

УДК 791.43-252.5

М.И. Косинова

ПАДЕНИЕ КИНОПОСЕЩАЕМОСТИ В ЭПОХУ «ЗАСТОЯ». ПРИЧИНЫ И ПОСЛЕДСТВИЯ

Аннотация. В статье рассматривается процесс падения кинопопулярности, который происходил в советской кинематографии в 1970-х – начале 1980-х гг.. Автор изучает причины этой негативной тенденции и те меры, которые принимали руководители советской кинематографии и кинематографисты для ликвидации данной проблемы. В статье рассматриваются вопросы киносоциологии, кинопроката, репертуарной политики.

Ключевые слова: советский кинематограф, период «застоя», кинофикация, кинопрокат, кинопопулярность, репертуарная политика, кинозрители.

Marina Kosinova

THE FALL OF CINEMA ATTENDANCE IN THE ERA OF "STAGNATION". CAUSES AND CONSEQUENCES

Annotation. The article discusses the process of the fall of cinema attendance that took place in Soviet cinema in the 1970's – early 1980-ies. The author examines the causes of this negative tendency and the measures that took the leaders of the Soviet cinematography and the filmmakers to eliminate this problem. The article contains the questions of cinema sociology, movie rental, repertoire policy.

Keywords: soviet cinema, period of "stagnation", cinemas, movie rental, cinema attendance, repertoire policy, audience.

В годы «оттепели» у нас была самая высокая кинопопулярность в мире – более 4 млрд. посещений в год. Однако в конце 1960-х – начале 1970-х гг. появились первые симптомы сокращения гигантской киноаудитории. Тогда эта негативная тенденция нивелировалась за счет переброски цифр популярности с зарубежных фильмов на отечественные. Немногие кинематографисты отважились в то время забить в набат по этому поводу.

Во второй половине 1970-х падение популярности не могли покрыть уже даже иностранные хиты. Если в начале десятилетия каждый среднестатистический зритель посещал кинотеатр 19 раз в г., то во второй половине эта цифра снизилась до 16 посещений. Несмотря на то, что на 1980 г. пришелся второй пик кинопопулярности в СССР, в это десятилетие общая аудитория кинотеатров уже не поднималась выше четырех миллиардов. Однако официальная статистика в начале 1980-х гг. констатировала перелом этой негативной тенденции и стабилизацию ситуации в кинопопулярности.

«Достигнутыми за годы десятой пятилетки показателями мы по праву можем гордиться, – докладывал начальник Управления кинофикации и кинопроката Ф. Белов в 1981 г. – Обслужено только на платных киносеансах свыше 20 млн чел. Государственная киносеть страны, организации кинопроката уже к годовщине Великого Октября досрочно рапортовали о выполнении заданий пятилетнего плана и плана 1980 г. Удельный вес зрителей, смотревших новые советские фильмы, возрос с 47,3 % в 1975 г. почти до 70 % 1980 г.» [1].

Казалось бы, годовая продукция в 130 фильмов должна удовлетворить самые разнообразные зрительские запросы. В действительности же, лишь очень небольшое число картин собирало массовую аудиторию. Так, в 1975 г. 45–50 млн зрителей посмотрели «Афоню», «Калину красную», «Они сражались за родину», «Романс о влюбленных». Большинство же фильмов посещало от 2 до 4 млн зрителей, что не оправдывало расходов на постановку и печать тиража. При сокращающемся числе посещений и относительном увеличении кинопродукции зрительский выбор ограничивался узким кругом картин. Примерно 15 % фильмов приносили 80 % сборов.

Таким образом, популярность кинотеатров стала резко падать из-за развития телевидения, с

одной стороны, и скучного кинорепертуара, с другой. В результате уменьшились поступления в бюджет страны.

Пустеющие кинозалы заставили киноруководство начать борьбу за существование, поиск новых форм и методов овладения аудиторией. «Тогда-то, – вспоминает В. Головской, – и возникла идея переориентации советской кинематографии на массовые жанры. Администрация Госкино СССР при поддержке ряда творческих деятелей предложила обратить внимание на комедии, мелодрамы, приключенческие и научно-фантастические ленты, и даже на фильмы катастроф и фильмы ужасов! С середины 70-х гг. теоретиком этого направления стал Андрей Михалков-Кончаловский. Он предложил реорганизовать советскую киноиндустрию как по линии производства, так и в сюжетно-тематическом отношении, приблизив ее к американской модели» [2, с. 75].

Эта дискуссия о путях развития советского кино проходила на страницах журнала «Искусство кино». Выражая позицию руководства Госкино и ряда кинодеятелей, А. Кончаловский предложил целую программу жанровой и тематической переориентации советской кинематографии. В ней, в частности, говорилось об интересах зрителей, которые, должны стоять во главе угла: «мы плохо знаем своего зрителя, его запросы, что конкретно публика хочет видеть на экране. Поэтому фильмы наши морально устаревают еще до завершения съемочного периода» [2, с. 81]. По словам режиссера, нам необходимо было обратиться к опыту Голливуда, где история изучения зрительских вкусов и потребностей уходила своими корнями в седую старину. В программе говорилось также об отсутствии профессионализма наших драматургов и режиссеров, неразвитости культуры жанров, непонимании их специфики, что неизбежно вело к потере критериев оценки. Критиковал А. Кончаловский и нашу систему проката: «экраны заполнены низкопробными поделками, пользующимися успехом у массового зрителя, но прокатчики не воспитывают вкус, не демонстрируют подлинно художественные ленты» [2, с. 82].

Идея коммерциализации советского кино встретила серьезные возражения многих кинематографистов и части идеологического аппарата (обкомов, партийной печати, отделов ЦК), утверждавших, что «советское кино ценно своими традициями, опытом создания высокохудожественных, оригинальных произведений и что у советской киноиндустрии нет ни производственных возможностей, ни профессионализма Голливуда» [2, с. 75]. Как справедливо заметил Д. Дондурей, «одно из главных порождений социалистической культуры – убежденность творцов и критиков, что коммерческий успех свидетельство бездуховности, а посему презираемое явление» [3, с. 9].

Однако эта идея все же принесла кое-какие плоды, самыми спелыми из которых являются «Москва слезам не верит» В. Меньшова (1979), «Экипаж» А. Митты (1979), «Сибириада» самого А. Кончаловского (1978), «Пираты XX века» Б. Дурова (1979) и др. Но подавляющее большинство картин коммерческого направления конца 1970-х – начала 1980-х гг. представляло собой довольно жалкое зрелище. На экранах появлялось все больше «легковесных» фильмов, профанирующих любимые жанры наших кинозрителей – мелодраму, комедию, приключенческий фильм. К 1980 г. количество «значительных» фильмов снизилось по сравнению со второй половиной 1970-х с 3–3,5 % до 2,5 % от годового выпуска. В начале 1980-х гг. снижение процентного соотношения фильмов, олицетворяющих собой «магистраль кинопроцесса», продолжалось в геометрической прогрессии.

Через год после публикации этой дискуссии в «Искусстве кино» вышла статья Ю. Ханютина «Зритель в системе массовых коммуникаций», которая, по сути, стала ответом А. Кончаловскому. «Критик, – продолжает В. Головской, – сформулировал свою позицию, получившую поддержку части режиссуры и критики и, как ни странно, некоторых официальных идеологов, как огня боявшихся американизации советского кино, проникновения – под видом жанрового разнообразия – западной заразы» [2, с. 82].

Ю. Ханютин, разделяя позицию А. Кончаловского в отношении борьбы за зрителя, понимал эту борьбу иначе: «создавать фильмы точного адреса и осуществлять идею дифференцированного проката. Дать возможность подлинным ценителям киноискусства смотреть высокохудожественные фильмы, например, в киноклубах. ...Создавать фильмы-открытия: открытия проблем, материала, личности героя и личности художника. Нужны фильмы «штучного» производства. Кинематограф «Баллады о солдате» (1959), «Председателя» (1964), «Калины красной» может не бояться наступления телевидения, массовых коммуникаций. Он просто будет учитывать их существование» [2, с. 83].

Выступая в 1976 г. на конференции Союза кинематографистов о жанровом разнообразии кино, Ю. Ханютин сформулировал четыре фактора, которые – вместе или по отдельности – обеспечивают успех фильму: «проблемность («Премия», «Председатель»); зрелищность, масштабность, чего не может дать телевидение («Освобождение», 1968–1971); использование традиций массовых жанров при глубинном их переосмыслении («Калина красная», «Белое солнце пустыни»); шоковое воздействие, потрясение» [2, с. 83].

«Конец 70-х и начало 80-х гг., – констатирует В. Головской, – прошли под знаком конфликтного противостояния этих двух взаимоисключающих концепций развития кино. По всем внешним признакам победила линия на коммерциализацию. Власти и подумать не могли о том, чтобы допустить развитие движения киноклубов, способствовать формированию «элитной» аудитории или разрешить хотя бы некоторым художникам создание фильмов, рассчитанных на образованную публику. Но, с другой стороны, идеологические вериги не позволяли и «коммерсантам» развернуться в полную силу. Цензурные рогатки и стремительно убывающие финансы резко ограничивали творческие и производственные возможности «массовиков». Отдельные прокатные успехи, вроде картины «Москва слезам не верит», не делали погоды, а телевидение продолжало стремительное наступление на свободное время населения» [2, с. 83–84].

Повышенная идеологическая «чуткость» раздутого в это время до небывалых размеров бюрократического аппарата порой выходила ему боком. М. Черненко в своей книге «Красная звезда, желтая звезда», говоря о кино эпохи «застоя», отмечает, что «с одной стороны, гнет идеологической цензуры здесь опирался на отлаженный десятилетиями механизм глубоко эшелонированного руководства отраслью, с другой же – именно поэтому был подвержен огромному количеству производственных, региональных, чисто человеческих неожиданностей, случайностей, пристрастий, зачастую нивелировавших и нейтрализовавших самые драконовские меры по отношению к тем или иным произведениям, школам, направлениям, личностям в киноискусстве. И чем жестче и агрессивнее становилось партийное руководство искусством, тем менее вероятным и предсказуемым оказывался его конечный результат. Тем меньше логики можно было обнаружить не только в каждом отдельном решении, но и в самой культурной политике» [5, с. 244–245].

Порой режиссеры (Э. Рязанов, Н. Михалков и др.) умело использовали в своих целях внутренние конфликты между партийным и государственным аппаратом, конфликты между разными группировками внутри ЦК, между ЦК и КГБ, между местными и центральными органами власти... В результате на экраны выходили явно крамольные фильмы, и было непонятно, кто дал им возможность попасть в прокат. Так, на закате «оттепели», в 1967 г., когда цензура уже вовсю свирепствовала и «полка» была «открыта», на экраны вышел фильм Г. Панфилова «В огне брода нет». Он был, казалось бы, абсолютно «полочным» по всем параметрам, в первую очередь по причине своей революционной тематики в неожиданном ракурсе. В том юбилейном для Октябрьской революции году была запрещена картина на эту тему – «Комиссар» Н. Аскольдова, а на следующий год на «полку» легла еще одна революционная картина – «Интервенция» Г. Полоки. Как удалось избежать этой участи фильму Г. Панфилова – непонятно. Возможно, решающую роль сыграло имя соавтора сценария,

мэтра отечественной кинодраматургии Е. Габриловича. Возможно, излишняя сложность бюрократического аппарата. Но факт остается фактом.

В 1970-х гг. активизировалась и киносociология. Позднее, в середине 1980-х, было проведено крупномасштабное исследование зрителей РСФСР, в котором объединились, взаимодополняя друг друга, возможности социологов ВНИИ киноискусства, Госкино и кинофикаторов, кинопрокатчиков на местах. Однако это никак не улучшило тяжелейшее состояние, в котором на тот момент оказался наш кинематограф.

В середине 1970-х гг. социологи предсказывали, что процесс снижения кинопосещаемости, только заявивший о себе тогда, будет продолжаться в течение следующего десятилетия. Ими были разработаны специальные методологии, позволяющие спрогнозировать как успех готовых фильмов, так и успех или неуспех запущенных или запускаемых в производство сценариев.

«Ученые, – говорит В. Головской, – с помощью вычислительных машин подсчитали итоги кинопроката за последние 15 лет по 14 параметрам. Учитывались: студия, режиссер, жанрово-тематическая группа и ряд других компонентов. В результате был сделан предварительный прогноз прокатной судьбы картин, выпускаемых на экран в 1977 г. Например, известно, что режиссер Х. на студии имени Довженко в Киеве поставил комедию. Зная, что фильмы этого режиссера за последние 10 лет собирали в среднем 10 миллионов зрителей, зная также, что комедия в среднем собирает 15 миллионов, а фильмы студии им. Довженко в среднем собирают 7 миллионов (все цифры условные), можно было с достаточной степенью точности назвать прокатные результаты новой работы этого режиссера. Этот пример лишь очень приблизительно отражает довольно сложную систему социологического эксперимента.

Другая группа исследователей создала методику прогнозирования прокатной судьбы фильма еще до его тиражирования, что было особенно важно, так как количество копий некоторых картин достигало 2–3 тыс., и печать фильма оказывалась делом чрезвычайно дорогостоящим. Эта методика включала предварительные просмотры фильма, как специально подобранными, так и естественными аудиториями; замер зрительской реакции; сопоставление мнений публики с оценками экспертов и т.д. Если в результате оказывалось, что фильм не может рассчитывать на массовый прокат, то печаталось меньшее количество копий.

Наконец, велась работа по изучению экранной жизни фильма с учетом реальных прокатных данных, откликов прессы, писем зрителей и пр.

Все эти методики, которым стали придавать весьма важное практическое значение, в сущности, имели двоякую цель: во-первых, найти оптимальную модель фильма, сочетающую тематическую, содержательную значительность с максимальной зрелищной эффективностью; и во-вторых, понять механизм функционирования фильма в системе проката. Кстати говоря, прокат только еще начал задумываться над научной организацией своей деятельности, постигать законы доведения фильма до зрителя» [2, с. 91–92].

Свидетельством повышенного внимания к проблеме «кино и зритель» стала годовая дискуссия об интересном фильме, проведенная на страницах журнала «Искусство кино» с участием режиссеров Р. Быкова, С. Соловьева, Э. Лотяну, А. Эфроса, сценариста А. Гребнева, социолога Д. Дондуря, критиков и зрителей.

Одна из интересных мыслей, высказанная в процессе дискуссии Д. Дондуреем, заключалась в том, что структура киноаудитории неоднородна – нет единой аудитории, есть множество «субаудиторий». Поэтому фильмы должны создаваться по принципу «слоеного пирога», чтобы удовлетворять самые различные вкусы и запросы.

Другой горячо обсуждавшийся и тесно связанный с проблемой «кино и зритель» вопрос касался жанрового разнообразия кинопродукции. Существовало мнение, что необходимо реабилитиро-

вать «низкие» жанры – комедию, детектив, мелодраму. На эту тему была проведена научная конференция, а «Литературная газета» немало писала о приключенческом фильме. Одним из тех, кто активно поддержал эти идеи, был режиссер В. Мотыль. «Новая ориентация» – так Мотыль назвал программу возвращения зрителя с помощью всего богатства жанрового спектра кино. Более 60 млн зрителей (при норме – 17 млн) посмотрели комедии «Афоня» и «Иван Васильевич меняет профессию», приключенческие ленты «Всадник без головы» и «Неуловимые мстители», мелодраму «Калина красная». Идейное воздействие, по мнению режиссера, можно было успешно осуществлять и с помощью «низких» жанров.

Вскоре усилиями СК был создан Совет по приключенческому и научно-фантастическому фильму, председателем которого был утвержден В. Мотыль. «Постоянная потребность массовой зрительской аудитории в фильмах остросюжетных жанров, – говорилось в проектной записке инициативной группы, – красноречиво подтверждена прокатной статистикой и данными социологических исследований. Вместе с тем именно в фильмах такого рода ощущается постоянный недостаток, а многие картины приключенческого и научно-фантастического жанров не выдерживают критериев художественности и подлинного искусства.

В деле коммунистического воспитания молодежи, духовного формирования нового человека не используется в достаточной мере одно из наиболее эффективных и действенных средств киноискусства. При этом дефицит в остросюжетных, зрелищных лентах с каждым годом все более покрывается за счет фильмов зарубежного производства. Такое положение является нетерпимым».

Создаваемый при СК Совет по киноприключениям и должен был положить конец этому вопиющему безобразию. Однако это начинание Союза уже не могло переломить общую тенденцию деградации советского кино и спада зрительского интереса к нему.

Некоторые советские картины, вышедшие в первой половине 1980-х гг., еще имели достаточно большой успех у зрителя. Однако это было уже скорее исключением, чем правилом. Не случайно такую бурную реакцию среди мастеров кино и критиков вызвал успех у зрителей фильма В. Меньшова «Москва слезам не верит», который за 8 месяцев проката посмотрели 4–5,5 млн человек.

В это время наш прокат поддерживали в основном зарубежные и старые советские фильмы, классика отечественного кинематографа. Уровень же новых советских картин, снимаемых как мэтрами, так и дебютантами, как мы сказали, снизился. «Бессмысленно подсчитывать, сколько хороших или сколько плохих фильмов было снято в первой половине 80-х гг. – говорит А. Медведев. – Плохих было значительно больше, а еще больше – никаких. Но дело даже не в количественном соотношении удач и неудач. Дело в тенденции, в том, что олицетворяло собой магистраль кинопроцесса» [4, с. 253].

Итак, в годы «застоя» с каждым годом на экранах появлялось все больше легковесных фильмов, профанирующих любимые жанры наших кинозрителей – мелодраму, комедию, приключенческий фильм. К 1980 г. количество «значительных» фильмов (киноэпопея, кинороман, киноповесть и т.п.) резко снизилось по сравнению со второй половиной 1970-х. В начале 1980-х снижение процентного соотношения фильмов, олицетворяющих собой «магистраль кинопроцесса», продолжалось в геометрической прогрессии.

Существующий фильмофонд не соответствовал зрительским предпочтениям в том числе и по жанровому признаку. И все же предпочтение киноаудитории в середине 1980-х гг. отдавалось еще советским фильмам.

Падение посещаемости, тем не менее, продолжалось. Более того, с каждым годом этот процесс усугублялся. Уже к 1984 г. наше кино стало дотационным. Советский кинематограф пришел к своему кризису. В это время его еще как-то поддерживали старые советские фильмы, которые тогда так активно не эксплуатировались телевидением. А основную прибыль собирали уже зарубежные

фильмы. Если в середине 1970-х каждая картина «Мосфильма» собирала в среднем 18 млн зрителей, то в 1985 г. – чуть больше 9 млн. «Ленфильм» снизил показатели с 14 млн до 6,3 млн зрителей.

В 1986 г. наша киноаудитория сократилась до 3,8 млрд кинопосещений в год. Причем на новые фильмы было продано лишь 1,6 млрд. билетов, что составило около 42 %. Две трети отечественных лент, запущенных в производство до перестройки, собрали в 1987 г. мене 5 млн зрителей, в то время как окупаемость киноотрасли в целом определялась цифрой 17 млн. Таким образом, кинематограф, хотя этот факт по-прежнему скрывается от общественности, перешел в разряд планово-убыточных отраслей.

Библиографический список

1. Белов Ф. Десятая пятилетка: 20 миллионов зрителей / Ф. Белов // Искусство кино. – 1981 – № 5. С. 16–21.
2. Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью / В. Головской. – М. : Материк, 2004. – 388 с. – ISBN 5-85646-144-4.
3. Дондурей Д. Новая модель кино: трудности переходного периода /Д. Дондурей // Киноведческие записки. – 1989. – №3. – ISBN 02358212. – С. 3–14.
4. Медведев А. Территория кино / А. Медведев – М. : Вагриус, 2001. – 288 с. ISBN 5-264-00716-0.
5. Черненко М. Красная звезда, желтая звезда /М. Черненко. – М. : Глобус Пресс, 2003. – 432 с. ISBN 966-8300-01-7.