. 416]. То есть вместо открытого финала, в котором главный герой (Шумилин) остается в положении выбора, он на собрании произносит критическую речь о существующей системе управления в комсомоле, за что полностью реабилитируется начальством и даже получает повышение. Несомненно, такой сюжетный поворот стал формой сатирического выражения мнения о перестроечной действительности, в которой даже самая острая критика была неспособна исправить реальное положение вещей. Художественный совет «Ленфильма» выражал сомнения по поводу нового сценарного хода, поскольку «сюжетный виток затягивает действие и объясняет зрителям то, что понятно без всяких разъяснений» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 35]. Кроме того, камнем преткновения становились сцены эротического содержания, которые в заключении совета именовались «данью новоявленной моде». Высказывание о сомнительности таких сцен делалось и представителями Госкино СССР, но осталось незамеченным. В итоге авторам была предоставлена значительная свобода в процессе создания картины, направленной на «оздоровление атмосферы в комсомольско-молодежных рядах [и] в нашей жизни» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 38].

В такой реальности фильм был принят и на студии, и в Госкино. Картина, задуманная изначально как произведение, которое поспособствует «очищению» советской управленческой машины, покрылась налетом «сенсационности». Действительно, большая «резкость» по сравнению с литературным текстом была предопределена тем фактом, что герой — Шумилин превратился из спорной, рефлексирющей о положении вещей фигуры в «закостенелого бюрократа», который думает только о продвижении по карьерной лестнице и диктате своих условий не только на работе, но и дома. Острая, порой на грани допустимого критика реальности в совокупности с перестроечной тенденцией показа эротических сцен предопределили значительную публичность в обсуждении картины (о рефлексии зрителей на тему эротических сцен см.: [Гляйснер, 2014, с. 80–107; Танис, 2019, с. 26–33]).

Одним из симптомов этого конфликта стала прокатная судьба ленты. Несмотря на то что картину допустили на первый советский кинорынок и она была там приобретена многими кинофикаторами, фильм исчезал с экранов многих городов и оставался недоступным зрителям. В первую очередь такая ситуация была вызвана решениями управленцев на местах. Соответственно, для деятелей кинематографии (и не только) обсуждение этой проблемы было облечено в термины политической дискуссии, по-

скольку такие локальные «акции» непосредственно противоречили перестроечным идеологическим концептам. Например, в Омске, Красноярске, Киеве и некоторых других городах купить фильм отказались из-за того, что сделать это им «не рекомендовали» местные власти, а в Томске в процесс реализации картины и вовсе вмешался партийный обком [Мурзина, 1989, с. 6]. По сведениям В. Трегубовича, в Ростове кинопрокатчики получили отказ от местного горкома партии; в Витебске Министерство культуры Белоруссии приказало не покупать картину; в УССР и вовсе запретили фильм; в Ставрополе сначала приобрели права на показ, но после попросили вернуть средства («Ладога» не удовлетворила это требование) [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18].

Такие локальные запреты стали поводом для организации Союзом кинематографистов СССР пресс-конференции для обсуждения положения дел вокруг фильма<sup>1</sup>. Основная часть этого мероприятия была посвящена проработке вопроса о причинах сложившегося положения вещей. Общий посыл интерпретации причины такого бойкота заключался в том, что «с кадрами не всё в порядке». Все участники обсуждения были солидарны, что картина носит «правдивый»/«реалистичный» характер, и это способствовало неприятию ее художественных форм на уровне идеологических управленцев. А. Герман и вовсе выразил мнение, что эти цензоры — «пересаженные административные работники и герои Снежкина». К этим рассуждениям Г. Симанович добавил «боязнь прокатчиков оказаться в немилости или же их собственную гражданскую беспринципность» [Симанович, 1989, с. 4].

Фактически ситуация запрета оказалась не только в плоскости терминов и концепций «революционного обновления», но и в рамках понятийного аппарата проблем, сформировавшихся из «тяжкого наследия» ошибочного, застойного прошлого: псевдоидеологические рычаги, командно-бюрократическое администрирование, умалчивание актуальных проблем и т. д. Такой подход к интерпретации ситуации подкреплялся ссылками на опыт недавнего прошлого: с подобными «областными троекуровыми», например, сталкивался прокат фильмов «Калина красная» и «Гараж» [Евтушенко, 1989, с. 11].

Таким образом, для деятелей кинематографии не менее актуальным становился вопрос о том, как выйти из положения. Мнения на этот счет были разные. Е. Евтушенко обратился к комсомольским лидерам и отметил, что если организация желает обновиться и органично встроиться в палитру перестроечных красок, то ей необходимо «объединиться в идейном порыве» с картиной Снежкина и Полякова. Другие участники были солидарны с таким доводом. Но незадача была в том, что ЦК ВЛКСМ принимал более чем активное участие не только в продвижении фильма, но и в съемочном процессе. Например, некоторые высокопоставленные комсомольские лидеры помогали коллективу в решении конфликтов с ленинградским начальством [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 30–31], а также организация выделила дополнительные тридцать тысяч на съемку эпизода «репетиция приветствия» [Уходящая натура, 1990, с. 8].

---

<sup>1</sup> Краткую версию обсуждения см. в: [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18–19]; полная версия: [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 13, тр. 1]; кроме того, в телепередаче «Кинопанорама» за 1989 г. был показан большой сюжет о пресс-конференции.

Помимо исправления искажений прошлого в комсомольских рядах предлагались и иные пути решения проблемы. Так, Э. Рязанов указал, что, поскольку «мы сейчас переживаем эпоху Великой Болтовни», Союз кинематографистов может посодействовать подаче исков в суд от имени творческого объединения на структуры кинопроката [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 19]. Альтернатива судебному и бюрократическому бумаготворчеству виделась в предании огласке этой ситуации в средствах массовой информации, чтобы люди в регионах знали о таком фильме и об антагонистическом отношении к нему в рядах политических кадров [Симанович, 1989, с. 4].

Также ситуация была вписана в идеологические конструкции времени, что позволяло связывать «препоны» проката с попытками отобрать завоевания гласности и перестройки. Но помимо идеологии речь шла и о прагматике, которая напрямую отражалась не только на «Ладоге», но и на поле экспериментов команды реформаторов. Только масштаб не был всеобъемлющим, а преломлялся в области киноиндустрии. Как отмечал А. Герман: «Мы затронули экономические „кубики“... они посыпались и выросли в еще более страшную охранительную систему, с которой бороться стало в тысячу раз труднее. ... Что получается по новой экономической модели? Никаких постановочных при отсутствии зрителя» [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 13, тр. 1].

Действительно, многие критики впоследствии вторили этому доводу: если не исправить положение, то кинематограф перестанет быть остросоциальным. Напротив, переоплотится в хорошо забытые, старые формы «серости и беспроблемности». Таким образом, ситуация с прокатом «ЧП» стала, с одной стороны, маркером времени; а с другой, способствовала формированию мнений / сомнений / полемик, связанных с глобальными вопросами о развитии кинотворчества в СССР.

Как показала практика последующих лет, общественная кампания в прессе не стала механизмом борьбы с прокатными злоупотреблениями на местах. В этих условиях разговор о стилистических особенностях и художественных приемах картины лишался своей объемности. Высказывались порой неожиданные соображения о том, как следует подходить к разбору «ЧП». Например, главный редактор журнала «Искусство кино» выступил фактически с программным заявлением, согласно которому, несмотря на большое количество претензий к картине «по художественному счету», диалог о них невозможен, «пока существует хоть какая-то возможность административного, бюрократического вмешательства и каких-то запретительных акций по отношению к ней» [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18–19].

Такой подход ставил художественную критику в «неестественное положение». Киноведческий анализ, обращенный к деконструкции (не)удач, оказывался в пространстве идеологической дискуссии. Можно отметить немногие критически настроенные тексты эпохи. Например, в статье М. Гуревича в журнале «Советский экран», отмечая абсурдность ситуации с запретом на показ фильма во многих кинотеатрах страны, автор подчеркивал, что ему «не кажется верным оберегать „гонимый“ фильм от критики: это тоже своего рода конъюнктура» [Гуревич, 1989, с. 5]. Гуревич настаивал, что за ширмой «исправительного и обличительного пафоса» картина напрочь лишена драматизма, художественной выразительности и реалистичности описания. Рассуждая

о сцене гуляний комсомольцев в бане, Гуревич заметил, что логика построения кадров и диалогов выглядит совсем неестественной, поскольку за гиперболизацией бессмысленности идеологической риторики совсем непонятными остаются реальные люди, их характеры и «бытовой язык». Шумилин, Чесноков, Бутенин и другие герои повествования — просто «фантомы перед нами, а не люди, „абличительные“ схемы взамен прежних благонравных» [Гуревич, 1989, с. 5].

Схожей позиции придерживался и А. Егоров в рецензии на страницах журнала «Искусство кино». Отмечая жанровую особенность картины, он указывал, что «ЧП» не единственное в своем роде произведение. Скорее имеет смысл рассуждать об особом жанре перестроечного кино, в котором попытка вывернуть мир наизнанку задвигается на второй план, а на авансцене оказывается психологический анализ прошлого посредством вживания в порочность эпохи застоя. Такой жанр в корне отличался от сенсационных открытий о работе репрессивной машины в 1930–1950-е гг. Герои не совершали явных злодеяний, но их мир находился в плоскости «бдительности и архипреданности». Но, как заключал Егоров, помимо клишированных форм, характерных для перестроечного искусства в целом, «ЧП районного масштаба» наполнено исключительно желанием авторов добиться успеха картины любой ценой. Даже ценой обхода заявленной изначально аналитичности произведения [Егоров, 1990, с. 59].

Но такие позиции оказывались крайне уязвимыми в контексте эпохи из-за того, что вопрос отношения к картине и ее художественной составляющей приобрел устойчивый политический окрас. Так, например, в августе 1989 г. был выпущен неординарный номер журнала «Советский экран». За его выпуск полностью были ответственны ленинградские кинокритики и эксперты, главной целью которых было политическое высказывание, направленное на борьбу с ореолом Нины Андреевой, нависшим над городом<sup>1</sup> [Павлов, 1989, с. 2]. Одна из статей выпуска была посвящена разбору фильма «ЧП районного масштаба» и стала своеобразным ответом на критику стилистических и художественных недочетов картины в статье М. Гуревича. Но ее сюжет был посвящен скорее не разбору замечаний кинокритика, а общему посылу обсуждений вокруг фильма. Вторя главному редактору «Искусства кино», автор статьи, А. Валагин, отмечал, что «Ленинградская „команда“ „СЭ“... понимает также (а М. Гуревич, видимо, нет), что критиковать произведение искусства, практически лишенное встречи со зрителями, подвергаемое на местах настоящей травле... значит по меньшей мере помогать тем, кто пытается задушить гласность в кино» [Валагин, 1989, с. 11].

Фактически такой способ анализа «крамольной» в районных масштабах картины стал логическим следствием бинарного деления общества. В кинематографическом срезе такая дифференциация непосредственно отражалась на процессе дискуссии о значениях и смыслах, закладываемых в картине. На страницах советских изданий, которые посвящены обсуждению «ЧП», можно неоднократно встретить формулу: «фильм не лишен недостатков, но...». Сторонники такого подхода отождествляли себя с борцами за гласность, за обновление сгнившей системы, за невозможность отката назад и против

---

<sup>1</sup> О политическом значении дела Н. Андреевой см.: [Атнашев, 2018, с. 204–222].

какой-либо цензуры. Тем не менее противники такого взгляда фактически исключались из равноправного и легитимного диалога. Нередко авторы критических пассажей о недостатках ленты отождествлялись с маркерами «ревнители идеологической чистоты» или «ревнители критического объективизма». Борьба с цензурой обернулась в новую запутанную систему ограничений на производство смыслов.

Помимо бинарной идеологической дифференциации, вызванной контекстом проката картины в масштабах страны, пожалуй, не меньший ореол «сенсационности» фильму придали эротические сцены. Они же ставились под сомнение и художественным советом «Ленфильма» и Госкино СССР, однако в окончательном варианте фильма так и не были вырезаны. Присутствие таких эпизодов было важной тенденцией своего времени в области кинематографии (о «ЧП» в этом контексте см.: [Isakava, 2012, с. 232–242]), поскольку зрители могли видеть их не только в новых советских картинах (например, «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино» и др.), но и в зарубежных произведениях (как официально закупленных, так и нелегально демонстрировавшихся в видеосалонах). Этот контекст стал своеобразным маркером для определения позиции применительно к киноискусству. Например, ранее в фельетоне «Умрем без секса» корреспондент журнала «Советский экран» Н. Ртищева интерпретировала новую реальность как «секс-справочник для незнающих», призванный «одурманить зрителя». Это, по ее мнению, порождало парадоксальную ситуацию: невозможность показывать правду без откровенных сцен накладывалась на уменьшение художественной и смысловой составляющей картин, направленных на высвечивание истины [Ртищева, 1989, с. 8].

О популярности темы также свидетельствовала редакция «Литературной газеты», опубликовавшая призыв к читателям присылать свои комментарии к фильму «ЧП районного масштаба». В этом тексте заострилось внимание на том, чтобы они не «замыкались на теме „кино и эротика“», поскольку довольно многое уже было сказано по этому поводу [От отдела искусств «ЛГ», 1989, с. 8]. Безусловно, как и в ситуации с другими картинами, внушительная часть представлений существовала в системе координат «уместности» таких сцен и их «грубости» / «бессмысленности»<sup>1</sup>. Тем не менее нельзя не отметить, что разговор о сексе в «ЧП» не всегда помещался в рамки бинарной логики «за» и «против». Принципиальную значимость приобрел иронический подход, отбрасывающий на задний план рассуждения об этической стороне вопроса (об иронической стилистике позднесоветской публичной коммуникации см.: [Юрчак, 2014, с. 461–552]). Примером подобного взгляда стала статья М. Туганова в «Литературной газете» под названием «Уже не ЧП?». Автор высказывал ряд смелых и саркастических утверждений, расценить которые однозначно весьма проблематично. Так, например, комментируя сцену встречи Шумилина с любовницей, Туганов отмечает «целеустремленность комсомольца, ритмичность и решимость его движений» и переносит эти характеристики совсем в иную плоскость: «Нам бы так стоять у мартинов и станков, так мы бы обогнали Америку по комбайнам еще более впечатляюще» [Туганов, 1989, с. 8].

<sup>1</sup> Взгляд «за», например, см.: [Тарасенкова, 1989, с. 8]. Противоположное мнение, например, см.: [Щербакова, 1989, с. 8]. Обе позиции представлены: [Уходящая натура, 1990, с. 8].

Логическим продолжением саркастического опуса стало рассуждение автора о наполнении современного кинематографа эротическими сценами. Туганов задается вопросом, что это — «случайное совпадение, кампания (месячник) или столбовая дорога завоевания нашего и ихнего (загнивающего) кинозрителя?» [Туганов, 1989, с. 8]. Предполагая второй сценарий, он настаивал, что советский кинематограф обязан поддерживать почин, невзирая на «брюзжание обывателей» и всевозможные трудности и препоны на пути, «даже если в масштабе страны придется менять конструкции кухонных столов, гладильных досок, электроорганов и других неформальных мест возможного приложения взаимных симпатий. Ведь кино для нас всегда было не только развлечением, но и примером. ... А пока целесообразно придерживаться количественного пути, т. е. постепенного увеличения числа „стандартных“ эпизодов. А уж когда наша промышленность освоит высокопрочный ассортимент, переходить к более усложненным техническим решениям» [Туганов, 1989, с. 8].

## Заключение

Картину «ЧП районного масштаба» определенно можно считать «зеркалом» своего времени. Обличительный пафос фильма смешивался с привнесением новых художественных и стилистических особенностей перестроечного киноискусства. Фильм Полякова и Снежкина — особый текст, вызвавший широкий общественный резонанс. В дискуссионном процессе отражались и одновременно конструировались основные паттерны эпохи обновления, ее дискурсивные формы и смысловые точки.

Авторы картины стремились продемонстрировать, что с советским обществом что-то не так именно в моральном отношении. Комсомольцы, будущее партии, давно не верят в то, чем занимаются: бессмысленные речи, ритуальные практики приема в свои ряды, бесконечные собрания, всё это — тяготы для молодых людей. Единственное, что им не чуждо, — материальные блага, которые можно извлечь из своего положения; комсомольские гуляния, в основе которых вкусная еда, приятный алкоголь и хаотичное групповое разложение. Одним из таких субъектов стал герой произведения — первый секретарь районного комитета комсомола Н. Шумилин. Так увидели картину многие зрители эпохи, так же представлял ее автор сценария — Ю. Поляков. Тезис об аутентичности образов стал основополагающим при обсуждении картины. Будто даже у многих критиков и не возникало предположений, что такое отражение реальности может подвергаться сомнению.

Вопросы собирания значений вокруг фильма также отягощались политической конъюнктурой: на местах часто встречалось непонимание ленты со стороны партийных и комсомольских функционеров, которые были вовлечены в производство локальной цензуры. Такая ситуация губительно отражалась на критическом осмыслении художественных особенностей кино. Во-первых, для многих зрителей это было дополнительным маркером, доказывающим реальность образов, собранных в ленте. Во-вторых, некоторые критики видели своим моральным долгом замалчивать недостатки произведения ввиду несправедливостей проката. Так, сторонники «критического объективиз-

ма» оказались в явном меньшинстве. Более того, их приравнивали к представителям консервации значений, борцам против достижений гласности и перестройки. И всё же негативные оценки произведения появлялись. Чаще упор делался на излишнем (порой неуместном) обличительстве, реже на попытках авторов снискать успех любой ценой. Подвергались также сомнению восторженные пассажи об абсолютной аутентичности показанного на экране в сравнении с застойным прошлым.

Вопрос об эротической составляющей картины оказался вписан в два контекста эпохи: (не)аутентичности отражения и (не)уместности подобных сцен. В рамках этих составляющих дискуссия дихотомически разделилась на сторонников «клубнички» и моральных антагонистов такого подхода. Подобная дифференциация оказалась во многом схожей с критикой предыдущих перестроечных картин, содержащих подобные сцены. Однако пример с ироническим подтекстом публикации М. Туганова представляется весьма неоднозначным. Автор избегал прямого оценивания ситуации, оставляя зазор для интерпретации своего мнения. Более того, прием смелого смешения контекстов позволял автору в шутливой форме продемонстрировать несостоятельность дискуссии в целом, разрушить ее базовые основы. И всё же подобные высказывания скорее представляются исключениями, подтверждающими общее правило: реальность состояния публичных дискуссий, несмотря на объявленную гласность и демократизацию, была подчинена правилам строгих дихотомий, выход за которые либо был невозможен, либо осуществлялся абсурдным смешением представлений, конструирующим иронический модус.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Атнашев Т. 2018. Переключая режимы публичности: как Нина Андреева содействовала превращению гласности в свободу слова // Новое литературное обозрение. № 3 (151). С. 204–222.
- Аргус М. 1987. Какого масштаба ЧП? Из театрального дневника // Московский комсомолец. № 89. С. 3.
- Валагин А. 1989. Прекрасен наш Союз? Заметки о фильме «ЧП районного масштаба» // Советский экран. № 12. С. 11.
- Весьма спорный ракурс (круглый стол). 1985 // Московский комсомолец. № 26. С. 2.
- Вислов С. 1990. Одиссея капитана Табакова, или Театр-студия в контексте меняющегося времени // Театр. № 7. С. 59–70.
- Гляйснер Ф. 2014. «Будто голая я, а не героиня вашего фильма»: скандалы «порноноваторства» времен перестройки // Новое литературное обозрение. № 5 (128). С. 80–107.
- Гуревич М. 1989. Страсти по секретарю райкома // Советский экран. № 10. С. 5.
- Евтушенко Е. 1989. Фильм — катастрофа? // Московские новости. № 13. С. 11.
- Егоров А. 1990. Параллельный монтаж // Искусство кино. № 2. С. 52–59.
- Как быть с Шумилиным? Диалог о ЧП и его масштабе. 1986 // Московский комсомолец. № 217. С. 4.
- Кому дописывать повесть? 1986 // Юность. № 1. С. 95–96.

- Мурзина М. 1989. ЧП для зрителя // Известия. № 64. С. 6.
- От отдела искусств «ЛГ». 1989 // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Павлов Ю. 1989. Не могу поступаться принципами // Советский экран. № 12. С. 2.
- Поляков Ю. 2020. Как я был колебателем основ // ЧП районного масштаба. М.: АСТ.
- Российский государственный архив фонодокументов. Ф. 176. Оп. 10. Д. 13. Тр. 1.
- Ртищева Н. 1989. Умрем без секса! // Литературная газета. № 33. С. 8.
- Симанович Г. 1989. Какого масштаба ЧП? // Советская культура. № 27. С. 4.
- Танис К. А. 2019. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е гг. // Вестник Пермского университета. № 3 (46). С. 26–33.
- Тарасенкова А. 1989. ЧП не районного масштаба // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Туганов М. 1989. Уже не ЧП? // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Уходящая натура. Разбор читательской почты В. Матизеном и Ю. Поляковым. 1990 // Литературная газета. № 12. С. 8.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 464.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 484.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 485.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 35. Д. 416.
- ЧП Всесоюзного масштаба. 1989 // Советский экран. № 8. С. 18–19.
- Щербакова С. 1989. Такой же как мы // Литературная газета. № 52. С. 8.
- Юрчак А. 2014. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение. 664 с.
- Graham W. A. 2020. Aesthetics, Innovation, and the Politics of Film-Production at Lenfil'm, 1961–1991: PhD diss. London. 436 pp.
- Horton A., Brashinsky M. 1992. The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 287 pp.
- Isakava V. 2012. Cinema of Crisis: Russian Chernukha, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections: PhD diss. Edmonton. 333 pp.
- Lawton A. 2002. Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years. Philadelphia: Xlibris Corp. 424 pp.

## References

- Argus, M. (1987) What is the scale of the emergency? From a theater diary. *Moskovsky Komsomolets*, (89), 3. [In Russian].
- Atnashev, T. (2018). Switching Modes of Publicity: How Nina Andreeva Helped Turn Glasnost into Freedom of Speech. *Novoe literaturnoe obozrenie*, (3), 204–222. [In Russian].
- Valagin, A. (1989). How beautiful is our Union? Notes about the film *Emergency of the District Scale*. *Soviet screen*, (12), 11. [In Russian].

- A very controversial perspective (Round table). (1985). *Moskovsky Komsomolets*, (26), 2. [In Russian].
- Vislov, S. (1990). The Odyssey of Captain Tabakov, or the Theater-Studio in the Context of Changing Times. *Theatre*, (7), 59–70. [In Russian].
- Gleissner, F. (2014). “It’s like I’m naked, and not the heroine of your film”: Scandals of “porn innovation” during perestroika. *New Literary Review*, (5), 80–107. [In Russian].
- Gurevich M. (1989). Passion for the secretary of the district committee. *Sovetskiy ekran*, (10), 5. [In Russian].
- Evtushenko, E. (1989). Is the movie a disaster? *Moskovskie novosti*, (13), 11. [In Russian].
- Egorov, A. (1990). Parallel assembling. *Iskusstvo kino*, (2), 52–59. [In Russian].
- What about Shumilin? Dialogue about the emergency and its scale. (1986). *Moskovskiy Komsomolets*, (217), 4. [In Russian].
- Who should write the story? (1986). *Yunost*, (1), 95–96. [In Russian].
- Murzina, M. (1989). State of emergency for the viewer. *Izvestia*, (64), 6. [In Russian].
- From the art department of the “LG”. (1989). *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Pavlov, Yu. (1989). I can’t compromise my principles. *Sovetskiy ekran*, (12), 2. [In Russian].
- Polyakov, Yu. (2020). How I was a fundamentals shaker. In Yu. Polyakov, *Emergency of the District Scale*. AST Publishing House. [In Russian].
- Russian State Archive of Audio Documents. (n.d.). F. 176, op. 10, d. 13, tr. 1. [In Russian].
- Rtishcheva, N. (1989). We’ll die without sex! *Literaturnaya Gazeta*, (33), 8. [In Russian].
- Simanovich, G. (1989). What is the scale of the emergency? *Sovetskaya kultura*, (27), 4. [In Russian].
- Tanis, K. A. (2019). Cinema and the Spectator in the Era of Perestroika: Changing the Horizon of Spectator Expectations in the 1980s–1990s. *Bulletin of the Perm University*, (3), 26–33. [In Russian].
- Taraskova, A. (1989). The incident is not regional. *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Tuganov, M. (1989). No longer an emergency? *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Departing nature. Analysis of readers’ mail by V. Matizen and Yu. Polyakov. (1990). *Literaturnaya Gazeta*, (12), 8. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 464. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 484. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 485. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 35, d. 416. [In Russian].
- Emergency of the All-Union scale. (1989). *Sovetskiy ekran*, (8), 18–19. [In Russian].
- Shcherbakova, S. (1989). Just like us. *Literaturnaya Gazeta*, (52), 8. [In Russian].
- Yurchak, A. (2014). *It Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian].

Практики публичных дискуссий периода перестройки...

Graham, W. A. (2020). *Aesthetics, Innovation, and the Politics of Film-Production at Lenfilm, 1961–1991* [PhD dissertation].

Horton, A., & Brashinsky, M. (1992). *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press.

Isakava, V. (2012). *Cinema of Crisis: Russian Chernukha, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections* [PhD dissertation].

Lawton, A. (2002). *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. Xlibris Corp.

## Информация об авторе

*Арсений Дмитриевич Моисеенко*, аспирант, факультет истории, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия  
amoiseenko@eu.spb.ru

## Information about the author

*Arseniy D. Moiseenko*, Postgraduate Student, Department of History, European University at Saint-Petersburg, St. Petersburg, Russia  
amoiseenko@eu.spb.ru