

## «Перемены требуют наши сердца!»

Ровно 35 лет назад состоялся V съезд Союза кинематографистов СССР, ставший своего рода detonatorом, вызвавшим процесс коренной перестройки отечественной киноиндустрии. Уже с этого места проведения съезда — Государственный Кремлёвский дворец — подчёркивалось значение и значимость данного мероприятия. Мало того, на открытии съезда присутствовали лидеры КПСС (генеральный секретарь партии М.С. Горбачёв, члены Политбюро А.Н. Яковлев, Е.К. Лигачёв, и др.), что никогда ранее на съездах творческих работников не наблюдалось. Судя по всему, и дальнейшие события, связанные с киноперестройкой, также отслеживались и влиялись А.Н. Яковлевым и его идеологическими соратниками.

Подготовка кинематографической общественности к съезду началась за год до его проведения. Весной 1985 года по комманде из ЦК КПСС был «снят с полки» ряд фильмов, ранее запрещённых к показу, и строгих цензурных гонимых — тоже явно не без санкции идеологического отдела ЦК — критик положения, сложившегося в киноотрасли. Речь шла о появлении на экраны страны низкопробных «нужелик» и «королевские теклеров», снижении художественного уровня отечественных картин и т. п. Режиссёры и кинокритики дружно выступили против нежелания



V Съезд кинем тогр фистов

бездуховно-р звлек тельного кино, говорили о необходимости думать не только о зрительском успехе, но и об искусстве и художественном поиске. З тем н ч ли появляться ст тьи, в которых, н ряду с общими р ссуждениями, уже жёстко и целен пр вленно критиков л съ систем тем тического пл ниров ния производств фильмов, отст лость технической б зы киностудий, звуч ли смелые призывы в русле «нового мышления» — менять всю систему орг низ ции художественного кинопроцесс . Что з этим стояло, позже объяснит Кирилл Р злогов, бывший в ту пору советником председ теля Гос. комитет по кинем тогр фии: «Пришло время громить министерств вообще и Госкино в ч стности. Первон ч льный з мысел творцов перестройки, Горб чёв и Яковлев , состоял в том, что нужно все отриц тельные эмоции, которые н копились в обществе, н пр вить н госуд рственные орг ны упр вления — и тем с мым сп сти п ртийные орг ны. Они пол г ли, что можно р збить одни шт бы под руководством других шт бов» [2, с. 15]. Но, дум ется, н с мом деле у А.Н. Яковлев уже тогд были более м сшт бные пл ны, именно полное р зрушение пл новой системы и повсеместное внедрение рыночной экономики.

Никто не спорит — к 1980-м гг. в стр не н зрел необходимость перемен во всех сфер х жизни. Все уст ли от ф льши, догм тизм , регл мент ции во всём, подмены ре льных дел лозунг ми

и призыв ми. Это общее жел ние перемен к лучшему, стремление говорить пр вду, ощущ вшееся в советском обществе в целом, в среде творческих р ботников было особенно острым, поскольку в сфере искусств н иболее явно проявлялся сковыв вший творческую свободу и тормозивший р звитие киноискусств жёсткий идеологический контроль, доходивший порой до бсурд . Существенным ф ктором, свидетельствов вшим о необходимости перемен в киноотр сли, было и то, что с конц 70-х гг. всё з метней ст ло ощущ ться п дение интерес широкой зрительской уди- тории к отечественному кино.

Что же предл г лось кинем тогр фист ми с целью решить н зревшую проблему «кино и зритель»? Н к нуне съезд сцен - ристоск роносного фильм «Москв слез м не верит» В. Черных говорил по этому поводу: «Мы с ми з д ём вопросы, что же н до сдел ть, чтобы вернуть пош тнувшееся доверие зрителя. Лично я вижу один ответ: дел ть пр вдивые фильмы, не фильмы, где есть пр вдоподобное или ч сть пр вды, говорить зрителю пр вду и только пр вду о н ших днях, пр вду о существующих ещё недост тк х, противоречиях, несовершенств х, и, когд зритель услышит с экр н то, о чём он говорит дом , в семье, р змышляет н р боте, зритель снов ст нет н шим з интересов нным сор тником» [1, с. 11]. Быстро ощутив н строй нового п ртийного руководств н р дик льные перемены, кинем тогр фисты н п мятном V съезде не стеснялись в формулировк х, бурно выр - ж я своё отношение к руководству Союзом кинем тогр фистов, Госкино и корифеям отечественного киноискусств . Всем хотелось ср зу р дик льно изменить ситу цию в отечественном кино.

### **Гладко было на бумаге...**

Бл гие н мерения и пожел ния, выск з нные н V съезде, спустя небольшое время н чнут обрет ть конкретные очерт ния в виде новой «модели» отечественной киноиндустрии, р зр бо- т нной в недр х Союз кинем тогр фистов СССР. К концу 1980-х они будут ре лизов ны и приведут к результ т м, которые никто из кинем тогр фистов не мог увидеть д же в стр шном сне. С позиции сегодняшнего дня выглядит кр йне стр нным то, что идеолог ми р дик льных перемен в отечественной киноотр сли совершенно не был изучен и учтён опыт подобного род преобр зо- в ний киноиндустрии в других стр н х, в ч стности США. А ведь именно у Голливуд 1930-х был з имствов н советск я модель киноиндустрии, суть которой з ключ л сь в существов нии еди-

ной системы кинопроизводства и кинопроката. И последствия сложной этой системы в Америке в конце 40-х годов показали, к чему это может привести.

В 1948 году Верховный суд США, опираясь на закон о свободной конкуренции, принял решение о разделении деятельности производителей фильмов и кинопродюсеров — до этого владельцы киностудий в США были одновременно и владельцами сети кинотеатров, и это стало чёрным днём для американской киноиндустрии. Возникший независимый институт дистрибуции, получив право выбирать фильмы киностудий по своему вкусу, стал покупать лишь те картины, которые могли принести верную прибыль продюсерам и кинотеатрам. Мало того, новая система взаимоотношений голливудских студий с кинопродюсерами привела к тому, что даже те фильмы, что отбирались дистрибуторами на кинорынок, не приносили студиям былой прибыли — ведь теперь кинопроизводители вынуждены были отдавать значительную часть прибыли продюсерам. В результате многие студии либо закрылись, либо были репрофилированы на другой вид деятельности.

И ещё один интересный и важный момент, который также имеет отношение к процессу отечественной кинореформы. В период ослабления американской киноиндустрии на рынке США тут же стали появляться зарубежные компании, в частности, некая Decca Records, получившая в 1951 году контрольный пакет акций в Universal Pictures. Именно этот процесс — вытеснение отечественной кинопродукции зарубежной — и произойдёт в результате наших кинореформ. Лишь к концу 1950-х в результате ряда экстренно принятых мер Голливуду удалось оправиться от потрясений и занять прежние позиции. Но смогло это произойти по двум причинам. Во-первых, в послевоенной Европе не было кинокорпораций, способных конкурировать с Голливудом. Во-вторых, у США в этот период был мощный экономический потенциал и развитые рыночные отношения. *Попутно отметим: поскольку производство фильма требует вложения больших средств, то, как показывает практика, кино активно развивается в тех странах, где благополучно с экономикой. Российская же экономика в конце 80-х уже начинала рушиться.* Реформаторы из Союзкинемтогруппов либо ничего не знали об американском опыте, либо находились в плену перестроечных мифов о волшебной силе рынка, который должен сам всё и сразу отрегулировать.

Сформулировать новую «модель» киноиндустрии в значительной мере помогли теоретики и департаменты свободного рынка. В фор-

миров нии «нового мышления» у кинем тогр фистов ктивное уч стие приняли модные в ту пору философ В лентин Толстых и методолог Пётр Щедровицкий. Поскольку большинство кинем тогр фистов были д леки от философии и от методологии, то м нипулиров ть их созн нием не предст вяляло большой трудности. Н пример, общение П. Щедровицкого с удиторией выглядело следующим обр зом. После того, к к присутствующие выск зыв - ли свои досужие мысли об оптим льном, н их взгляд, вз имодействи р зличных структур киноотр сли, П. Щедровицкий, продолж я жонглиров ть незн комыми удитории термин ми, чертил н прикреплённом к доске в тм не кружочки и треугольники и лихо соединял их линиями, изобр ж я т ким обр зом, систему вз имодействия кинем тогр фических структур, о которых он не имел ровным счётом ник кого ре льного понятия. З тем он резюмиров л прозвуч вшие из з л реплики: «Я не поним ю, о чём вы говорите, но я вижу, к к после этого резко меняется ход дискуссии». Киношн я удитория з ворожённо вним л реч м методолог , восприним я его к к мессию, несущего свет истины. В результ те — вместо спокойного и трезвого обсуждения совместно с кинопрок тчик ми и экономист ми, которые почему-то не пригл ш лись н все эти посиделки, — шло з б лтыв ние сути проблемы.

В связи с этим уместно вспомнить зн менитую лекцию генильного И.П. П влов «Об уме вообще, о русском уме в ч стности»<sup>2</sup>, прочит нную им в 1918 году. Р змышляя о восприятии жизни русской интеллигенцией, он отметил следующий феномен: русский ум ч сто не привяз н к ф кт м, к изучению жизни, больше любит слов и ими оперирует. Он привёл типичный пример обсуждения проблемы: сн ч л охотников говорить нет, потому что тем нов и сложн , но вот звучит чьё-то мнение, после чего уже все хотят говорить, и, в конце концов, вместо решения проблемы получ ется з путыв ние вопрос , причём нередко в т ких обсуждениях доминирует не сосредоточенность, н тиск, быстрот , н - лёт, стремление к новизне р ди новизны.

Подобного род н тиск и стремление к новизне р ди новизны ощущ лись и н Съезде кинем тогр фистов, и в последующих обсуждениях и дискуссиях. Между тем н V съезде прозвуч л идея о *постепенном* переходе к новой — хозр счётной модели киноиндустрии. Он был выск з н председ телем Госкино СССР

---

<sup>2</sup> П влов И.П. Об уме вообще, о русском уме в ч стности / Вестник пр ктической психологии обр зов ния № 3 (20) июль — сентябрь 2009. С. 12–16.

Ф. Ерм шом. Он сообщил делег т м, что уже подготовлен проект реорг низ ции кинопроизводств , д ющий бóльшую творческую и экономическую свободу, к к при формиров нии тем тических пл нов, т к и при производстве фильмов. Предпол г лось т кже, что, н чин я с 1987 год , киностудиям будет выделяться общий объём фин нсиров ния н год, и студии смогут с ми в рьиров ть целевое р сходов ние этих средств, в случ е производственной необходимости пересм трив я утверждённы генер льные сме-ты. Это были вполне р зумные и конструктивные меры, кото-рые позволили бы киноотр сли постепенно перейти к рыночной экономике. Но победил н строй н радикальные изменения в ки-ноотр сли — вероятно, из оп сения, что постепенный переход к рыночным отношениям позволит чиновник м вернуться к ст -рым форм м упр вления кинем тогр фом. При этом стратегия переход от госуд рственно-пл новой экономики к рыночным от-ношениям в прогр мм х, р зр бот нных иници тивной группой Секрет ри т Пр вления Союз кинем тогр фистов, пр ктиче-ски отсутствов л . Предприним лись лишь тактические ш ги без продум ного системного подход и поним ния конечной цели и возможных результ тов проводимых преобр зов ний.

В итоге суть «б зовой модели» новой орг низ ции отечествен-ной киноиндустрии свел сь к следующему: 1) созд ние в гр ни-ц х ст рых киностудий с мостоятельных, со своими средств ми, т к н зыв емых творческих кинообъединений и отделение их от собственно киноф брики, то есть производственных цехов, пре-вр щ ющихся, в свою очередь, в госуд рственные хозр счётные предприятия; 2) вывод з шт т творческих р ботников первого звен и перевод их н договорные отношения со свободно опре-деляемыми сторон ми гонор р ми; 3) внедрение вторского пр в к к необходимого условия цивилизов ного функциониров ния всех звеньев кинопроцесс и обеспечения действия возвр тного мех низм в киноотр сли; 4) свободные кинорынки, н которых, с одной стороны, выступ ют творческие объединения к к соб-ственники произведённых ими к ртин, с другой — прок тные конторы, приобрета ющие в своих коммерческих интерес х филь-мы, имеющие, по их мнению, зрительский потенци л; 5) перед ч киноте тров их коллектив м в ренду и упр вление для хозр с-чётной, то есть рыночной деятельности по ре лиз ции фильмов с целью получения м ксим льной прибыли. *Во что на деле выли-лись эти, казалось бы, конструктивные предложения, сегодня известно всем.*

Следствием децентрализации кинотреста стало дробление киностудий на большое количество мелких, автономно существующих подразделений. Но главное — к концу 1980-х был разрушен единая система кинопроизводства — кинопрокат. А поскольку при этом и прочь отсутствовали какие-либо протекционистские меры, способные помочь отечественному кино устоять в конкуренции с Голливудом, «отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оставил один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал совершенно эффективные способы овладения вниманием зрительских аудиторий» [4, с. 185]. Большие советские киностудии формально ещё продолжали существовать, но теперь представляли собой лишь техническую базу, оказывающую услуги внозвонным творческим студиям и продюсерским центрам. Единый художественный совет в киностудиях был ликвидирован, количественный состав редколлегии творческих объединений сведён к минимуму.

### **От идеологии социального оптимизма — к «чернухе»**

Во второй половине 80-х происходит постепенное изменение политики формирования экранного портфеля. Под всё тем же лозунгом борьбы за правду в искусстве начинают создаваться фильмы, в которых освещаются темы, до этого считавшиеся табуированными. Однако «правда» на экране оказывается какой-то однобокой и хромой. Среди картин, выпущенных в конце 80-х — начале 90-х гг., начинают доминировать фильмы, обличающие тёмные стороны советского прошлого, героями современности вместо тружеников становятся персонажи из маргинальной среды, идеология коллективизма сменяет культ индивидуализма и т. д. В ртх успешных же лентх этой поры доминируют эсхатологические или экзистенциальные мотивы. Именно того рода фильмы получают призы на внутренних и международных кинофестивалях.

Понять причину того, почему столь резко изменился кинологический и эстетический парадигм отечественного кино, несложно. Формализм и идеологический догматизм; нежелание менять что-то ни в экономике, ни в сфере культуры; расхождение между словом и делом; мелочный контроль за деятельностью творческих коллективов; въедливая цензура, доходившая до абсурда в своих подозрениях, — всё это вызывало в кинематографической среде скрытый протест, и к концу только за Брежнев и дежиде изменение

ситуации, скрытое противодействие вылилось в явное энергичное отрицание всех былых ценностных ориентиров, включая и те, что являются «вечными ценностями», заложенными в генетическую память народа.

Упорно провозглашалась всё та же идея о том, что не ладит контркт со зрителем и привлечь его в кинотеатры можно, лишь борясь с лживостью действительности и фальшью и делая првидные фильмы, сценаристы и режиссёры принялись изображать действительность в чёрных и серых тонах, что и стало главной причиной изменения отношения массового зрителя к отечественному кино в 80-е — 90 годы. Уже в 1986 году посещаемость кинотеатров значительно снижается — киноотрасль в этот год недополучила госбюджет 39 миллионов рублей, и Госкино, решив подкорректировать планы киностудий, сократило количество финансируемых фильмов на следующий год до 130 кинокартин.

Однако новые творческие студии, даже видя потерю интереса аудитории к их продукции, не спешат изменить «репертуар» и продолжают создавать фильмы, вызывающие у зрителя «скорбное бесчувствие» или резкое отторжение того, что получило в народе название «чернухи». Как показывает мировой опыт, — отмечет в этой связи М. Жубский, — взаимоотношения с массовой аудиторией рыночный кинематограф может строить успешно только путём осторожных, тщательно продуманных эволюционных изменений, когда старое уступает место новому постепенно. <...> При переходе к рынку российский киноэкран <...> в кратчайшие сроки стал совершенно неузнаваемым для своего зрителя. На смену советским фильмам пришли антисоветские, «светлуху» социализма заменил «чернуха» глупости, отечественные и меркантильные фильмы поменялись пропорциями в репертуаре кинотеатров» [4, с. 309–310].

Вслед за изменением кинорепертуара начинают меняться и предпочтения зрителей, формируемые хлынувшей в это время к нам не только законно, но и контрабандно массовой голливудской продукцией. Доминирующим в запросах новой аудитории становится увлечение. Падение интереса зрителя к отечественному кино всё сильнее ощущается с каждым годом. В 1988 год лишь один фильм из десяти, выпущенных киностудиями, принёс прибыль, в конце 80-х стало доминировать проблемное (разоблачительное) кинематографом окончательно отвергнутым массового зрителя от отечественного кино, тем более что те же проблемы, которые поднимал кинематограф, широко освещались в это вре-



мя в печатных СМИ, в телевидении и в радиодиа. Ожидавшегося резкого подъёма художественного и профессионального уровня фильмов в результате полученной творческой свободы так же, как и сюжетно, не произошло.

Выступая на состоявшемся в мае 1989 года пленуме Союза кинематографистов СССР, известный кинокритик И. Шилов с грустью констатирует, что художественный уровень кинопроизведений, выпущенных после отмены цензуры и сведения к минимуму государственного вмешательства в творчество кинематографистов, отнюдь не стал выше, он просто поменял ценностные ориентиры: «Прописи не ушли, и против — становятся всё более агрессивными, доклинаются с творческой уверенностью, с эпической жестокостью, со смелым использованием сюрреализма и мифологии. Не кажется ли вам, что отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным зарубежным методом и методами, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, её гуманистических традиций? Осмелюсь выдвинуть рискованное предположение: в этих судебных обличениях, в этих холодных приговорах, упоённых покаяниях, своевременных играх — почти столько же притворства, сколько в слезливых, безудержно оптимистичных и скандальных творениях начала 40-х годов. Тогда зритель ждал утешения. Теперь ждёт разоблачений и мести. Кинематограф отвечает этим ожиданиям, и скандально резко — спекулирует на них...» [3, с. 157].

И. Шилов очень точно обозначил суть произошедших в отечественном кино изменений — и в структуре производства, и в идейной-художественной направленности фильмов конца 80-х — начала 90-х. Матрикс вкусов и предпочтений отечественных кинематографистов качнулся из одной крайности в другую, но при этом художественный уровень картин не только не изменился в лучшую сторону, но и снизился, не говоря уже о резком падении интереса зрителя к отечественным фильмам.

В одном из интервью 1992 года склонный к гиперболе А. Герман определил всё советское кино как «гигантскую рекламную организацию» [5, с. 157]. Но если советское кино, «рекламируя» идеи коммунизма, нередко подменяло художественность «прописями» о нравственности и патриотизме, то кино раннего постсоветского периода в основной своей массе столь же схематично и идеологично выразило идеи индивидуализма, нигилизма и пессимизма.

Отвечая на вопросы газеты, в зосл нной ведущим м стер м отечественного кино журн лом «Искусство кино» в 1989 году, корифей «Ленфильм» Иосиф Хейфиц писал по этому поводу: «Критические элементы в наших фильмах последнего времени стали основными. Это понятно. Но, мне кажется, одни эти элементы вскоре станут неплодотворными. Нам не достают фильмов, утверждающих с той же яростью новое, рождающееся с трудом и в острых конфликтах. Новое об обществе и о человеке. Идеи любви к ближнему, идеи добра и милосердия, торжество совести и порядочности, приговоры мстеству, мещанству, эгоизму, национализму — всё это должно питать наше искусство при любой модели его организации. И только ради этого стоит изобрести новый язык кинематографа. Только для этого и ни для чего другого» [6, с. 15]. То есть классик советского кино говорил о том, что перед экраном не можно трактовать по-разному — это может быть предвзятости и безнадёжности и предвзятости любви, не отрицающей негативных сторон жизни, но держащая надежду и веру. Одна тенденция создания приземлённых фильмов, отрицающих не светлые стороны бытия, будет с каждым годом нарастать, вызывая всё большее отторжение со стороны зрителя.

### «Ленфильм» 1980-х: начало конца



Предельное сходство методов, используемых в рамках советской системы, с теми методами, которые использовали решительно настроенные члены Секретариата при проведении СК СССР, заключалось в их желании только, «под одну гребёнку», одновременно изменить структуры всех студий без учёта их традиций и их специфики. Внедрение новой, рыночной модели киноотрасли производилось точно теми же методами — директивными методами, как и при партийно-государственной системе управления кинематографом. В наибольшей мере печальные последствия непродуманных и лёгких от реальной жизни мер по реформированию киноотрасли ощутил некогда мощная киностудия «Ленфильм».

В конце 1980-х здесь и чин ют регулярно появляться эмисс - ры из столицы с требов ниями скорейшего выполнения решений Секрет ри т Союз кинем тогр фистов. Коллективу студии они кр сноречиво р сск зыв ют, к кие выгоды сулит созд ние с мо- стоятельных хозр счётных единиц и к кие прекр сные перспек- тивы ожид ют студию в нед лёком будущем. «Собр ния н студи- ях шли в острой полемике, “модель” обсужд л сь всеми член ми трудового коллектив , где большинство сост вляли уже не ре- жиссёры, р бочие производственных цехов. Многим от стр х потерять р боту снились кошм ры. К сож лению, серьёзной и по- следов тельной профессион льной переориент ции к дров ки- ноиндустрии н хозр счётную орг низ цию кинодел , по пр вде ск з ть, не получилось. Союз послал н студию ор торов, н до было орг низов ть основ тельную учёбу. И не только н студиях, но и в системе кинофик ции и кинопрок т » [7, с. 48]. Но идеологов «перестройки» з бот о людях и предприятиях волнов л мень- ше всего, гл вной их з д чей было р зрушение ст рого. Осужд я большевизм, они ф ктически действов ли большевистскими мето- д ми, под корень уничтож я не только то, что тормозило р звитие кино, но и живое и р зумное, что существов ло н «Ленфильме».

В отличие от всех киностудий, которые вплоть до 1991 год продолж ли ост в ться госуд рственными предприятиями, «Ленфильм» з являет себя к к «негосударственное предпри- ятие с некоммерческой ссоци цией продюсерских групп», что должно было д ть студии определённые пр вовые преимущест в и н логовые льготы. Внутри киностудии, вместо р нее существо- в вших трёх творческих объединений, согл сно новой «модели», возник ют десять своего род сцен рно-продюсерских комп ний: «Петрополь» (руководитель — Сергей Мик элян), «Троицкий мост» (руководитель — Игорь М сленников), «Л дог » (руководи- тель — Виктор Трегубович), «П нор м » (руководитель — Семён Ар нович), «Голос» (руководитель — Вит лий Мельников), «Пер- вый и эксперимент льный фильм» (руководитель — Алексей Герм н) и др. Все они имеют свои б нковские счет , фирменные бл нки и сохр няют все творческие функции, ост в ясь при этом совершенно нез висимыми от «Ленфильм ». М тери льн я же б з , производственный комплекс, кинофонд прошлых лет и м р- к студии теперь прин длеж т юридически кинокомбин ту «Лен- фильм», возгл вляемому А.А. Голутвой. Оригин льность предло- женной и ре лизов нной им «модели» состоял в том, что кино- студия «Ленфильм» ок з л сь одновременно и производственной

б зой для созд ния кинокартин, и фильмопроизводящей организацией, дел ющей свои несколько фильмов (т. е. это был к к бы усечённый «Ленфильм» — техническая база плюс одна творческая студия).

В интервью, которое директор «Ленфильм» дал в конце 1990 года, он выразил уверенность, что «идёт естественный процесс, который бессмысленно и непродуктивно подталкивать» и что «со временем всё придёт в норму», поскольку «искусство кино может и должно мирно развиваться в условиях хозрасчёта и рынка» и, посетовав на неопределённость ситуации, заявил, что «сегодня более перспективным кажется путь — строительство кинематографической компании. И тогда отпадает необходимость в директоре киностудии, монополично принимающем решения. Появится совет директоров, выбираемый на общем собрании кинематографических компаний и возглавляемый председателем». Но всё это стало не так ясно к началу следующего года» [8, с. 47–50].

Однако ясности не стало больше и после превращения «Ленфильм» в 1991 году в кинематографическую компанию. Зато по мере распада студийной структуры и мелкие хозяйственные единицы начинают происходить негативные процессы. Вот как вспоминает об этом периоде известнейший ленинградский режиссёр Виталий Мельников: «...Наша студия уже не читала первые левые «приветствия»: бесследно исчезли реквизит, парашют, костюмы. Все это прикрывалось с мыми прогрессивными и красивыми лозунгами. <...> «Ленфильм» постепенно, но неуклонно развивался. Приветливые цехи гонялись только за прибылью, парашют выходил из строя. Первое творческое объединение теперь называлось «Голос». Я был назначен худруком, но руководил только с мимикой и нешей съёмочной группой» [9, с. 315, 317].

В период 1987–1996 гг. «Ленфильм» постепенно, как и вся страна, и чувствует, как «тучные годы» мнимой экономической свободы сменяются годами экономической неопределённости. «Свободный рынок» для отечественного кинематографа, не подготовленного к существованию в конкурентных условиях, оказался хлопнувшей ловушкой. Получившие свободу выбора прокатчики теперь предпочитают покупать и прокатывать то, что возмужает в этот период в огромном количестве голливудскую продукцию. Кстати сказать, значительная часть этого киноширпотреба появлялась в России незаконно и бесконтрольно и тем же бесконтрольно демонстрировалась в тысячах кинотеатров. Американские производители, дистрибьютеры и их чётко работающие юридические службы не могли не знать про это, но, думается,

специально из крив лиглз н н рушение вторских и имуще- ственных пр в, ожид я, когд интерес к мерик нской продукции сформирует у молодёжи новые вкусы, чтобы можно было уже н з конных основ ниях з вл деть российским кинорынком. После уход в 1997 году А. Голутвы н р боту в Госкино РФ новое руко- водство «Ленфильм » будет лихор дочно иск ть выход из всё бо- лее обостряющейся экономической ситу ции, но ничего не сумеет изменить в лучшую сторону. Вскоре кинопроизводство н «Лен- фильм» будет сведено к минимуму.

### **О ленинградской школе кино**

Что к с ется производимой студией кинопродукции, то к кон- цу 1980-х чётко обозн чил сь тем тическ я н пр вленность большинств выпуск емых новыми творческими объединениями (студиями) к ртин. В производимой ими продукции постепенно н чин ют доминиров ть фильмы критической н пр вленности — по отношению и к прошлому, и к н стоящему. Другое н пр в- ление — вторское кино, где гл вным ст новится поиск новых экр нных средств выр зительности. В 1988 году н «Ленфильме» Олег Тепцов сним ет в необычной стилистике мистическую др му «Господин оформитель», Сергей Сельянов в своеобр зной м нере повествует о стр нной семье, Алекс ндр Сокуров созд ёт н экр - не особый мир н основе одной из повестей бр тьев Струг цких.

Конец 80-х — это последние золотые дни «ленингр дской школы кино». Один из ведущих ленингр дских кинокритиков того времени Сергей Добротворский [10, с. 34–35] отнёс к этой школе поколение режиссёров, чьи гл вные фильмы появились н сту- дии «Ленфильм» в конце 70-х — н ч ле 80 годов: И. Аверб х , В. Бортко, А. Герм н , С. Ар нович , Д. Ас нову и др. При этом он отметил, что д нное понятие не подр зумев ет некое тем тиче- ское единство или стилевое единомыслие, предпол г ет, скорее, некую социопсихологическую общность и близкую мировоззрен- ческую позицию, основ нную не столько н эстетической, сколько н этической домин нте. По его мнению, в лучших р бот х этих режиссёров ощущ лось пристр стие к духовным поиск м, к обо- стрённым психологическим коллизиям и подспудн я привержен- ность воспит тельной роли искусств , точнее, роли искусств к к некоего к мертон , с которым зритель сверяет свои этические и эстетические взгляды. С приходом же новой режиссёрской ко- горты в лице В. Сорокин , А. Рогожкин , Ю. М мин , А. Биб рце- в , С. Снежкин и В. Огородников , К. Лопуш нского, С. Овч ров

и др. ситу ция постепенно меняется. Ре льность с мой жизни н - чин ет вносить коррективы в ре льность экр н .

С этим вторым эшелонем новой ленфильмовской режиссуры, к к счит л С. Добротворский, ок з лся связ н и творческий кризис, обусловленный «в первую очередь с р змык нием с модост - точной социокультурной модели, кр еугольным к мнем которой, во-первых, был вер в безусловную позитивность коллективного нр вственного опыт и, во-вторых, прич стность художник твор- ц неким безусловным, совершенным истин м. Крушение т кой к ртины мир повлекло з собой переоценку и художественных приоритетов и с мих з д ч искусств . <...> Попытки сохр нить тр дицию “школы” в ж нровом кино привели к з мещению в- торств двумя ярко выр женными псевдо вторскими тенденция- ми — “чернухой” и “ пок липсисом”». «Чернухой» зрители окре- стили унылую конст т цию с мых мр чных, порой преувеличенно мр чных сторон жизни в соответствующем соци льном простр н- стве. Действие т ких фильмов нередко происходило в испр вительно-трудовых л герях (н «зоне»), в солд тских к з рм х с ц - рящей т м «дедовщиной», н тесных коммун льных кухнях и т. п. Авторские же фильмы, претендующие н символику и «мировую скорбь», носили эсх тологический х р ктер, предвещ я конец истории и выр ж я, к к к з лось втор м, вечные истины.

Поскольку пришедшую к вл сти в стр не новую элиту судьб отечественного кинем тогр ф , теряющего популярность у зри- теля, интересов л гор здо меньше, чем р звитие средств м ссо- вой информ ции, то к концу 1980-х ручеёк бюджетной фин нсо- вой поддержки киноиндустрии ст новился всё тоньше, киноры- нок, н который был допущены без всяких огр ничений и регу- лиров ния з рубежные кинокомп нии, к к и следов ло ожид ть, не очень ж лов л отечественную «чернуху» и « вторское кино». И хотя киностудии России всё ещё продолж ют производить фильмы, к середине 1990-х годов их общее количество не будет превыш ть и полусотни.

Режиссёры, чьи фильмы в доперестроечное время пользов - лись успехом у широкого зрителя, в это время выступ ют с при- зывом соблюд ть р зумный б л нс между созд нием к ртин, спо- собных окупить средств , з тр ченные н их производство, и при- нести прибыль, необходимую для съёмки новых фильмов, и про- изводством фильмов, которые вряд ли способны р ссчитыв ть н успех у широкого зрителя. В ч стности, Виктор Трегубович, художественный руководитель творческого объединения «Л до-

г », трезво оценив я ситу цию, возникшую при переходе н хоз- р счёт, в интервью, д нном журн лу «Се нс», привёл следующую кр споречивую ст тистику: из ежегодно созд в емых в стр не 150-ти фильмов лишь около 20-ти к ртин способны себя окупить. Порядок десяти фильмов претендуют н поиск нового киноязы- к , что, несомненно, в жно для д льнейшего р звития киноискус- ств , но приносит только убытки. Ещё дв десятк фильмов, от- р ж ющих кту льные проблемы обществ , в принципе, могут быть поддерж ны госуд рством. Ост льные же сто к ртин, по мнению режиссёр , вообще не нужны никому. И з верш ет свои р ссуждения В. Трегубович следующим утверждением: «Творче- ск я свобод немыслим без свободы экономической, но для того, чтобы эту экономическую свободу обрести, необходимо н р б - тыв ть собственный нез висимый к пит л, который позволил бы жить без дот ций» [11].

Увы, д же эти трезвые мысли ок жутся д лёкими от ре ль- ности — общий кризис, который охв тит стр ну в 90-е годы, плюс никем не регулиров нный прок т з рубежных к ртин приведёт к тому, что вскоре н «Ленфильме» исчезнут все творческие объ- единения, включ я и «Л догу». И уж тем более иде листически- ми мечт ниями ок жутся мысли лидеров Союз кинем тогр фи- стов о том, что новые экономические рыч ги позволят продвиг ть н экр н преимущественно фильмы высокого художественного уровня. Свободн я конкуренция привел , прежде всего, к тому, что в р счёте н широкую зрительскую удиторию н чин ют созд в ться кримин льные др мы и боевики. В фильмы обильно включ ются сцены с «обн жёнкой» и эпизоды сексу льного х - р ктер , гл вными персон ж ми новых к ртин, вместо «героев былых времён» и людей труд , ст новятся преступники, декл с- сиров нный элемент, проститутки и т. п.

Поскольку н цион льному мент литету более свойственно ис- к ть в произведениях искусств доброту, человечность, тёплый юмор и возможность испытыв ть эмоции сочувствия, состр д - ния или негодов ния, то, не н ходя ничего этого в фильм х кон- ц 80-х — н ч л 90-х, зрительск я удитория новое российское кино просто перест л приним ть. Молодёжн я же удитория, чьи вкусы сформиров лись под воздействием голливудских фильмом, ж жд л видеть н экр не зрелище, дин мику, ж нровое р зноо- бр зие, что в отечественном кино тоже н прочь отсутствов ло.

Подводя итог вышеск з нному, можно утвержд ть, что пери- од конц 1980-х, предв рявший кризис 90-х, ок з лся для россий-

ского кинематографическом временем резкого, болезненного перехода в совершенно непривычные и незнакомые условия свободной конкуренции и борьбы за выживание. Это не единственные постепенно понимаемые кинематографистами и киноведами. Талантливый кинокритик Татьяна Москвина в статье, опубликованной в начале 90-х в журнале «Искусство кино», пишет о том, что, если режиссёр не собирается учитывать интересы широкой зрительской аудитории, то «при всём своём признании «глобальное кино», затрагивающее знаменитые, обширные и огромные темы, имеет мёртвый резонанс в сознании культуры, остаётся в значительной степени внутренним делом студии. Оно из рук вон плохо продаётся. Сейчас, когда пишу эти строки, весь урожай 1989 года практически недоступен зрителю — в городе не идут ни «Посетитель музея» К. Лопушанского, ни «Оно» С. Овчарова, ни «Посвящённый» О. Тепцов, ни «Бумажные глаза Пришвина» В. Огородников, ни «Списки и сохрани» А. Сокуров, ни «Крул» А. Рогожкин» [12, с. 71].

Оситуации в отечественном кино конце 80-х ещё более определённо выразился социолог Даниил Дондурей: «Нынешнее кинострофическое положение советского кинематографа, я убеждён, напрямую связано с превратным отношением к массовой культуре. <...> Уже два года в стране идёт не стоящая война между вторыми игрового кино и зрителями, которые воспринимают поток разоблачающих и шутовскую действительность и историю фильмов буквально как кнуд. И в ответ объявили повсеместный бойкот отечественному кино. Очевидно, что-то очень негущное постоянно недоделается только обделённому и роду взыскующей его белой интеллигенцией. Нарушен базисный нормальный кровосращение между разными процессами, слоями, сферами культуры. Нездоровые мутации затронули генетический код её естественного социального бытия. Презираемая прогрессивной общественностью, неустроенная, выставляемая за дверь «хорошего общества» низовая культура не единственно пробивает себе дорогу. Огрызается, выплёскивается, мстя лицемерам, — отвратительными порнополюктами в переходном метро, миллионы рублей, которые отдаются за просмотр видеошлягеров типа «Иди, девочка, разденся» или «Греческая смоковница»» [13, с. 3].

В конце 1980-х Алексей Герман, видя, как «Ленфильм» вынужден сворачивать постепенно производство фильмов, «на коллегии Госкино предостерегло от наступления мериканской кинематографии. Призывало к этому подготовиться. Уговорило руководство немедленно отправить в Штаты группу молодых ре-



жиссёров — не для того, чтобы у нас с потом делались мериканское кино, чтобы постичь то искусство, с помощью которого они умеют творить ленты, покоряющие публику». К сожалению, эти призывы окзались «глосом вопиющего в пустыне»: «Меня внимательно выслушали, поддержали, и верили, что так и поступят, — и не сделали ровным счётом ни-че-го... Я ездил в Америку, читал там лекции в университетах, в киношколах и одновременно пытаясь пробить такую систему. Увы, я был один. Не вышло. Но вот сейчас славенькие режиссёры, пользуясь негодными средствами, не умея и не понимая, пытаются перенести мериканские модели на нашу почву и делают стыдную муру <...> Возможно, надо было систему неизбежного допускать к нам мериканского кино продумать изначально и тщательно (как это сделали во Франции, в Финляндии), ведь эти киноленты закупались не только легендарный Тиги-з де, но и смирной киностудии. И смирной же выбрали их на рынок... Нельзя было не видеть, куда тасит всех этот оползень: десятки никому не нужных картин, внутреннее разложение «Ленфильма»» [14].

Полученная свобода не принесёт, как ожидалось, больших художественных открытий. Публике быстро наскучат «чернушные» и разоблачительные фильмы, тем более что смирность в это время для многих жителей страны — страннейшего любого фильма. Робкие же попытки создать «жизненное кино» в большинстве своём окзываются мало успешными. Голливуд, чьи фильмы обильным потоком хлынули на экран, легко одержит победу в нервной конкурентной борьбе. Но российские кинематографисты, будто не зная этого, будут продолжать заниматься либо релизией вторских проектов, либо обличать недвоякое прошлое, ощущая себя отважными борцами за правду, хотя никакой смелости для этого в то время уже не нужно — публицистика с успехом опережает их в этом занятии.

Пройдёт ещё пять лет, и неумолимая рыночная сила, не регулируемая государством, окончательно расстрит всё по местам. Многие кинематографисты вынуждены будут либо поменять профессию, либо расстривать свой талант, снимая в срочные сроки телесериалы о «менталах» и бандитах. Как началу 1990-х начал женное производство, координированное правительством съёмочных групп, цехов и отделов, расстривает многих специалистов, художественно отсталый механизм, соединяющий кинопроизводство и кинопрокат, будет полностью разрушен. А главное — не долго будет потеряна связь между отечественным кино и зрителем.

Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что российское кино не могло переводиться на рыночные рельсы в тот период, когда мировой кинорынок был уже поделён между крупнейшими киноконцернами, контролируемыми кинорынками всего мира. Идеями и идеями киноперестройки о том, что внедрение новой «модели» и появление неограниченной свободы творчества, регулируемой лишь требованиями культуры, не освобождением от цензуры, являлись мощным стимулом для творчества, а не делом исключительно милитаристскими мечтами. Сказались здесь и инерционность мышления: поскольку до этого, в условиях советской системы, киностудии не должны были ни перед кем отчитываться о коммерческом успехе или неуспехе выпущенных фильмов, то и в рыночных условиях эта психология у режиссёров и руководителей новых творческих объединений сохранилась, и они не могли спокойно создавать фильмы, не думая о возможном их успехе или неуспехе у зрителя. Поэтому вплоть до сегодняшних дней государство вынуждено экономически поддерживать отечественный кинематограф, потому что без этих финансовых костылей он мог бы вообще прекратить своё существование.

С завершением трансформации общесоюзной киносети в 1988 году отечественный кинематограф погружается в пучину неопределённости между коллективным ещё социализмом и коллективным рынком. Студии продолжают, хоть и не в прежней мере, получать бюджетное финансирование, но затраты на производство фильмов практически не возвращаются. Нередко фильм снимается, но не демонстрируется — либо потому, что его не приобрели кинопрокатчики, либо продюсеры планируют демонстрировать его только на местных и зарубежных фестивалях, чтобы продать его выгоднее. [15, с. 12].

Продуктивность реформ в киноотрасли, начатых по инициативе Союза кинематографистов, заключается в том, что тем же, как и при социалистической модели, где *идеологический догматизм* и *национализм* было в основе многих процессов, происходящих в жизни страны, в постсоветском реформируемой киносистеме и первый план тоже вышли идеологические установки. О том же, как новая модель будет выглядеть в реальности, с учётом экономического фактора и запросов кинозрителя, думать меньше всего. В результате рыночные отношения, которые воспринимались кинореформаторами как нечто быстрое, в реальной жизни быстро всё происходило по местам — уверенность лидеров киноперестройки в том, что в результате внедрения но-

вой «модели» будет создана система, при которой кинопрокат будет выгодно брать фильмы высокого художественного уровня, оклеившись откровенной утопией.

С другой стороны, истинно рыночные отношения в российской киноотрасли так и не сложились окончательно до сих пор — большинство фильмов финансируются в той или иной степени государством, и при этом они не окупаются в прокате. Динамика количества кинозрителей за эти годы уменьшилась в десятки раз. Старые кинотеатры разрушены, вместо них функционируют мультиплексы, в которых в основном демонстрируются американские фильмы.

Возвращаясь опять к событиям тридцатипятилетней давности, остаётся лишь горестно воскликнуть, подобно роботнику культурного фронта Бывалову в фильме «Волга-Волга»: «Как хорошо нечеловеческо... И как скверно кончилось...»

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Валентин Черных... и ничего, кроме провалов / Советский экран, 1986, № 5 (март).
2. Валерий Фомин. Летопись / СК-Новости, 2021, № 3 (401).
3. Цит. по книге Ф.И. Рязанкова «Гибель советского кино. Трудности кулисной войны 1973–1991». М.: Эксмо, 2008.
4. Жданский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969–2005 гг. М.: Контраст, РООИ «Ребилитация», 2009.
5. Эпоха бездней... Так говорил о нём в то время Алексей Герман, которому 75 / Невское время, 27.05.2021.
6. Три года спустя. Ответы на вопросы ИК / Искусство кино, 1989, № 5.
7. Кокорев И.Е. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры, Русская паломница, 2001.
8. Александр Голутвин. Если продюсер не прогорит, то и директор не потонет. Интервью ведёт Ольга Шервуд / Искусство кино, 1991, № 1.
9. Мельников В.В. Жизнь. Кино. — СПб.: БХВ-Петербург, 2011.
10. Добротворский С. Ленинградское кино: эволюция вторской традиции / Петербургское «новое кино». Сб. ст. — СПб., 1996. С. 34–45.
11. Виктор Трегубович. Хозрасчёт должен попасть в цель. <https://seance.ru/articles/khozraschyot/> Дата обращения 13.06.2021.
12. Татьяна Москвина. Глобальное кино Петроградской стороны. Субъективные заметки о «Ленфильме-89» / Искусство кино, 1990, № 7.
13. Собеседование первое. Почему? / Искусство кино, 1990, № 6.
14. «Эпоха бездней...». Интервью с А. Германом, взятое у режиссёра Л. Сидоровским в 2013 г. / Невское время, 2021, 27.05.
15. Дондурей Д.Б. Новая модель кино: трудности переходного периода. Киноведческие записки, 1989, № 3.