

УДК 791.43.03

DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-74-83

ХРЮКИН Денис Андреевич

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

Denis A. HRYUKIN

Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television
Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

**«ЖАНР» КАК КЛЮЧЕВАЯ ПРОБЛЕМА
СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1968-1985 гг.
ГОСУДАРСТВО, КИНЕМАТОГРАФИСТЫ,
ЗРИТЕЛЬ****«GENRE» AS THE KEY PROBLEM OF THE
SOVIET CINEMA OF THE 1968-1985S.
STATE, FILMMAKERS, AUDIENCE**

1968-1985 гг. - уникальный в истории отечественного кино период по интенсивности интереса и исследовательского энтузиазма к феномену жанрового кино. Волнующей кинематографистов проблеме «жанра» было посвящено множество теоретических трудов и статей. С программами переориентации советского кино на рельсы «коммерческих» жанров выступали многие кинорежиссеры. В это же время в СССР активизируется и расцветает социология кино. В статье рассмотрен комплекс организационно-экономических и социокультурных параметров функционирования советского кинематографа 1968-1985 гг., которые закономерно обусловили повышенный интерес к жанрам со стороны кинообщественности в 1970-е годы, как то: малое количество выпускаемых отечественных фильмов, действительно имевших зрительский интерес и приносивших прокатную прибыль; отсутствие экономических механизмов «обратной связи» со зрительской аудиторией; стабильное падение посещаемости кинотеатров и падение прибыли от кинопроката; выраженное расслоение зрительской аудитории СССР; разворот советского кинематографа в русло «тематического планирования»; активное стремление кинематографистов создавать интересные и привлекающие зрителей фильмы; развитие телевидения, своей спецификой (массовость, конвенциональность) влиявшего на кинопроизводство. Определены противоречия жанровых поисков отечественного кино 1970-х годов, отразившиеся на структуре кинорепертуара и художественном облике фильмов. Делается вывод, что парадоксы и искажения, рожденные в 1970-е годы в отношении кинематографических жанров, до сих пор бытуют в постсоветском кинематографическом пространстве.

1968-1985 years are unique in the history of national cinema during the intensity of interest and research interest in the phenomenon of genre cinema. Wave filmmakers "genre" issue was the subject of many theoretical works and articles. Many filmmakers were programs of reorientation of Soviet cinema on rails "commercial" genres. Film Sociology activated and blooms at the same time in the Soviet Union. The article describes a set of organizational, economic and socio-cultural parameters of the functioning of the Soviet cinema 1968-1985's, which naturally led to an increased interest in the genre in the 1970s: only a small number of domestic films produced had the interest of the audience and bring profits rolling; lack of economic mechanisms of "feedback" from the viewing audience; steady drop in cinema attendance and the drop in earnings from the film distribution; expressed bundle audience of the USSR; reversal of the Soviet cinema in the mainstream "of the thematic plan"; filmmakers actively sought to create interesting films; development of television affecting the film industry of its specificity (mass, conventional). Determined contradictions of genre searches of national cinema of the 1970s, affected the structure of the repertoire and the artistic form of films. It is concluded that the paradoxes and distortion, born in 1970 in relation to the cinematic genre, still are prevalent in the post-Soviet cinematic space.

Ключевые слова: кинематографический жанр, советское кино, киностудия Ленфильм, социология кино, кинопрокат, управление кинематографом, телевидение, жанровый фильм.

Keywords: film genre, soviet cinema, Lenfilm studio, sociology of cinema, film distribution, management of cinema, television, genre movie.

1968-1985 гг. - уникальный в истории отечественного кино период по интенсивности интереса и исследовательского энтузиазма к феномену жанрового кино и разнообразным проблемам жанра: «жанровым структурам» фильмов, «зрительским предпочтениям», «зрелищности», «популярности» и «массовости», «традиции» и «новаторства», различным организационно-экономическим вопросам. Уникален этот период и по включенности всех слоев кинообщественности в орбиту жарких споров и бурных дискуссий о жанре: режиссеров и сценаристов, критиков и киноведов, редакторов студий и партийных киноначальников. Волнующей кинематографистов проблеме «жанра» было посвящено множество теоретических трудов и полемических статей в специальных периодических изданиях, а также различных дискуссий и тематических конференций. С теоретическими заметками и программами переориентации советского кино в направлении «массовых», «популярных», «коммерческих» жанров выступали многие кинорежиссеры (А. Михалков-Кончаловский, В. Мотыль, А. Митта и др.). В это же время в СССР активизируется и расцветает социология кино, проводятся многочисленные исследования по характеру зрительских предпочтений, дифференциации киноаудитории, динамике и структуре кинопроката, оптимальным основам реализации кинопродукции и т.п.

Гипертрофированный и феноменальный характер внимания к жанру в 1970-е годы побуждает поставить ряд вопросов. Насколько природа жанрового кино была конгениальна и адекватна советскому государственно-регулируемому кинематографу? Каковы особенности функционирования киносистемы позднего социализма, заставившие партийное руководство обратиться к концепции «жанрового кино» в идеологическом и административном управлении кинематографом? Какова палитра официально декларируемых и бытовавших в реальной кинематографической практике значений термина «кинематографический жанр» и его производных? Можно ли выявить какие-то противоречия, несоответствия, сдвиги внутри системы позднесоветского кинематографа от конца 1960-х до середины 1980-х годов, которые пробудили и закономерно отразились в масштабном, неослабевающем и концентрированном интересе к проблемам киножанра и жанровому кинематографу? В чем заключались корни и каковы последствия этих противоречий для отечественного кино? Ответы на эти вопросы помогут решить одну из насущных задач отечественной киномысли, заключающуюся в определении специфики жанровых поисков советского кинематографа 1970-х годов, их симптоматичной парадоксальности на уровне функционирования киносистемы и их плодотворности на художественном уровне конкретных фильмов и фильмографических общностей. Иными словами, объектом рассмотрения данной статьи является комплекс социокультурных параметров функционирования позднесоветского кинематографа, которые закономерно обусловили повышенный интерес к жанрам со стороны кинообщественности. А также последствия заданных этими параметрами жанровых поисков для отечественного кинематографа.

Широкий комплексный взгляд, учитывающий множество взаимообразующих эстетических, экономических, административных факторов и тенденций существования советского кинематографа 1968-1985 гг., позволяет объемно и рельефно обозначить проблематику жанровых поисков позднесоветского кино. С плодотворным расширением рамок традиционного искусствоведческого подхода, имеющего дело с анализом фильмографического материала, подобный взгляд строго необходим, когда речь идет о такой «социально означенной категории», как кинематографический жанр [1, с. 82].

Пластичный и многоаспектный подход позволяет преодолеть некоторые устойчивые стереотипы восприятия и описания советской действительности, в частности художественной жизни. В посвященной анализу системы «позднего социализма» (середина 1950-х - середина 1980-х годов) научной монографии «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» антрополог и культуролог А. Юрчак критически осмысливает распространенную историографическую модель. Эта модель стремится свести советскую реальность к описанию, основанному на использовании упрощенных бинарных оппозиций: «подавление - сопротивление, свобода - несвобода, правда - ложь, официальная культура - контркультура, официальная экономика - вторая экономика, тоталитарный язык - контр-язык, публичная субъектность - частная субъектность, конформизм - неконформизм, реальное поведение - притворство, истинное лицо - маска и так далее» [2, с. 38]. Логика подобных противопоставлений достаточно распространена и в терминологическом аппарате описания позднесоветского кинематографа как в популярно-критическом бытовании, так и в академической среде: «авторское кино» и «жанровое кино», «свободные художники» и «обслуживающие систему ремесленники», «кондовый соцреализм» и «высокохудожественные фильмы Тарковского и Параджанова», «государственный заказ» и «эстетическое самовыражение» и т.д. От упрощающих крайностей подобных описательных моделей и оберегает комплексный подход, учитывающий объемную динамику реального кинематографического процесса.

Повышенный и масштабный интерес к жанровому кино стал симптоматичным выражением кризисного характера организационно-экономической системы советского кинематографа, главным образом в отношении адекватных механизмов «обратной связи» со зрительской аудиторией. Советское кино, расцветшее в годы «оттепели» в эстетическом отношении, «в организационном и экономическом плане практически не сдвинулось с места, застряв в удушающем корсете принципов и правил, установлен-

ных еще в сталинскую эпоху» [3, с. 19]. Основополагающими в этой системе были два административных постановления, вышедших в 1938 г.: «Об изменении порядка финансирования производства художественных кинокартин» и «О системе оплаты кинорежиссеров и кинооператоров за постановку кинокартин». Эти постановления кардинально изменили систему экономических отношений в советском кино, упразднив связь между качеством выпускаемых фильмов, зрительским успехом, прокатной прибылью и доходами авторов и киностудий. Как отмечает исследователь М. Косинова, введения, продлившиеся без существенных изменений вплоть до 1986 г., «отключали экономические рычаги стимулирования творческих усилий, направленных на расширение зрительской аудитории. Таким образом, к концу 30-х гг. из организационно-экономической системы советского кинематографа был окончательно выветрен дух реальной рациональной экономики, а рычаги экономического воздействия были заменены на сугубо бюрократический инструментарий» [3, с. 21].

В конце 1950-х - начале 1960-х годов, в пору впечатляющего художественного подъема отечественного кино, на арене советского кинематографа возник Союз кинематографистов (СРК СССР) как активная и энергичная творческая институция, кровно заинтересованная в реорганизации советского кино. Именно из нее исходила деятельная инициатива перестройки киносистемы с плановых на экономические рельсы. Реформаторский проект, подготовленный в СРК, предлагал: установить новые финансовые отношения между создателями фильмов, киностудиями и кинопрокатом; с целью производственной оптимизации отделить творческие и технические звенья фильмопроизводства; улучшить формирование кинорепертуара, рекламирование и продвижение фильмов (система учета зрителей по конкретным фильмам, дифференцированные сроки передачи картин на телевидение, стратегии продвижения фильмов к зрителю) и т.д.

Проект реорганизации советского кинематографа, подготовленный совместно Союзом кинематографистов и Комитетом по кинематографии, был направлен в 1966 г. в ЦК КПСС. Однако отдел культуры ЦК не только затормозил утверждение проекта, но и на фоне социополитических изменений в СССР в конце 1960-х годов полностью отказался от него. Вместо него в ЦК КПСС начали готовить собственный «проект постановления». Не содержащий конструктивных намерений переустройства организационно-экономической системы советского кинематографа, проект в негативных оценках перечеркивал весь опыт оттепельного кинематографа. Принятое в 1972 г. постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» изменяло структуру руководящего органа кинематографии, ужесточало идеологический контроль и цензурный аппарат, а также усиливало так называемое «тематическое планирование».

Таким образом, в отношении организационно-экономической системы советского кино 1970-х годов искра жанровых исканий высекалась как бы между двух камней: с одной стороны - рожденного в 1960-е годы осознания возможности борьбы за эффективный и зрительно успешный кинематограф, с другой стороны - навязанного партийными идеологами жесткого тематического планирования, предполагающего функционирование широких фильмографических общностей и определенных идеологических лекал.

Непосредственным плодом борьбы за новую систему киноотрасли была действовавшая с 1965 по 1976 г. «Экспериментальная творческая студия» («ЭТО», с 1968 - «ЭТК») под руководством Г. Чухрая. Экспериментальное объединение работало на финансовых принципах хозрасчета, разделении творческого и технического звена, привлечении лучших кинематографистов СССР на договорных условиях. В арсенале снятых фильмов ЭТК такие новаторские для советского кино с жанровой точки зрения фильмы, как «Белое солнце пустыни», «Не горюй!», «Иван Васильевич меняет профессию», «Солярис», «Белорусский вокзал» и др. ЭТК стремилась работать в широком жанровом диапазоне (от проблемных драм до приключенческих фильмов и эксцентрических комедий), активно экспериментировала с жанровым синтезом. Как отмечает М. Косинова, «структура репертуара Экспериментальной студии, изначально ориентированная на массового зрителя, существенно отличалась от надлежащих "пропорций"

главных тем советского кино, поэтому почти все ее фильмы получили широкую популярность у зрителей и пользовались большим прокатным успехом» [3, с. 36]. Художественный руководитель ЭТК Г. Чухрай в своей книге «Мое кино» так вспоминал о деятельности студии: «Проверка системы осуществлялась в течение 10 лет и дала неожиданно фантастические результаты как в плане выпускаемой продукции, так и в экономике. Но властные структуры не видели в ней пользы, во всяком случае для себя. Наша система существенно ослабляла вмешательство Госкино в творческий процесс. По нашему мнению, Госкино должно было заниматься кинематографией как отраслью. Ответственность за содержание фильма и его художественные качества брала на себя студия. А это их не устраивало. <...> Десять лет борьбы и побед не пропали даром. <...> Остались фильмы - лучшие доказательства удачи эксперимента. Осталась память о нем. И, несмотря на то, что у любой медали есть своя обратная сторона, я уверен: если бы и Госкино в целом зависело от качества фильмов так же, как наша студия, мы могли бы ожидать расцвета кинематографии» [3, с. 38-39].

Осуществленный Госкино СССР разворот советского кинематографа в русло жесткого тематического планирования в искаженной форме также инициировал жанровые поиски 1970-х годов. Испугавшись свободы кинематографического мышления от тепельного экрана, Госкино решило ужесточить цензурный контроль над кинематографом, к чему по замыслу партийных идеологов и призвано было тематическое планирование. Постепенно в 1970-е годы в советском кинобытовании даже выработался термин: «жанрово-тематические направления». Это определение несет на себе печать искаженной трактовки жанра и его употребления в теоретическом бытовании и кинематографической практике. В таком ракурсе жанр понимался не как способ художественного постижения действительности, а нормативно редуцировался до примитивной тематики. С точки зрения идеологического контроля снять комедийный фильм на историко-революционную тему было чем-то неслыханным. А, к примеру, мелодрамы зачастую шли по ведомству «современной моральной темы». Художественные и социокультурные законы функционирования кинематографических жанров как удовлетворения зрительских запросов подменялись выполнением госзаказа. Жанровые конвенции как результат «контракта» со зрителем и живых художественных традиций («память жанра») в русле «жанрово-тематического планирования» уступали место нормативным идеологическим схемам в отражении той или иной темы.

Искра, высекаемая в противоречиях организационно-экономической системы советского кинематографа, попадала на горячую почву стремительной социодинамики зрительских предпочтений и кинопроката 1970-х годов. Картину трансформаций социального функционирования кинорепертуара и взаимоотношения публики и позднесоветского кинематографа позволяет восстановить обширный и репрезентативный исследовательский материал, собранный в монографиях социологов отечественного кино М.И. Жабского и Л.Д. Рондели [4; 5]. В 1950-е-1960-е годы вплоть до 1968 г., рубежного для отечественного кинематографа, происходил значительный рост кинопопулярности в СССР, а советскому кино сопутствовал устойчиво высокий зрительский спрос. «В течение 1960-х гг. зрительская активность среднестатистического российского жителя колебалась в узком интервале от 19 (1960 г.) до 22,3 (1968 г.) кинопосещений. Промышленно развитые страны мира значительно уступали по данному показателю», - пишет М.И. Жабский [4, с. 52]. Указывая на особенности предшествующего 1970-м годам периода, Л.Д. Рондели отмечает: «Киноаудитория в 1950-е, 1960-е годы обладала определенным единством. На рубеже 50-60-х годов такие разные и новаторские по содержанию и образной системе ленты, как "Сорок первый", "Баллада о солдате", "Летят журавли", "Судьба человека", "Иваново детство", "Чужие дети", были приняты миллионами зрителей, людьми разных художественных вкусов и кинопредпочтений» [5, с. 7]. О схожем пишет и киновед Е.Я. Марголит, предваряя разговор о расслоении зрительской аудитории в 1970-е годы в работе «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития»: «Вплоть до середины 60-х, пока все общество было втянуто в обсуждение и осмысление проблем недавней нашей истории, расслоение это не проявлялось столь очевидно. В основном подавляющее большинство киноауди-

тории сходилась в высокой оценке фильмов, по-новому трактующих важные этапы в области истории нашей страны. "Живые и мертвые", "Председатель", "Оптимистическая трагедия", "Девять дней одного года", "Обыкновенный фашизм", "Тишина" (экранизация романа Юрия Бондарева о судьбах военного поколения в первые послевоенные годы) были признанными лидерами кинопроцесса и одновременно собирали большую аудиторию. Они представляли собой тот уровень, на который и был ориентирован кинопроцесс той поры» [6, с. 200].

Однако уже с конца 1960-х годов отечественная социология кино констатировала неуклонное падение кинопосещаемости и выраженную трансформацию советской зрительской аудитории - потерю былого единодушия, сужение числа активных зрителей и расслоение на отдельные сегменты. «На протяжении 1968-1985 гг. от былых 22,3 посещения кино на одного жителя осталось 15,8. Потери составили 29,1%», - отмечает М.И. Жабский [4, с. 54].

К началу 1970-х годов возможности экстенсивного развития советского кинематографа (рост числа кинотеатров и киноустановок, зрительских мест, киносеансов, фильмов) были исчерпаны: «... киноэкран едва ли не предельно был приближен к населению. Отныне его воздействие можно было наращивать, главным образом, за счет качественного роста кинопроизводства и кинообслуживания, но "интенсификация" - это уже объективно более трудная, менее податливая сторона дела» [4, с. 53]. Концепт «жанрового кино», будучи «притчей во языцех» позднесоветского кинематографа, и стал проектом качественной «интенсификации» кинорепертуара.

Увеличение ежегодного объема выпуска фильмов на советские киноэкраны, продолжавшееся с 1950-х годов (от 44 названий в 1950 г., из них советских - 17, до 245 в среднем в 1970-е годы, из них ежегодно советских - 140), в 1970-е годы достигло пиковых для СССР показателей [4, с. 17]. Однако это увеличение к стабилизации, а тем более росту кинопосещаемости и кассовых сборов не вело. Более того, большинство картин отечественного кинорепертуара не были интересны массовой зрительской аудитории. В разные годы лишь 15-20% от общего числа вышедших ежегодно советских фильмов приносили 80% прибыли. Подавляющее большинство картин не перешагивали даже рубежа самоокупаемости. При сокращающемся числе посещений зрительский выбор ограничивался узким кругом картин. Обилие новых фильмов, создававшее большую текучесть репертуара в советской системе однозальных кинотеатров, негативно сказывалось и на фильмах среднего и высокого «долгоиграющего» прокатного потенциала. А эти картины «как раз и привлекали в кинозалы "пассивных" зрителей, общая численность которых в стране составляла 53 млн и от ритма посещаемости которых зависело выполнение кинематографом плановых заданий» [4, с. 17].

Снижению общей зрительской активности в 1970-е годы способствовало и телевидение. Согласно социологическим исследованиям, престиж кинематографа в стране был достаточно высок (кинематограф и телевидение как формы досуга выступали в соотношении 65% и 35% соответственно). Однако пропорция эта неуклонно менялась в пользу телевидения. Для отечественной киноиндустрии это означало не просто появление альтернативной формы досуга. Как показали те же исследования, «большинство телезрителей стали считать художественный кинофильм главным, наиболее значимым для них слагаемым телепрограммы» [4, с. 53]. По числу просмотров фильмов кинопрокат уступал телевизионной форме показа. Как заключает М.И. Жабский, на рубеже 1960-1970 годов «традиционный кинематографический процесс испытал мощное влияние перехода искусство кино от мономедийной к бимедийной эпохе бытования. В этот момент фильмы не только показывались, но и создавались для двух экранов. Рядом с кинофильмом встал телефильм, прокатное кино дополнилось телевизионным кинематографом» [4, с. 53]. В реальной практике экранной культуры СССР названные исследователем изменения зачастую имели непоследовательный и контрпродуктивный для кассовых сборов характер: ввиду отсутствия нормативной базы и механизмов дифференцированного проката картины, предназначенные для киноэкранов, могли идти одновременно или даже позже их телевизионного показа.

Общесоциальные изменения, происходившие в эпоху позднего социализма, значительным образом влияли на коммуникативный процесс взаимодействия советского

кинематографа и зрительской аудитории. Вот что пишет социолог кино Д.Б. Дондурей об этих изменениях: «С конца 60-х годов у нас началась незаметно встроившаяся в эпоху застоя "тихая" революция образа жизни. Она буквально перепахала все сферы социального и культурного бытия. Только к этому времени у нас сформировалось массовое общество: большинство населения переселилось в города, получило то, что можно назвать общедоступным образованием и относительным (по отечественным меркам, конечно) материальным достатком, свободное время и потребительскую ориентацию интересов. Смягчились, наконец, самые тягостные формы государственных принуждений и регламентаций, а количество неработающих граждан сравнялось с числом трудящегося люда» [1, с. 82-83]. Обрисовывая социальный контекст жанровых исканий советского кино 1970-х годов, исследователь заключает: «В какой-то момент произошла дифференциация некогда монолитной среднестатистической массы, распадение, противостояние друг другу разных сил и пристрастий. У людей впервые за многие десятилетия появились несанкционированные государством частные интересы, приватное существование. Срабатывали и другие факторы, которые до семидесятых годов можно было преспокойно игнорировать. Например, возникли новые экономические отношения. Включились иные рычаги. Поведение больших групп населения во многих случаях оказывалось нетиповым, непредсказуемым, по старым критериям - просто своевольным» [1, с. 83].

Таким образом, с конца 1960-х годов советский кинематографический процесс оказался в полосе интенсивного «обратного воздействия» со стороны зрителя, пользуясь концептуальным выражением М.И. Жабского [4, с. 52-55]. «Государство больше не могло игнорировать вызревшее массовое потребительское сознание. Теперь перед ним был уже не только идеологический клиент - объект нравоучительных воздействий, но и главный коммерческий партнер, по отношению к приоритетам которого нужно было решать: откликаться на его жанровые нужды или нет. Ведь это вело к раздражающей начальство деформации планово-отчетного тематического материала» [1, с. 84]. Решать, откликаться ли на запросы зрителя, для советского государственно-регулируемого кинематографа было важно и с точки зрения экономической жизнеспособности. Падение прибыли от кино, составлявшей немаловажную часть государственного бюджета (к примеру, доходы от кино шли на субсидирование телевидения и социальные отчисления), заставило руководителей советского кинематографа озаботиться привлечением зрительского интереса к отечественной кинопродукции.

Говоря об удовлетворении зрительских запросов советским кино 1970-х годов, необходимо остановиться на социальном портрете и зрительских предпочтениях их главного «заказчика». Наиболее активное ядро потенциальной киноаудитории в СССР в позднесоветский период составляли лица в возрасте 11-24 года [4, с. 85]. Высокую зрительскую активность проявляла и возрастная группа 25-30 лет [5, с. 22]. Выраженное «омоложение» советской киноаудитории определяло и симптоматику жанровых зрительских предпочтений в 1970-е-1980-е годы. Лидерами проката в жанровом отношении, как правило, были мелодрамы, остросюжетные приключенческие фильмы, детективы и комедии. При этом массовый зрительский вкус в 1970-е годы формировался во многом за счет зарубежных второразрядных образчиков жанрового коммерческого кинематографа. Огромный зрительский успех имели шедшие в советском прокате индийские, мексиканские и арабские мелодрамы («Есения», «Зита и Гита», «Бобби», «Белое платье»), французские комедии и костюмно-приключенческие фильмы («Зорро», «Новобранцы идут на войну»), американские и восточноевропейские вестерны («Золото Маккены», «Виннету»), различные «action b-movie» («Каскадеры», «Легенда о динозавре»).

Зрительские предпочтения в 1970-е-1980-е годы позволяют говорить об изменении понимания значимости кинематографа и отношения к нему массового зрителя в советском обществе. Социологические исследования все больше констатировали ориентацию зрительской аудитории на «развлекательную», «зрелищную», «рекреационную», «компенсаторную», «эскапистскую» функции кинематографа [4, с. 116-137]. Вот как размышляет по этому поводу Е.Я. Марголит: «В традиционном для нашего кино

качестве развлекательный кинематограф мог существовать до тех пор, пока не обнаружилась девальвация традиционных нравственных ценностей общества и образ будущего праздника, на который так или иначе был сориентирован весь наш кинематограф вплоть до середины 60-х годов, не превратился в чистую условность, общее место. Как только это произошло, экранная реальность, мыслившаяся у нас впереди реальности наличной, окружающей зрителя, теперь оказалась параллельной ей, предстала в привычной для всего мира форме проекции нереализованных желаний, стремлений, комплексов аудитории. Исчезло качество, принципиально отличавшее советский кинематограф от прочих. В течение 70-х происходит переориентация кинематографа на западные второразрядные коммерческие образцы, увенчавшиеся, в конце концов, вручением приза Голливудской киноакадемии "Оскар" за лучший зарубежный фильм 1981 года картине Владимира Меньшова "Москва слезам не верит" (1979). Это было констатацией того, что наш кинематограф (коммерческий, разумеется) начинает признавать всеобщие мировые стандарты» [6, с. 200-201].

Представленные по результатам активизировавшихся в 1970-е годы социологических исследований кинопроцесса рекомендации были фактически проигнорированы Госкино СССР [4, с. 17]. Современник и один из авторов этих исследований М.И. Жабский исторический отрезок 1969-1985 гг. определяет не иначе как «социокультурной драмой во взаимоотношениях масс с централизованным, планово-распределительным кинематографом» [4, с. 54].

Кризисные параметры организационно-экономической системы советской киноиндустрии и идеологический контроль, стремившийся к нормативной унификации и сегментированию кинорепертуара, побуждали кинематографистов обращать взор в сторону жанрового кинематографа. Однако именно зрительская социодинамика кинопроката стала той почвой, на которой разгорелся пожар жанровых исканий 1970-х годов, повышенного и концентрированного внимания к теоретическим и социокультурным проблемам кинематографических жанров. Причем как со стороны самих кинематографистов, так и руководителей кинематографии. Озабочившиеся снижением кинопосещаемости и падением прибыли советские киноначальники решили развернуть «заржавевший» механизм советской киноотрасли в сторону «массовых коммерческих» жанров. Желая, однако, при этом усидеть на двух стульях сразу: идеологического контроля и предполагающих свободный поиск путей удовлетворения зрительских запросов. Это во многом определило драматическую парадоксальность жанровых поисков позднесоветского кинематографа.

Вспыхнувшие в 1970-е годы бурные дискуссии о жанрах и путях переориентации советского кинематографа на рельсы коммерческих массовых жанров обнаружили в среде кинематографистов, руководителей советской кинематографии и партийных идеологов полярные мнения. Показательным примером выступлений активных сторонников «жанрового кинематографа» была программная статья А.С. Михалкова-Кончаловского, опубликованная в 1975 г. в журнале «Искусство кино» [7]. В ней советский режиссер изложил разделяемые многими взгляды на жанровый кинематограф.

В тесном соприкосновении с ориентацией на жанровый кинематограф была иная конструктивная точка зрения, разделяемая частью кинообщественности, а именно идея дифференцированного проката, создание специальных кино клубов и кинотеатров для элитарного кинематографа (социологические исследования дали веские основания говорить о разделении на «массово-развлекательный» и «элитарный» кинематограф «трудного фильма»). Эта идея была подробно рассмотрена, к примеру, в статье Ю. Ханютина «Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций», вышедшей в 1976 г. как полемика с вышеупомянутой статьей А.С. Михалкова-Кончаловского [8]. Официальная идеология, однако, продолжала утверждать о «монолитности» советской киноаудитории и не могла допустить идею дифференцированного проката.

««Приобретая зрителей, мы не можем терять режиссеров, снижать уровень художественности фильмов», - говорили одни, «Рентабельность - не за счет безвкусицы. Надо завоевывать зрителей, но не любой ценой», - вторили им другие. «Киноэкран должен разговаривать со зрителем на самые насущные, серьезные темы. Тот, кто хочет развлечься, найдет эту возможность в другом месте», - добавляли третьи. Была и

другая, прямо противоположная точка зрения. «Нам нужно искусство яркое, мужественное, зрелищное, утверждающее эпоху. Отсутствие высокопрофессионального кинематографа отпугивает зрителей». И еще: «Надо пойти на определенные новые приемы, затраты, чтобы взять зрителя». «Публику надо кормить не суррогатами, а парным мясом яркого динамичного зрелища» [9, с. 89]. Подобные дискуссии о жанровом кинематографе и ориентации на массовые коммерческие жанры продолжались вплоть до середины 1980-х годов с их последующей трансформацией и концом советской киносистемы. И хотя на рубеже 1970-х-1980-х годов вышел ряд коммерчески суперуспешных жанровых фильмов - «Москва слезам не верит», «Пираты XX века», «Экипаж», «Петровка 38», «Сыщик», «Отряд особого назначения» и др., - радикальный разворот советской киноиндустрии на рельсы массовых коммерческих жанров так и остался неосуществленным проектом (стоит отметить, что успех вышеназванных фильмов был обеспечен многократными повторными просмотрами той же зрительской аудиторией) [5, с. 38-53].

Таким образом, движущей силой жанровых поисков советского кино 1968-1985 гг. являлся комплекс факторов, связанных как с социокультурной ситуацией, так и со сложившейся к тому времени организационно-экономической системой советского кинематографа. Из них ключевые: 1) малое количество от общего числа выпускаемых отечественных фильмов, действительно имевших зрительский интерес и приносящих прокатную прибыль (около 30 из 130 выпускаемых ежегодно, большинство картин - серые поточные поделки, не привлекавшие зрителей); 2) отсутствие экономических механизмов «обратной связи» со зрительской аудиторией (доходы киностудий и гонорары создателей фильмов не зависели от прокатной судьбы картин); 3) стабильное падение посещаемости кинотеатров и, как следствие, падение прибыли от кинопроката; 4) выраженное расслоение зрительской аудитории СССР по возрасту и зрительским предпочтениям, интерес советской аудитории к второразрядным образчикам зарубежного жанрового кинематографа (индийского, арабского, мексиканского, французского и др.); 5) жесткий после взволнованного раскрепощения оттепельного киноэкрана разворот советского кинематографа в русло «жанрово-тематического планирования», осуществленный Госкино СССР рядом специальных партийных постановлений; 6) активное стремление кинематографистов создавать интересные и привлекающие зрителей фильмы (от стихийных призывов «не кричать в пустом зале», цитируя слова В. Шукшина, до программных выступлений в печати с проектами переориентации советского кинематографа на рельсы «коммерческих жанров») [7; 10]; 7) развитие телевидения, своей спецификой (массовость, конвенциональность) влиявшего на фильмы, в большом количестве снимаемые на киностудиях для телевидения, а также выступившего новым пространством для реализации кинопродукции.

Пустеющие залы и трудности в налаживании контакта со зрителем в 1970-е годы привели к поиску форм и методов овладения аудиторией. Требовавшие реорганизации кризисные параметры организационно-производственной системы советского кинематографа и кризисная социодинамика зрительских предпочтений и кинопроката стали важными факторами жанровых поисков советского кино 1970-х годов. Ориентация на жанровый кинематограф и попытка вдохнуть новую жизнь в советское кино инициировались ясным убеждением, что привлечение зрителей требует жанровой определенности фильмов, учитывающей предпочтения зрительской аудитории.

Однако унифицированная идеологическая система управления кинематографом не только тормозила жанровые поиски, но и радикальным образом деформировала и искажала важные составляющие этого поиска. Литературоцентричный цензурно-редакторский контроль и «тематическое планирование» игнорировали и подавляли тот факт, что популярные жанры требуют «обработки» жизненного материала. Кинематографический жанр есть способ художественного освоения действительности, свободной трактовки темы как «объема семантических значений» с помощью «устойчивых синтаксических форм» (Рик Олтман). А трактовать с жанровых позиций основные темы, предлагавшиеся для разработки кинематографистам («рабочая», «историко-революционная», «военная» и пр.) было невозможно из-за идеологической регламен-

тации. Вместо жанрового освоения, художественного, интеллектуального, эмоционального постижения требовалось воспроизведение идеологических схем.

Отсюда и второе противоречие жанровых поисков советского кино. Официальная идеология навязывала жесткий нормативный подход с иерархической градацией жанров (отчего в среде кинематографистов активно велись странные на первый взгляд разговоры о «высоких» и «низких» жанрах) [11, с. 29-59]. Сам по себе такой подход является глубоко литературоцентричным, восходящим к нормативной эстетике эпохи классицизма с его идеями «государственного» как высшего начала. Однако фундаментальным отличием системы кинематографических жанров является их связь не с нормативным этикетом, а со зрительскими предпочтениями и внутренней логикой киноязыка, определяющими устойчивость их существования. Ориентация на модели развитых жанровых кинематографий сталкивалась для советских кинематографистов с навязываемыми архаичными и литературоцентричными воззрениями эпохи классицизма.

Жанровый кинематограф как форма существования повествовательного игрового кино требует от создателей жанровых фильмов высокого мастерства кинематографического сторителлинга, активной творческой работы с элементами жанровой формулы. Лишенные экономического стимула для творческих устремлений создать зрительно успешные фильмы и работавшие в условиях идеологического контроля, в крайних и непритязательных проявлениях советские постановщики ограничивались безыскусным «иллюстрированием» литературного сценария. А они не только составляли массив «серых, безликих» картин, не привлекающих зрителей, но и гасили образные поиски, столь существенные для жанрового кинематографа.

Парадоксы и искажения, рожденные в 1970-е годы в отношении к кинематографическим жанрам, до сих пор бытуют в постсоветском кинематографическом пространстве. Это и скепсис в отношении жанров в кино, игнорирование их особой специфики, представления об иерархическом делении жанров на «высокие» и «низкие», представления о некоей конфронтации «авторского» начала и «жанра», якобы нивелирующего всякий творческий поиск и «самовыражение». Однако драматичным для отечественного кинематографа образом игнорируется тот факт, что деструктивным для кино является не «жанр», а «жанровая обезличенность», «отсутствие ярких художественных решений, которые были бы связаны и с традициями искусства, и с запросами зрителя» [12, с. 78].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Дондурей Д.Б. Гуманизм жанра // Киноведческие записки. - 1991. - № 11. - С. 82.
2. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. - М.: Новое литературное обозрение, 2014.
3. Косинова М. Параметры кризиса организационно-экономической системы отечественного кинематографа // «После оттепели: Кинематограф 1970-х». - М.: НИИ Киноискусства, 2009. - С. 9-73.
4. Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005 гг.). - М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2009. - 775 с.
5. Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969-2010 гг.). - М.: НИИ киноискусства ВГИК им. С.А. Герасимова, 2013. - 450 с.
6. Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. - 2004. - № 66. - С. 78.
7. Михалков-Кончаловский А.С. В поиске: [полемические заметки] // Искусство кино. - 1975. - № 9. - С. 145-157.
8. Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. - 1976. - № 9. - С. 33-52.
9. Головской В.С. Между оттепелью и гласностью: кинематограф 70-х. - М.: Материк, 2004. - С. 89.
10. Шукшин В. От прозы к фильму // Кинопанорама. Советское кино сегодня. - М., 1975. - С. 265.
11. Кичин В. Две ветви от одного ствола // Кинопанорама. Вып. 2. - М., 1977. - С. 29-59.
12. Разлогов К.Э. Жанровое пространство и особенности его структурирования // Киноведческие записки. - 1991. - № 11. - С. 78.
13. Фомин В.И. Кино и власть: советское кино, 1965-1985 годы: документы, свидетельства, размышления. - М.: Материк, 1996. - 370 с.

REFERENCES

1. Dondurey D.B. Gumanizm zhanra. [Humanity of a genre]. Kinovedcheskie zapiski. 1991. No. 11. P. 82. (in Russ.)
2. Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie. [Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. (in Russ.)
3. Kosinova M. Parametry krizisa organizatsionno-ekonomicheskoy sistemy otechestvennogo kinematografa. [Parameters of crisis of an organizational economic system of domestic cinema]. In Posle otpepli: Kinematograf 1970-kh. Moscow: NII Kinoiskusstva, 2009. (in Russ.)
4. Zhabskiy M.I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969-2005 gg.). [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969-2005)]. Moscow: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2009. (in Russ.)
5. Rondeli L.D. Kino i ego auditoriya. Analiticheskaya letopis' vzaimootnosheniy (1969-2010 gg.). [Cinema and its audience. Analytical chronicle of relationship (1969-2010)]. Moscow: NII kinoiskusstva VGIK im. S. A. Gerasimova, 2013. (in Russ.)
6. Margolit E.Ya. Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya. [Soviet motion picture art. Main stages of formation and development]. Kinovedcheskie zapiski. 2004. No. 66. (in Russ.)
7. Mikhalkov-Konchalovskiy A.S. V poiske. [Searching]. Iskusstvo kino. 1975. No. 9. (in Russ.)
8. Khanyutin Yu. Fil'm i zritel' v sisteme massovykh kommunikatsiy. [The movie and the viewer in system of mass communications]. Iskusstvo kino. 1976, No. 9. (in Russ.)
9. Golovskoy V.S. Mezhdru otpepel'yu i glasnost'yu: kinematograf 70-kh. [Between thaw and publicity: cinema of the 70th]. Moscow: Materik, 2004. (in Russ.)
10. Shukshin V. Ot prozi k filmu. [From prose to the film]. In Kinopanorama. Soviet cinema today. Moscow: 1975. P. 265. (in Russ.)
11. Kichin V. Dve vetvi ot odnogo stvola. [Two branches from one trunk]. Kinopanorama. Vol. 2. Moscow: 1977. (in Russ.)
12. Razlogov K.E. Zhanrovoe prostranstvo i osobennosti ego strukturirovaniya. [Genre space and features of his structuring]. Kinovedcheskie zapiski. 1991. No. 11. (in Russ.)
13. Fomin V.I. Kino i vlast': sovetskoe kino, 1965-1985 gody: dokumenty, svidetel'stva, razmyshleniya. [Cinema and power: Soviet cinema, 1965-1985: documents, certificates, reflections]. Moscow: Materik, 1996. (in Russ.)

Информация об авторе:

Хрюкин Денис Андреевич, аспирант, кафедра искусствознания, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

Получена: 03.03.2017

Для цитирования: Хрюкин Д. А., «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968-1985 гг. государство, кинематографисты, зритель. Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 2. Часть 1. с. 74-83.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-74-83.

Information about the author:

Denis A. Hryukin, Postgraduate Student, Department of Art, Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television, Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

Received: 03.03.2017

For citation: Hryukin D.A., «Genre» as the key problem of the soviet cinema of the 1968-1985s. state, filmmakers, audience. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* = *Historical and Social Educational Idea*. 2017. Vol . 9. no.2. Part. 1. Pp. 74-83.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-74-83. (in Russian)