

УДК 791.43-252.5

М.И. Косинова

## КИНОРЕПЕРТУАР И ЗРИТЕЛЬСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ В ЭПОХУ «ЗАСТОЯ»

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы репертуарной политики советской кинематографии в 1970-х – начале 1980-х гг. Изучая такие ее аспекты как жанрово-тематический диапазон, сюжеты, герои и др., автор пытается выявить взаимосвязь между переменами, происходящими в обществе в то время, и кинематографом как ретранслятором этих перемен. В частности, усиление цензуры в эпоху «застоя» приводит к тому, что подавляющее большинство киномастеров «ломается» под гнетом системы и продолжает работать по инерции – в пространстве канонических коммунистических идей и советских представлений о жизни. Эти мировоззренческие установки продолжают запускаться в конвейер советской киноиндустрии, что автоматически придает большей части выпускаемой им продукции привкус фальши, который не может не чувствовать зритель. Во многом именно по этой причине в 1980-е гг. наше кино окажется в плачевном состоянии.

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

Marina Kosinova

## REPertoire OF CINEMAS AND AUDIENCE PREFERENCES IN THE ERA OF "STAGNATION"

*Annotation.* The article deals with the repertoire policy of Soviet cinema in the 1970's – early 1980-ies. By studying such aspects as genre and thematic range, the plots, the characters, etc., the author tries to reveal the relationship between changes taking place in society at the time, and cinema as a repeater these changes. In particular, the strengthening of censorship in the era of stagnation leads to the fact that the vast majority of directors "breaks" under the weight of the system and continues to work by inertia – in the space of canonical Communist ideas and the Soviet conception of life. These worldviews continue to run in the conveyor of the Soviet film industry, which automatically gives the most part of its products smack of falsehood, which cannot fail to perceive the viewer. Largely for this reason, in the 1980-ies our movie will be in poor condition.

**Keywords:** Soviet cinema, period of "stagnation", cinemas, distribution, cinema attendance, repertoire policy, audience.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на знаковое название рассматриваемого периода – «Застой» – в 1970-х и начале 1980-х гг. репертуарная палитра советского кино была достаточно широкой и разнообразной. От 1960-х к 1970-м гг. кинематограф все более становится авторским, все настойчивее и смелее проявляется индивидуальность художника, будь он литератором, как Е. Габрилович или А. Володин, режиссером, как А. Тарковский или М. Хуциев, оператором, как С. Урусевский или Ю. Ильенко. Более того, сильно и во многих случаях плодотворно сказывается стремление к единому авторству в фильме. Сценарист и режиссер, иногда еще актер или оператор все чаще соединяются в одном лице. Так работали А. Довженко, С. Эйзенштейн; художники других поколений С. Герасимов, М. Ромм, Ю. Райзман писали сценарии вместе с кинодраматургами. Наиболее крупные режиссеры следующего, послевоенного, поколения также полностью или частично были авторами сценариев своих фильмов. К ним относятся М. Хуциев, С. Бондарчук, В. Жалакявичус, Э. Лотяну, А. Кончаловский, А. Тарковский, А. Смирнов и др. В процессе реализации замысла они сотрудничают с писателями, прозаиками или кинодраматургами. Полным автором своих произведений, в этом смысле уникальным не только в советском, но и в мировом кинематографе, выступил В. Шукшин.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. развиваются новые (или хорошо забытые старые) для нашего кинематографа жанры и виды: детективно-приключенческий, эпопея, так называемое «поэтическое» кино. Особую нишу в самых разнообразных жанрах занимает эксцентрика. Но более всего ха-

характерно смешение и взаимопроникновение жанров («В огне брода нет» (1968) и «Начало» (1970) Г. Панфилова, «Гори, гори, моя звезда» А. Митты (1969), «Калина красная» В. Шукшина (1973) и т.д.). «Поэтическое», или «живописное» направление, получившее широкое распространение на излете «оттепели», появилось во многом как реакция на скромную обыденность картин, декларирующих воспроизведение жизни «такой, как она есть». Это направление характерно для национальных кинематографий, расцвет которых начинается в середине 1960-х гг. (толчком для этого послужил приход в регионы нового поколения кинематографистов, закончивших ВГИК).

На протяжении нескольких лет в разных советских республиках появлялись, вызывая то восхищение, то неприятие, фильмы ярко зрелищные, с отчетливо выраженным фольклорно-этнографическим началом: «Каменный крест» (Л. Осыка, 1968), «Рабыня» (Б. Мансуров, 1968), «Мольба» (Т. Абуладзе, 1967), «Белая птица с черной отметиной» (Ю. Ильенко, 1970) и др. Особой любовью зрителей пользовались картины молдавского поэта и режиссера Э. Лотяну, который снимал экзотические фильмы о героях во власти роковых страстей («Красные поляны» (1966), «Лаутары» (1971), «Табор уходит в небо» (1975), «Мой ласковый и нежный зверь» (1978) и др.).

Обращает на себя внимание изменение в поэтике названий фильмов 1970-х гг. На первых порах еще более или менее скромные «Печки-лавочки», «Жил певчий дрозд», «Точка, точка, запятая», «Белая птица с черной отметиной» и др. с каждым годом становились все более оригинальными и невообразимо необыкновенными: «Не болит голова у дятла», «Аты-баты шли солдаты», «Белый Бим черное ухо», «По улицам комод водили», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Цену смерти спроси у мертвых» и т.п. Даже экранизации классических произведений норовили принарядиться в нечто новое. Безукоризненная строгость и простота чеховских названий, к примеру, уже не устраивала. Была «Дуэль» – на экране же появился «Плохой хороший человек». Был «Платонов» – стала «Неоконченная пьеса для механического пианино». «Драма на охоте» превратилась на экране в фильм «Мой ласковый и нежный зверь»...

Еще одна перемена, произошедшая в кинематографе эпохи «застоя», – смена состава экранных персонажей. Появилось много новых фигур и не встречавшихся прежде социальных типов. Наметилась тенденция к перемене мест, занимаемых прежде героями первого и второго плана: фигуры, мелькавшие еще недавно в отдельных эпизодах стали претендовать на повышенное внимание и стали занимать в структуре сюжета куда более заметные позиции. А в итоге – возникло новое, не совсем привычное соотношение типологических рядов. В числе пусть и не самых существенных, но бросающихся в глаза перемен оказался неожиданно обострившийся интерес к фигурам негативного плана. На кинематографическом олимпе заметно прибавилось «грешников» самого разного ранга и самых невероятных мастей. От случайно сбившихся с истинного пути до убежденных апостолов зла, от тех, кого и могила уже вряд ли исправит, до таких, которые еще мечтают о том светлом дне, когда им удастся «воскреснуть» для более праведной жизни (Егор Прокудин из фильма «Калина красная» В. Шукшина (1973); скульптор Агули из фильма «Необыкновенная выставка» Р. Габриадзе (1968); сантехник из фильма «Афоня» Г. Данелии (1975); журналист Темир из фильма «Золотая осень» Т. Океева (1980); герой фильма Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982) и многие другие).

В искусстве, как и в жизни, все взаимосвязано. И не исключено, что именно острая вспышка интереса к неблагополучным, искривленным жизненным судьбам отчасти предопределила и более громкое звучание тематики прямо противоположной, тематики, обращенной к явлениям удивительной нравственной стойкости и душевной чистоты. На всех этапах своего развития наше кино последовательно утверждало на экране лучшие свойства человеческой души – доброту, бескорыстие, готовность к самопожертвованию во имя других. Но, пожалуй, именно в 1970-е – 1980-е гг. эта тема начинает звучать особенно настойчиво и полнозвучно.

Многие мастера кино, справедливо опасаясь риторики и прямолинейного пафоса, чаще всего предпочитали заявлять героя-подвижника, мученика идеи, борца за праведное дело не в романтической тоге, а в ироническом ореоле странностей и чудачества.

В 1970-х гг. изменились не только ситуации, в которых происходит проверка личности героя, изменились радикально и сами принципы рассмотрения человека на экране. В наиболее зрелых и значительных работах этих лет экран попытался показать, что духовный мир человека не только сложен, но по сути дела, бесконечен. С большей силой и размахом проявила себя тенденция увидеть в герое как можно больше ЧЕЛОВЕКА. Поэтому жесткая граница традиционной драматургической рамки отодвигалась все дальше и дальше, открывая в пределах привычного образа новые черты и особенности, целые пласты нетронутой проблематики. Вот почему такие, например, герои как Сотников из «Восхождения» (Л. Шепитько, 1976), Елизавета Уварова из «Прошу слова» (Г. Панфилов, 1975), передовик колхозной нивы Иван Расторгуев из шукшинских «Печек-лавочек» (1972) оказывались для нас, по сути дела, знакомыми незнакомцами: с одной стороны, они как будто продолжали «золотую галерею» героических образов нашего кино, а с другой, настоятельно зывали ко всякого рода оговоркам, дополнениям и разъяснениям. Монолитное ядро традиционного типа в них оказалось слишком усложнено, дополнено неожиданными, подчас совершенно контрастными гранями.

Это движение кинематографа к более тонкой и сложной проблематике, к более глубокому проникновению во внутренний мир героя, повлекшее за собой усложнение художественной ткани фильма, его образности и языка, вызвало целый ряд серьезнейших последствий и изменений и в других сферах кинопроцесса, в частности в сфере жанровой политики.

Если для первой половины 1970-х гг. характерно смешение жанров, то вторая половина 1970-х – начало 1980-х гг. – это скорее время «чистых» жанров. Особенно много стало сниматься приключенческих, детективных и мелодраматических лент. Это связано с начавшимся во второй половине 1970-х гг. падением зрительской посещаемости. Начавшаяся борьба за зрителя велась разными средствами, в том числе и средствами «чистых» жанров. Яркий пример победы в этой борьбе – фильм В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), собравший огромную аудиторию не только в Советском Союзе, но и в других странах.

Предпринимались попытки раздвинуть и сам жанровый диапазон нашего кино за счет привлечения малознакомых или даже совершенно незнакомых ему прежде жанровых величин. Так, в орбиту нашего экрана стали все чаще попадать ленты, сделанные в жанре вестерна, мюзикла, «фильма-катастрофы» и др.

Значительную часть кинопродукции рассматриваемого периода составляли экранизации литературной классики. Но даже беглый взгляд показывает, что кино «пропустило» немало важных и талантливых произведений, созданных современными писателями. И это не случайно: то была сознательная политика властей. Наиболее яркий пример: не получили разрешений на экранизацию произведения Ю. Трифонова. Например, его «Обмен» экранизировали в Литве, перенеся действие на литовскую почву, что совершенно исказило послание и тональность вещи. Долгое время не могли пробиться на экраны и киноварианты произведений А. Вампилова. А также – «Берег» Ю. Бондарева, «Дом» и другие повести Ф. Абрамова, романы С. Залыгина, короткие повести В. Быкова. Лишь одной его книге – «Сотников» – повезло в талантливом экранном воплощении Л. Шепитько. Трудно складывалась и судьба экранизаций или попыток экранизаций произведений В. Распутина. К его творчеству («Прощание с Матерой») обратилась незадолго до своей смерти Л. Шепитько.

Серьезные изменения в жанровой палитре советского кино коснулись не только сферы «низовых», преимущественно развлекательных жанров, – не менее ощутимо они дали себя знать и в верхних слоях кинопроцесса. В 1970-х гг. на наши экраны пришла притча. Следует признать, что разведка

возможностей этого жанра началась еще в 1960-х гг. Но настоящее открытие притчи – заслуга экрана 1970-х.

Раньше других национальных кинематографий притчу освоило грузинское кино («Апрель» О. Иоселиани (1962), «Кувшин» И. Квирикадзе (1971), «Чудаки» Э. Шенгелая (1974) и др.). Интерес к этому жанру ярко и своеобразно запечатлелся и в кинематографиях восточных республик, где бесспорным лидером в разработке притчевых форм оказался режиссер Б. Мансуров («Состязание» (1963), «Рабыня» (1968), «Тризна» (1972), «Притча о любви» (1974)). Интерес к притче заметно проявился в украинском кино («Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко (1971), «Красный петух плимутрок» М. Беликова (1975), «Вавилон-XX» И. Миколайчука (1979) или «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна (1982)). Свой вклад в освоение новой для кино жанровой модели внесли и представители кинематографа России («Восхождение» Л. Шепитько (1976), «Калина красная» В. Шукшина (1973) и др.).

Обращение советского кино к притче следует, конечно же, рассматривать не как рядовой случай обогащения его палитры опытом еще одного жанра, но прежде всего как свидетельство его духовной зрелости, как тенденцию, означающую самую суть происходящих в кино перемен. Показательно, что широкое обращение к опыту притчи по времени прямо совпало с обострением интереса к так называемой морально-этической проблематике, которой так усиленно занимался кинематограф 1970-х – начала 1980-х гг. И можно было опасаться, что такой дидактический, такой морализаторский жанр как притча может быть использован слишком прямолинейно и прагматично. Но мастера советского кино не соблазнились такой легкой и доступной возможностью овладения притчевыми формами с целью разжевывания и втолковывания с экрана прописных истин. Ведомые серьезными духовными интересами, они шли к исследованию кардинальных проблем человеческого бытия. Исследуя развитие своего общества, свойственных ему тенденций и конфликтов, они стремились увидеть и понять, как вписываются страницы истории нашей страны в контекст общечеловеческой истории, как конкретный и неповторимый опыт нашей жизни поверяется светом немеркнущих общечеловеческих идеалов.

Одна из причин тяготения к жанру притчи в 1970-х гг. заключается в том, что в это время лучшие моральные идеалы социализма, гуманизма и т.п. не выдерживают проверки реальной действительностью. Так на советском экране впервые появляется непобеждающий положительный герой.

«Итак, при ближайшем рассмотрении «застой» оказывается насыщенной, разнообразной, многогранной жизнью русского киноискусства, – справедливо резюмирует Н. Зоркая. – Если же прибавить, что одновременно на полном творческом ходу работали национальные студии республик СССР с их сонмом художников мирового уровня, то не золотой ли век забрезжит перед глазами? Во всяком случае ленинско-сталинский лозунг «Из всех искусств важнейшим для нас является кино» в результате множества преобразований и метаморфоз превратился нечто абсолютно непредвиденное, а кинематограф фактически вырвался из-под контроля и вместо «идеологического орудия партии» стал самоценным и самодовлеющим великим искусством» [1, с. 500–501].

Все вышесказанное относится не к подавляющему большинству советских режиссеров, а к тем «вершинам айсберга», которые в эпоху «застоя» не стояли, а продолжали двигаться вперед. Для того, чтобы это движение было продуктивным, надо было отказаться от тормозящих его элементов. Такими элементами были отживающие свой век главные постулаты советской идеологии. Наиболее серьезные мастера отечественного кино еще в 1960-х гг. начали сжигать мосты, так или иначе связывавшие их с системой заржавевших идеологических штампов. В лучших и наиболее значительных фильмах рассматриваемого периода этот процесс получил свое полное и абсолютное завершение.

В фильмах А. Тарковского, В. Шукшина, К. Муратовой, Э. Климова, Т. Океева, Г. Панфилова, О. Иоселиани ярко и точно воспроизведен антураж и многие примечательные черты советской дейст-

вительности, но от самой советской идеологии тут не осталось, пожалуй, и малейшего следа. Авторы этих фильмов решительно вступили в пространство совсем иных проблем, образов, представлений. «Зеркало» (А. Тарковский, 1974), «Восхождение» (Л. Шепитько, 1976), «Долгие проводы» (К. Муратова, 1971), «Калина красная» (В. Шукшин, 1973), «Агония» (Э. Климов, 1974), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (Н. Михалков, 1976), «Пять вечеров» (Н. Михалков, 1979), «Цвет граната» (С. Параджанов, 1969), «Древо желания» (Т. Абуладзе, 1977) и многие другие шедевры советского кинематографа хоть и родились в эпоху «застоя», но не имеют к ней никакого отношения, а фактически воспаряют над ней, над своим временем.

Н. Зоркая в своем труде «История советского кино» выделяет три знаковых фильма 1970-х гг., в которых, «как в фокусе, отчетливо высветились наиболее характерные признаки кинематографического десятилетия, принципиальная новизна, опережающие, устремленные далеко вперед тенденции»: «Калина красная» В. Шукшина (1973), «Зеркало» А. Тарковского (1974), «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани (1970). «Это в сути своей произведения свободного, неангажированного кино, – характеризует Нея Марковна. – Их создатели духовно расстались с советской идеологической службой. Они творят по велению сердца, а не по социальному заказу, будь последний прогрессивен или оправдан. Это произведения авторские в полном смысле этого слова – слова, казалось бы, тавтологического в применении к искусству как таковому, всегда авторскому, но закономерного в оценке кинопродукции, тем более советской. Действуя в условиях государственного кинематографа, вынужденные проходить всеми коридорами его начальственных учреждений, авторы, по сути дела, уже иные» [1, с. 395].

Но в это новое измерение, новое качество, как было сказано выше, переходил лишь небольшой, авангардный отряд советской кинематографии. Основные же ее «трудовые резервы» продолжали работать – кто по инерции, а кто и по вполне циничным соображениям – в пространстве все тех же канонических коммунистических идеологем и советских представлений о жизни. Эти омертвевшие мировоззренческие установки продолжали запускаться в конвейер советской киноиндустрии, что автоматически придавало большей части выпускаемой им продукции привкус невыносимой фальши и убожества.

К концу 1970-х – началу 1980-х гг. на экранах начала доминировать массовая продукция, легковесные фильмы «для всех» – примитивные мелодрамы, убогие комедии и «лихие» приключенческие ленты. С интеллектуальным отставанием тесно связано и отсутствие чисто художественных, стилистических экспериментов. Стилистика была по преимуществу безликой, не шла дальше механического воспроизведения внешних примет жизни и бытия человека. Во многом именно по причине падения профессионализма основной массы кинорежиссеров в 1980-е гг. наше кино оказалось в плачевном состоянии.

#### *Библиографический список*

1. Зоркая, Н. История советского кино / Н. Зоркая. – СПб. : Алетей, 2005. – 544 с. – ISBN 5-89329-457-2.