



Эпоха «застоя»

Авторы: Е. Я. Марголит, А. В. Шпагин

Эпоха «застоя»

Одним из существенных проявлений процесса распада единого культурного пространства явилась дифференциация киноаудитории и кинопродукции. К кон. 1960-х гг. (впервые после 1920-х гг.) возникла чёткая оппозиция массового и экспериментального кино. Если для последнего характерны поэтика внутреннего монолога с её многообразием ассоциативных связей, а также смешение жанров внутри произведения, то для первого – тяготение к традиционным жанровым канонам, подчёркнутой объективизации и жёсткой фабульности. Массовая аудитория отдавала предпочтение жанрам авантюрного фильма, бытовой мелодрамы, трюковой комедии. Принадлежность этой продукции к массовой культуре сказывалась и в усиливавшемся тяготении к сериальности – цикл фильмов Э. Г. Кеосаяна с участием постоянной четвёрки героев («Неуловимые мстители», 1967; «Новые приключения неуловимых», 1968, и др.), цикл В. Д. Дормана о «резиденте» («Ошибка резидента», 1968; «Судьба резидента», 1970, и др.) и др. В 1970-е гг. эта тенденция нашла опору в стремительно развивавшемся телевизионном кино, основой которого становилась популярная беллетристика, – «Семнадцать мгновений весны» Т. М. [Лиозновой](#) (1973; Государственная премия РСФСР, 1976), «Тени исчезают в полдень» (1972–74) и «Вечный зов» (1976–83; Государственная премия СССР, 1979) В. А. Краснопольского и В. И. Ускова, бытовые комедийные телесериалы «Большая перемена» (1973) и «По семейным обстоятельствам» А. А. Коренева (1977).

Оба типа кинематографа пребывали в плодотворном диалоге с сер. 1960-х и до нач. 1970-х гг. Официальная политика определялась в постановлении ЦК КПСС 1972 «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где массовость выступала синонимом народности и идейности. Экспериментальное кино сдвигалось в

плоскость «элитарного», а значит – маргинального искусства, необычные и новаторские по киноязыку фильмы запрещались. Так окончательно оформились официальные тенденции, чьё закрепление стимулировалось постоянным снижением кинопосещаемости после пика, достигнутого в 1969, когда в среднем на одного человека приходилось 19,8 кинопосещения в год. Художественный эксперимент оказывался невыгоден как идеологически, так и экономически. Запрету подвергались не столько конкретные фильмы, сколько определённые художественные тенденции. Фильмы, выделявшиеся новизной киноязыка, – работы Анд. А. Тарковского, К. Г. [Муратовой](#), А. Ю. [Германа](#) – выпускались на экран ограниченным тиражом или не выпускались вообще.

Преодолевая разрыв с массовой аудиторией, ведущие кинематографисты 1970-х гг. возвращались и к традиционным жанровым структурам: музыкальной мелодраме и роману-эпопее (фильмы А. С. Кончаловского «Романс о влюблённых», 1974, приз Международного кинофестиваля в Карлови-Вари; «Сибириада», 1979, приз Международного кинофестиваля в Канне), криминальной мелодраме («Калина красная» В. М. Шукшина, 1974), [вестерну](#) и ретромелодраме («Свой среди чужих, чужой среди своих» и «Раба любви» Н. С. [Михалкова](#), 1974 и 1976; телефильм «Покровские ворота» М. М. [Козакова](#), 1982), – преобразованным оригинальным авторским художественным видением.

Притчевые формы повествования, получившие широкое распространение в игровом кинематографе этого периода, – «Драма из старинной жизни» (1972), «Монолог» (1973), «Объяснение в любви» (1978) и «Фантазии Фарятьева» (1979) И. А. [Авербаха](#), «Прошу слова» (1976) и «Тема» (1979, выпуск 1986) Г. А. Панфилова, «Слёзы капали» Г. Н. Данелии и «Прощание» Э. Г. Климова (оба 1983), «Ты и я» (1971) и «Восхождение» (1977, Гран-при Международного кинофестиваля в Западном Берлине; Государственная премия СССР, 1979) Л. Е. [Шепитько](#), «Трясина» Г. Н. Чухрая (1978) – нашли применение также и в документальном (Б. Д. Галантер, Н. В. Обухович), научно-популярном (С. Л. Райтбурт) и [анимационном кино](#), где патриархи мультипликации, вернувшиеся в 1960-е гг. на новом уровне к своим формальным находкам рубежа 1920–30-х гг. («Большие неприятности» В. С. и З. С. [Брумберг](#), 1961; «Левша» И. П. Иванова-Вано, 1964; Государственная премия РСФСР, 1965),

подготовили приход мастеров следующих поколений: Ф. С. [Хитрука](#) («Каникулы Бонифация», 1965; «Остров», 1973, Гран-при Международного кинофестиваля в Канне; «Икар и мудрецы», 1976; серия фильмов о Винни Пухе, 1969–72; Государственная премия СССР, 1976), А. Ю. [Хржановского](#) («Жил-был Козявин», 1966; «Стеклянная гармоника», 1968; «В мире басен», 1973), Ю. Б. [Норштейна](#) («Лиса и заяц», 1973; «Цапля и журавль», 1974; «Ёжик в тумане», 1975; «Сказка сказок», 1979; Государственная премия СССР, 1979).

Тяготением к притче была отмечена и основанная преимущественно на бытовых коллизиях драматургия ведущих сценаристов этого периода: В. И. [Мережко](#) («Вас ожидает гражданка Никанорова», 1978; «Уходя – уходи», 1980), Н. Б. Рязанцевой («Чужие письма», 1976; «Голос», 1982), А. А. [Миндадзе](#) («Поворот», 1979; «Остановился поезд», 1982, Государственная премия РСФСР, 1984; и др.). Поиск новой самоидентификации – ключевая тема кинематографа 1970-х гг., обусловившая обращение к национальной литературной классике и шире – к традиции высокой национальной культуры и её носителям (фильмы А. С. Кончаловского, И. А. Авербаха, С. А. [Соловьёва](#), Н. С. Михалкова, Г. А. Панфилова, Н. Н. [Губенко](#)). Столь же значимы экранизации классики и у мастеров старшего поколения – «Преступление и наказание» Л. А. Кулиджанова (1970; Государственная премия РСФСР, 1971), «Плохой хороший человек» И. Е. Хейфица (1973), телефильм «Маленькие трагедии» М. А. [Швейцера](#) (1980). Начиная с монументальной экранизации «Войны и мира» (1966–67, Гран-при Международного кинофестиваля в Москве; премия «Оскар») именно русская литературная традиция служила опорой для постижения исторического процесса в кинематографе С. Ф. Бондарчука: не только в экранизациях – «Они сражались за Родину» (1975; Государственная премия РСФСР, 1977), «Степь» (1977), «Борис Годунов» (1986), но и в исторических полотнах «Ватерлоо» (1970) и «Красные колокола» (1982; Государственная премия СССР, 1984).

В поиске новой самоидентификации киногерой утрачивал цельность. Это относилось не только к рефлексирующим интеллигентам, роли которых исполняли О. И. [Даль](#), О. И. [Янковский](#), А. А. [Калягин](#), О. В. [Басилашвили](#), А. В. [Мягков](#); цельность утрачивал и «простой человек», служивший её воплощением. Столкновение стереотипов сознания

со сложностью жизни, приводящее подчас к катастрофе, – одна из важнейших тем кино 1970-х гг., наиболее полно отразившаяся в героях В. В.

[Гостюхина](#) («Восхождение», 1977; «Случайные пассажиры», 1979; «Охота на лис», 1980).

Само существование киногероев 1970-х – нач. 1980-х гг. находилось на грани нестабильности: окружающая их унифицированная среда постоянно угрожала войти в конфликт с человеческой индивидуальностью («Ирония судьбы, или С лёгким паром!», 1975, Государственная премия СССР, 1977; «Служебный роман», 1977, Государственная премия РСФСР, 1979; «Вокзал для двоих», 1983, все – Э. А. Рязанова). На рубеже 1970–80-х гг. нивелирующая индивидуальность повседневная рутина воспринималась как данность – в драматических притчах В. Ю.

[Абдрашитова](#) («Парад планет», 1984), «печальных комедиях» Г. Н. Данелии («Афоня», 1975, «Осенний марафон», 1979; Гран-при Международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне; Государственная премия РСФСР, 1981), бытовых драмах А. И. Манасаровой («Вы мне писали...», 1977; «Утренний обход», 1980), молодёжной драме П. Г. [Чухрая](#) («Клетка для канареек», 1984). Нагляднее всего эта тенденция проявилась в фильмах И. Е. Хейфица («Единственная», 1976; «Впервые замужем», 1980, Гран-при Международного кинофестиваля в Карлови-Вари), Д. К.

[Асановой](#) («Жена ушла», 1980; «Пацаны», 1983, Государственная премия СССР, 1985; «Милый, дорогой, любимый, единственный...», 1985) и С. Г. Микаэляна («Вдовы», 1977; «Влюблён по собственному желанию», 1982). При этом сюжетное обретение героями смысла своего существования в любви условно, т. к. в социальной реальности не было возможностей для полноценного вызревания личности («Познавая белый свет» К. Г. Муратовой, «Пять вечеров» Н. С. Михалкова – оба 1979, «Полёты во сне и наяву» Р. Г. [Балаяна](#), 1983; Государственная премия СССР, 1984). Полноценное самостояние личности могло выразиться лишь в условном пространстве эксцентриады, развивающейся – за редкими исключениями («Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» А. Н. Митты, 1976) – на телевидении («Тот самый Мюнхгаузен» М. А. [Захарова](#), 1979; «О бедном гусаре замолвите слово» Э. А. Рязанова, 1980).

Наиболее полно тенденции эпохи осмыслены и воплощены в кинематографе А. Ю. Германа – «Проверка на дорогах» (1971, вышел на экраны в 1986; Государственная

премия СССР, 1988), «Двадцать дней без войны» (1977), «Мой друг Иван Лапшин» (1984; Государственная премия РСФСР, 1986). Здесь советский миф выступал прямой антитезой исторической реальности – заклинанием, с помощью которого герои пытались спастись от непостижимой сложности мира.

Разрушение мифологической основы вело к разрушению и традиционной жанровой системы советского кино. Попытки обновить традиции художественно-документальной эпопеи рубежа 1940–50-х гг. (последние серии «Освобождения», 1970–72, Гран-при Международного кинофестиваля в Карлови-Вари, 1970; Ленинская премия, 1972; «Солдаты свободы», 1977, все – Ю. Н. [Озерова](#); «Блокада» М. И. Ершова, 1-й фильм – 1975, 2-й фильм – 1978, Государственная премия СССР, 1979; «Победа» Е. С. [Матвеева](#), 1985), историко-биографического фильма («Укрощение огня», Гран-при Международного кинофестиваля в Карлови-Вари; «Поэма о крыльях» Д. Я. Храбровицкого, 1972 и 1980; «Выбор цели» И. В. Таланкина, 1976), производственного фильма («Самый жаркий месяц» Ю. Ю. Карасика, 1974; «Премия» С. Г. Микаэляна, 1975, Государственная премия СССР, 1976; «Обратная связь» В. И. Трегубовича, 1978) не находили отклика у аудитории. Фаворитами массового зрителя на рубеже 1970–80-х гг. стали фильмы, ориентированные на жанровую систему западного кино, – «Москва слезам не верит» В. В. [Меньшова](#) (Государственная премия СССР, 1981; премия «Оскар»), «Пираты XX века» Б. В. Дурова, «Экипаж» А. Н. Митты (все 1980). Традиционная система ценностей (цельность героя, коллективистский пафос) актуализовалась здесь при условии заведомого отвлечения от реальности.

Литература

Лит.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. М., 2007; Зоркая Н. М. Портреты. М., 1966; она же. На рубеже столетий. М., 1976; Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. М., 1968; Козлов Л. К. Изображение и образ. М., 1980; Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино. М., 1995; Фомин В. И. Кино и власть. М., 1996; Кинематограф оттепели. М., 1998–2002. Кн. 1–2; Великий Кино. М., 2002; Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. 2-е изд. М., 2003; Комм Д., Руминов

П. Российское кино: deadline уже близок? // Искусство кино. 2005. № 3; Российское кино: как вернуть деньги? (круглый стол) // Там же. 2005. № 4; Кто заказывает музыку? Социальный заказ в российском кино (круглый стол) // Там же. 2005. № 7; Богомолов Ю. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире. М., 2006; Почему российское кино не конвертируется? (круглый стол) // Там же. 2007. № 10; Падунов В. Как мы открывали российское кино // Там же. 2011. № 4; Дондурей Д. Российские мейджоры: «Мы довольны». Об итогах господдержки российского кино в 2011 году // Там же. 2012. № 2; Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб., 2012; он же. В ожидании ответа. М., 2019; Кино в меняющемся мире. М., 2016. Ч. 1–2; Ковалов О. А. Из(л)учение странного. СПб., 2016; Горелов Д. В. Родина слоников. М., 2018.