

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Феномен успеха	6
Советское кино: очень краткая история	11
Статистика кинопроката: тысяча и один самый кассовый советский фильм.....	17
Лидеры советского кинопроката: тенденции и закономерности.....	26
Киножурнальные анкеты и реальность	83
Типология уровней восприятия и анализа фильмов массовой аудиторией.....	93
Самые кассовые советские фильмы в жанре драмы и трагедии.....	100
Самые кассовые советские фильмы в жанре комедии.....	490
Самые кассовые советские фильмы в жанре мелодрамы.....	697
Самые кассовые советские фильмы в жанре детектива и триллера.....	873
Самые кассовые советские фильмы приключенческой тематики в жанрах фильма действия.....	1000
Самые кассовые советские фильмы в жанре сказки.....	1092
Самые кассовые советские фильмы фантастического жанра	1114
Самые кассовые советские киноленты в жанре фильма–концерта.....	1167
Приложения.....	1140
1000 и 1 самый популярный фильм СССР (лидеры кинопроката).....	1140
Список самых кассовых советских фильмов в жанрах драмы и трагедии.....	1163
Список самых кассовых советских фильмов в жанре комедии.....	1171
Список самых кассовых советских фильмов в жанре мелодрамы.....	1176
Список самых кассовых советских фильмов в жанре детектива и триллера.....	1180
Список самых кассовых советских фильмов приключенческой тематики в жанрах фильма действия.....	1183
Список самых кассовых советских фильмов в жанре сказки	1186
Список самых кассовых советских фильмов в жанре фантастики	1187
Список самых кассовых советских фильмов в жанре фильма-концерта.....	1187
Самые кассовые кинорежиссеры СССР.....	1188
100 самых популярных телефильмов и сериалов СССР.....	1213
Сколько миллионов зрителей посмотрело в СССР фильм «Броненосец «Потемкин»?.....	1216
Советские кассовые фильмы 1920-х годов: к вопросу о киностатистике.....	1217
Коротко об авторе.....	1224
Литература.....	1228

Введение

Эпиграф: «Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимые достоинства, не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху и влиянию...» (А.С. Пушкин)

Как выглядит список тысячи самых популярных советских кинолент? Почему именно эти советские фильмы стали лидерами проката? Каких именно советских режиссеров можно считать самыми кассовыми и почему? Как кинопресса и зрители оценивали и оценивают самые кассовые советские фильмы?

В данной монографии дается широкая панорама тысячи самых популярных советских кинолент в зеркале мнений кинокритиков, киноведов и зрителей. При этом в списках, как правило, указан не год производства того или иного фильма, а основной год его массового кинопроката.

К сожалению, прокатные данные не по всем советским игровым полнометражным фильмам (а их было свыше семи тысяч) доступны (есть, к примеру, серьезные пробелы в прокатных данных 1920-х - 1930-х годов). Во многих изданиях по киносociологии, увы, нет подробных цифровых данных (в млн. зрителей) посещаемости фильмов советского кинопроката...

Существует мнение, что нельзя сравнивать фильмы по кассовым сборам, поскольку это – величина переменчивая с течением лет, тогда как посещаемость – величина постоянная. Однако можно ли привести хоть один пример, когда в советские времена какой-то фильм был лидером по посещаемости, но при этом не был лидером по кассовым сборам (в пересчете на одну серию)? Поэтому, я полагаю, что посещаемость и кассовые сборы тесно связаны между собой. И представить себе, что в какой-то конкретный период времени (например, год кинопроката) фильм лидировал по посещаемости, но не входил при этом в число лидеров по кассовым сборам, практически невозможно. Так что наиболее посещаемые советские фильмы, разумеется, одновременно входили в число наиболее «кассовых». Другое дело, что если данные по кинопосещаемости многих советских фильмов существуют, то данные по их кассовым сборам, как правило, недоступны.

Эту книгу я писал долго, собирал и анализировал данные киностатистики, статьи и рецензии советских и российских кинокритиков и киноведов, зрительские отзывы на порталах «Кино-театр.ру» и «Кинопоиск», апробировал отдельные части моего текста на платформе Яндекс (нередко получая там дельные поправки и замечания), на порталах «Кино-театр.ру» и «Кинопресса.ру» и Facebook. В частности, я благодарю за конструктивные замечания киноведов Игоря Аркадьева (1957-2022) и Сергея Лаврова, кинокритиков Олега Сулькина и Евгения Нефедова, редактора и журналиста Бориса Пинского, журналиста Владимира Ергакова. Полезна была для книги и моя полемика с С. Кудрявцевым, с резкими и весьма спорными суждениями которого я порой не соглашался.

Я благодарю также профессора Александра Кубышкина, профессора Сергея Корконосенко, Ангелину Рогальскую и киноведа Евгения Нефедова за предоставленную возможность доступа к данным киностатистики

Госкино СССР 1960-х-1980-х, которые существенно повлияли на дополнения и изменения в цифровые показатели, содержащиеся в первом и втором изданиях этой книги. В частности, в третьем издании книги существенно повысился порог вхождения советских фильмов в первую тысячу самых популярных: если в первом издании учитывались картины, сумевшие собрать за первый год демонстрации свыше 15 млн. зрителей, то в третьем издании (на основе нового блока киностатистики) этот порог повысился до 16 млн.

В результате получилась моя самая большая по объему книга, которую я и выношу на суд читательской аудитории.

Надеюсь, что материал данной книги может заинтересовать преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, исследователей, кинокритиков, киноведов, журналистов, а также для широкий круг читателей, которые интересуются историей киноискусства, проблемами кинематографа, кинокритики и киносоциологии.

Феномен успеха

Рано или поздно у нас – читателей, зрителей, слушателей – возникает вопрос: а почему, собственно, многие (хотя далеко не все) развлекательные медиатексты имеют такой потрясающий успех у массовой аудитории? Не потому ли, что их авторы отвечают на реальные, достойные уважения и изучения потребности публики, прежде всего – молодежной?

Авторы немалого числа отечественных исследований прошлых лет упрекали создателей произведений популярной культуры в том, что те использовали неблагоприятные приемы психологического давления (постоянного повторения фактов вне зависимости от истины), извращения фактов и тенденций, отбора отрицательных черт в изображении политических противников, «приклеивания ярлыков», «наведения румян», «игры в простонародность», ссылки на авторитеты ради оправдания лжи и т.д. По сути, на основе частных фактов делались глобальные обобщающие выводы, так как среди создателей произведений массовой культуры всегда были и есть как честные профессионалы, строящие свои сюжеты с учетом гуманистических ценностей, так и склонные к политическому конформизму и сиюминутной конъюнктуре ремесленники.

На самом деле медиатексты, относящиеся к массовой (популярной) культуре, имеют успех у аудитории вовсе не из-за того, что они, якобы, ориентированы только на людей с низким эстетическим вкусом, подверженных психологическому давлению, легко верящих лжи и т.д., а потому, что их авторы отвечают на реальные, достойные уважения и изучения потребности аудитории, в том числе – информационные, компенсаторные, гедонистические, рекреативные, моральные и т.д.

Возникновение «индустриального общества с абсолютной неизбежностью приводит к формированию особого типа культуры – культуры коммерческой, массовой, ... удовлетворяющей на базе современных технологий фундаментальную потребность человечества в гармонизации психической жизни людей» (Разлогов, 1991: 10). При этом массовая культура сегодня немыслима без медиа, это естественная составляющая современной культуры в целом, к которой принадлежит большая часть всех создаваемых в мире произведений. Ее можно рассматривать как эффективный способ вовлечения широких масс зрителей, слушателей и читателей в разнообразные культурные процессы, как явление, рожденное новейшими технологиями (в первую очередь – коммуникационными), мировой интеграцией и глобализацией (разрушением локальных общностей, размыванием территориальных и национальных границ и т.д.). Такое определение массовой (популярной) культуры, на мой взгляд, логично вписывается в контекст функционирования масс-медиа – систематического распространения информации (через прессу, печать, телевидение, радио, кино, звуко/видеозапись, Интернет) среди «численно больших, рассредоточенных аудиторий с целью утверждения духовных ценностей и оказания идеологического, экономического или организационного воздействия на оценки, мнения и поведение людей» (Философский..., 1983: 348).

В.Я. Пропп (Пропп, 1976), Н.М. Зоркая (Зоркая, 1981), М.И. Туровская (Туровская, 1979), О.Ф. Нечай (Нечай, 1993) и М.В. Ямпольский (Ямпольский,

1987) и др. убедительно доказали, что для тотального успеха произведений массовой культуры необходим расчет их создателей на фольклорный тип эстетического восприятия, а «архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых фаворитов» (Зоркая, 1981: 116).

Действительно, успех у аудитории очень тесно связан с мифологическим слоем произведения. «Сильные» жанры – триллер, фантастика, вестерн – всегда опираются на «сильные» мифы» (Ямпольский, 1987: 41). Взаимосвязь необыкновенных, но «подлинных» событий – один из основополагающих архетипов (опирающихся на глубинные психологические структуры, воздействующие на сознание и подсознание) сказки, легенды, - имеет очень большое значение для популярности многих медиатекстов.

О.Ф. Нечай, на мой взгляд, очень верно отметила важную особенность массовой (популярной) культуры – адаптацию фольклора в формах социума. То есть, если в авторском «тексте» идеал проступает сквозь реальность (в центре сюжета – герой-личность), в социально-критическом «тексте» дается персонаж, взятый из окружающей жизни (простой человек), то массовой культурой даются идеальные нормы в реальной среде (в центре повествования – герой-богатырь) (Нечай, 1983: 11-13).

Однако самым большим влиянием на аудиторию обладает телевизионная массовая культура (которая доступна теперь и в интернете), ориентированная на создание больших многомесячных (а то и многолетних!) циклов передач и сериалов. Тут вступают в действие «системообразующие свойства многосерийности: 1) длительность повествования, 2) прерывистость его, 3) особая сюжетная организация частей-серий, требующая определенной идентичности их структуры и повторности отдельных блоков, 4) наличие сквозных персонажей, постоянных героев (или группы таких героев)» (Зоркая, 1981: 59). Плюс такие специфические свойства организации аудиовизуального зрелища, как периодичность, рубрикация, программность, дозированность, трансляционность (обеспечивающие повышенную коммуникативность).

Кроме того, создатели медиатекстов массовой культуры учитывают, «эмоциональный тонус» восприятия. Однообразие, монотонность сюжетных ситуаций нередко приводит аудиторию к отстранению от контакта с «текстом». Вот почему в произведениях профессионалов возникает смена эпизодов, вызывающих «шоковые» и «успокаивающие» реакции, но с непременно счастливым финалом, дающим положительную «разрядку». Иначе говоря, среди популярных медиатекстов немало тех, что легко и безболезненно разбиваются на кубики-блоки (часто взаимозаменяемые). Главное, чтобы эти блоки были связаны четко продуманным механизмом «эмоциональных перепадов» - чередованием положительных и отрицательных эмоций, вызываемых у публики.

По подобной «формуле успеха», включая фольклорную, мифологическую основу, компенсацию тех или иных недостающих в жизни аудитории чувств, счастливый конец, использование зрелищности (то есть самых популярных жанров и тем), построены многие бестселлеры и блокбастеры. Их действие, как правило, основано на довольно быстрой смене непродолжительных (дабы не наскучить) эпизодов. Добавим сюда и

сенсационную информативность: мозаика событий разворачивается в различных экзотических местах, в центре сюжета – мир Зла, которому противостоит главный герой – почти волшебный, сказочный персонаж. Он красив, силен, обаятелен. Из всех сверхъестественных ситуаций выходит целым и невредимым (отличный повод для идентификации и компенсации!). Кроме того, многие эпизоды активно затрагивают человеческие эмоции и инстинкты (чувство страха, например). Налицо серийность, предполагающая множество продолжений.

При меньшем или большем техническом блеске в медиатексте массового успеха типа action можно вычислить и дополнительные «среднеарифметические» компоненты успеха: драки, перестрелки, погони, красотки, тревожная музыка, бьющие через край переживания персонажей, минимум диалогов, максимум физических действий и другие «динамические» атрибуты, о которых верно писал Р. Корлисс (Корлисс, 1990: 35). Действительно, современный медиатекст (кино/теле/клиповый, интернетный, компьютерно-игровой) выдвигает «более высокие требования к зрению, поскольку глазами мы должны следить за каждым сантиметром кадра в ожидании молниеносных трюков и спецэффектов. Вместе со своей высокоскоростной технической изобретательностью, внешним лоском и здоровым цинизмом «дина-фильмы» являют собой идеальную разновидность искусства для поколения, воспитанного на MTV, ослепленного световыми импульсами видеоклипов, приученного к фильмам с кровавыми сценами» (Корлисс, 1990: 35).

При этом стоит отметить, что во многих случаях создатели «массовых» медиатекстов сознательно упрощают, тривиализируют затрагиваемый ими жизненный материал, очевидно, рассчитывая привлечь ту часть молодежной аудитории, которая сегодня увлеченно осваивает компьютерные игры, построенные на тех или иных акциях виртуального насилия. И в этом, бесспорно, есть своя логика, ибо еще Н.А. Бердяев совершенно справедливо писал, что «массам, не приобщенным к благам и ценностям культуры, трудна культура в благородном смысле этого слова и сравнительно легка техника» (Бердяев, 1990: 229).

Вместе с тем, опоры на фольклор, развлекательности, зрелищности, серийности и профессионализма авторов еще не достаточно для масштабного успеха медиатекста массовой культуры, так как популярность также зависит от гипнотического, чувственного воздействия. Вместо примитивного приспособления под вкусы «широких масс» угадывается «тайный подсознательный интерес толпы» на уровне «иррационального подвига и интуитивного озарения» (Богомолов, 1989: 11).

Одни и те же сюжеты, попадая к рядовому ремесленнику или, к примеру, к С. Спилбергу, трансформируясь, собирают различные по масштабу аудитории. Мастера популярной медиакультуры в совершенстве овладели искусством «слоеного пирога»: созданием произведений многоуровневого построения, рассчитанного на восприятие людей самого различного возраста, интеллекта и вкуса. Возникают своего рода полустилизации-полупародии вперемежку с «полусерьезом», с бесчисленными намеками на хрестоматийные фильмы прошлых лет, прямыми цитатами, с отсылками к фольклору и мифологии и т.д. и т.п. К примеру, для одних зрителей «текст»

спилберговского сериала об Индиане Джонсе будет равнозначен лицемерию классического «Багдадского вора». А для других, более искушенных в медиакультуре, – увлекательным и ироничным путешествием в царство фольклорных и сказочных архетипов, синематечных ассоциаций, тонкой, ненавязчивой пародийности. Фильм «Неистовый» вполне может восприниматься как рядовой триллер об исчезновении жены американского ученого, приехавшего на парижский конгресс, а может – как своего рода переосмысление и озорно стилизованное наследие богатой традиции детективного жанра, «черных» триллеров и гангстерских саг – от Хичкока до наших дней, и даже – как завуалированная автобиография режиссера Романа Поланского...

Для массового успеха медиатекста важны также терапевтический эффект, феномен компенсации. Разумеется, восполнение человеком недостающих ему в реальной жизни чувств и переживаний абсолютно закономерно. Еще З. Фрейд писал, что «культура должна мобилизовать все свои силы, чтобы поставить предел агрессивным первичным позывам человека и затормозить их проявления путем создания нужных психологических реакций» (Фрейд, 1990: 29).

Итак, на основании вышеизложенного можно прийти к выводу, что фильмы (как и иные медиатексты) популярной культуры своим успехом у аудитории обязаны множеству факторов. Сюда входят: опора на фольклорные и мифологические источники, постоянство метафор, ориентация на последовательное воплощение наиболее стойких сюжетных схем, синтез естественного и сверхъестественного, обращение не к рациональному, а эмоциональному через идентификацию (воображаемое перевоплощение в активно действующих персонажей, слияние с атмосферой, аурой произведения), «волшебная сила» героев, стандартизация (тиражирование, унификация, адаптация) идей, ситуаций, характеров и т.д., мозаичность, серийность, компенсация (иллюзия осуществления заветных, но не сбывшихся желаний), счастливый финал, использование такой ритмической организации фильмов, телепередач и т.п., где на чувство зрителей вместе с содержанием кадров воздействует порядок их смены; интуитивное угадывание подсознательных интересов аудитории и т.д.

Характерны ли эти тенденции и факторы популярности для советских фильмов, рассчитанных на массовую аудиторию? Думается, что для многих кинолент (комедий Г. Александрова, И. Пырьева, Л. Гайдая, Э. Рязанова и Г. Данелия, детективов и шпионских фильмов Б. Барнета, В. Дормана, В. Азарова, В. Басова, мелодрам Е. Матвеева, В. Меньшова, Н. Москаленко, приключенческих боевиков Э. Кеосаяна, В. Мотыля, С. Гаспарова и др.), вошедших в тысячу самых кассовых, безусловно, характерно.

Литература

- Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. 1990. № 1. С. 207-232.
- Богомолв Ю.А. Кино на каждый день... // Литературная газета. 1989. № 24. С. 11.
- Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981. 167 с.
- Корлисс Р. Дина-фильмы атакуют // Видео-Асс экспресс. 1990. № 1. С. 8.

- Нечай О.Ф. Кинообразование в контексте художественной литературы // Специалист. 1993. № 5. С. 11-13.
- Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Искусство, 1976. С. 51-63.
- Разлогов К.Э. Парадоксы коммерциализации // Экран и сцена. 1991. № 9. С.10.
- Туровская М.И. Почему зритель ходит в кино // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 319 с.
- Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 348.
- Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. 1990. № 12. С. 18-31.
- Шестаков В.П. Мифология XX века. М.: Искусство, 1988. 224 с.
- Шерковин Ю.А. Психологические проблемы массовых коммуникаций. М.: Мысль, 1973. 215 с.
- Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М.: SVR-Аргус, 1995. 224 с.
- Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М.: МП Новая школа, 1993. 90 с.
- Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.

Советское кино: очень краткая история

Рождение российского «Великого Немого» (1898-1917)

Известно, что кино в Россию завезли французы. Было это в начале 1896-го. Однако многие русские фотографы сумели быстро научиться новому ремеслу. Уже в 1898-м документальные сюжеты снимались не только иностранными, но и русскими операторами. Но до появления русских игровых лент оставалось еще целых 10 лет. Лишь в 1908 году режиссер и предприниматель Александр Дранков поставил первый русский фильм с актерами под названием «Понизовая вольница» («Степан Разин»). Картина была черно-белая, немая, короткометражная, костюмная, душещипательная. А дальше – пошло-поехало... В 1910-х годах Владимир Гардин («Дворянское гнездо»), Яков Протазанов («Пиковая дама», «Отец Сергей»), Евгений Бауэр («Сумерки женской души», «Преступная страсть») и другие тогдашние мастера режиссуры создали вполне конкурентоспособный жанровый кинематограф, где нашлось место и экранизациям русской классики, и мелодрамам с детективами, и военно-приключенческим боевикам.

Ко второй половине 1910-х годов в России зажглись настоящие суперзвезды серебристого экрана – Вера Холодная, Иван Мозжухин, Владимир Максимов...

В погоне за Красным «Октябрем» (1918-1930)

Но все когда-нибудь кончается. Октябрьский переворот 1917-го послужил многим известным российским кинематографистам эффектным трамплином на Запад. Так что первый «совдеповский» фильм «Уплотнение» (1918), поставленный заурядным конъюнктурщиком А. Пантелеевым, вышел не ахти каким художественным. Да и время братоубийственной гражданской войны, право, было не лучшим для развития кинематографа. Но уже через каких-нибудь пять лет охваченная революционным порывом и мечтой о мировой диктатуре пролетариата творческая молодежь поразила планету новизной киноязыка. Так на смену «серебряному веку» российского кино пришел советский киноавангард 1920-х. Идеологическая цензура Кремля в те времена еще мало интересовалась формой художественного «текста». Именно это и позволило гению Сергея Эйзенштейна отважно экспериментировать с «монтажом аттракционов» в его знаменитых фильмах «Броненосец «Потемкин» (1925, в массовом советском прокате с 18.01.1926: 2,1 млн. зрителей за первый год демонстрации) и «Октябрь» (1927). Их очевидная политическая ангажированность не помешала широкой известности на Западе. Откройте любую зарубежную книгу по истории мирового кино – и вы наверняка обнаружите специальную главу, посвященную кинематографу Сергея Эйзенштейна и его знаменитых современников – Льва Кулешова («По закону»), Всеволода Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга»), Александра Довженко («Звенигора», «Земля»), «ФЭКСов» (эту питерскую киногруппу возглавляли Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, авторы «Шинели» и «СВД»), Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом»).

Конечно, рядом с «эффектом Кулешова» и «монтажом аттракционов» существовало и вполне коммерческое, зрелищно-развлекательное кино Якова Протазанова («Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена») и Константина Эггерта («Медвежья свадьба», 1925, в массовом советском прокате с 25.01.1926: 4 млн. зрителей за первый год демонстрации). Но художественное лидерство Сергея Эйзенштейна с его метафорическими «Броненосцем» и «Октябрем» уже тогда не вызывало никакого сомнения.

В звуковых сетях «соцреализма» (1931-1940)

Приход звука в советском кино («Путевка в жизнь» Николая Экка, 1931) почти совпал с ликвидацией последних островков творческой свободы и торжеством так называемого «социалистического реализма». Сталинский режим спешил поставить на контроль практически каждую «единицу» тогдашнего кинопроизводства. Так что ничуть не удивительно, что вернувшийся из зарубежной поездки Эйзенштейн так и не мог добиться выпуска на экран своей картины «Бежин луг» (в итоге фильм был уничтожен). Да и другие лидеры 1920-х (Д. Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкин) на практике ощутили железную хватку цензуры. Фаворитами 1930-х стали режиссеры, сумевшие не только освоить новые выразительные возможности звука, но и создать идеологическую мифологию Великой Революции, перевернувшей мировое устройство. Братьям Васильевым («Чапаев»), Михаилу Ромму («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году») и Фридриху Эрмлеру («Великий гражданин») удалось войти в обойму обласканных властями кинематографистов, сумевших приспособить свой талант к жестким требованиям эпохи «обострения классово-борьбы» и массовых репрессий.

Но надо отдать должное Сталину – он понимал, что кинорепертуар не может состоять из одних только «идеологических хитов». Недавний ученик и ассистент С. Эйзенштейна Григорий Александров («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга») стал официальным «королем комедии» 1930-х. А его жена Любовь Орлова – главной звездой экрана.

«Сороковые, роковые...» (1941-1949)

Война резко изменила тематический и жанровый спектр российского кино. После «пилотных» короткометражек «Боевых сборников» появились полнометражные фильмы о войне («Радуга», «Нашествие», «Она защищает Родину», «Зоя» и др.), где война уже не представляла чередой легких побед над карикатурно слабым противником. Именно в годы войны Сергей Эйзенштейн (1898–1948) снимает свой последний в жизни шедевр – трагедию «Иван Грозный». Вторая серия этого фильма была, как известно, запрещена Сталиным. И не даром – в образе блестяще сыгранного Николаем Черкасовым жестокого и полубезумного царя Ивана не так уж трудно было увидеть намеки на порочность абсолютизма...

Завоеванная ценой десятков миллионов сограждан победа над нацизмом вызвала новую киноспышку «культы личности». В фильмах придворного режиссера Кремля Михаила Чиаурели («Клятва», «Падение Берлина»)

Сталин выглядел настоящим божеством, вызывающим экстаз массового поклонения рабоче-колхозной паствы. Между тем, в конце 1940-х «кремлевскому горцу» уже трудно было отслеживать тогдашний кинорепертуар, и он решил действовать по известному принципу – лучше меньше, да лучше. Пусть отборные российские кинематографисты снимут только 12 фильмов в год, но зато – это будут не какие-нибудь проходные середнячки, а настоящие шедевры «соцреализма». Например, эпопеи о Революции и Войне («Незабываемый девятнадцатый», «Сталинградская битва»). Или историко-биографические повести о не замеченных в «оппортунизме» ученых («Жуковский», «Пржевальский»), полководцах («Адмирал Нахимов», «Адмирал Ушаков») и деятелях искусства (Композитор Глинка», «Белинский»)... Сказано – сделано. К этим образцово-показательным сюжетам, в самом деле, подключились тогдашние лучшие киносилы (М. Ромм, В. Пудовкин и др.). Резко сузившийся развлекательный киносектор был представлен комедиями Григория Александрова («Весна») и Ивана Пырьева («Кубанские казаки»).

От «малюкартинья» – к «кинооттепели» (1950-1968)

Эпоха малюкартинья завершилась вскоре после смерти Сталина. «Оттепельная» либерализация кремлевского курса второй половины 1950-х вызвала резкое увеличение фильмопроизводства и приток режиссерско-актерских дебютов. Наиболее заметной фигурой тех лет, бесспорно, стал Григорий Чухрай («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо»). Однако и кинематографисты старшего поколения не спешили уходить в отставку. «Летят журавли» – подлинный шедевр режиссера Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского – заслуженно завоевал «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля. К слову, эту «каннскую высоту» – ни до, ни после – не удалось взять ни одному российскому фильму... Чуть позже тот же дуэт снял еще два знаменитых фильма с новаторским стилем – «Неотправленное письмо» и «Я – Куба».

Второе дыхание пришло и к Михаилу Ромму. На мой взгляд, именно в 1960-х он поставил свои лучшие фильмы – «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм».

Отказ от парадной помпезности в пользу проблем «простого человека» особенно ярко виден в скромных мелодрамах Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице» (совместно в Ф. Миронером) и «Два Федора». Эти фильмы беспрепятственно вышли в широкий прокат. Зато попытка Хуциева выйти на уровень критического осмысления современности («Мне 20 лет», «Июльский дождь») вызвала резкое противодействие властей, начавших постепенную «заморозку» кинооттепели. Самой знаменитой жертвой этих цензурных холодов стал легендарный фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966). В середине 1960-х Кремль фактически объявил войну российскому «авторскому кино», не укладывавшемуся в замшелые рамки «соцреализма». Вслед за «Рублевым» (тогда еще картина называлась «Страсти по Андрею») на полке оказались фильмы Андрея Кончаловского («История Аси Клячиной...»), Александра Алова и Владимира Наумова («Скверный

анекдот»), Андрея Смирнова («Ангел»), Ларисы Шепитько («Родина электричества»), Александра Аскольдова («Комиссар»)..

Вместе с тем «оттепель» позволила выйти на экраны не только «артхаусным» фильмам Андрея Тарковского («Иваново детство»), Глеба Панфилова («В огне брода нет») и Ларисы Шепитько («Крылья»), но и подарила зрителям удовольствие высококлассного художественного развлечения в комедиях Леонида Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»), Эльдара Рязанова («Берегись автомобиля!») и Георгия Данелия («Я шагаю по Москве»). Нельзя не упомянуть и нашумевшие зрелищные экранизации мировой классики – «оскароносную» «Войну и мир» Сергея Бондарчука, «Анну Каренину» Александра Зархи и «Братьев Карамазовых» Ивана Пырьева..

Кинооттепель стала звездным часом для Татьяны Самойловой, Анастасии Вертинской, Людмилы Савельевой, Вячеслава Тихонова, Олега Стриженова, Алексея Баталова, Иннокентия Смоктуновского, Евгения Урбанского, Олега Ефремова и многих других замечательных актеров нового поколения. И это притом, что в эти годы еще продолжали играть Борис Андреев, Алексей Черкасов, Михаил Жаров, Лидия Смирнова, Николай Симонов и другие известные артисты 1930-х – 1940-х годов.

«В тихом киноомуте...» (1969-1984)

«Оттепель» оборвалась в августе 1968, раздавленная гусеницами советских танков, бороздивших пражские мостовые.. Кремлевская кинореакция была довольно жесткой. На корню душились многие творческие замыслы. Немало незаурядных картин оказалось на цензурной полке: сильный фильм о войне «Проверки на дорогах» Алексея Германа, фантазмагорическая «Агония» Элема Климова, психологические драмы «Долгие провода» Киры Муратовой и «Тема» Глеба Панфилова.. Иные выдающиеся фильмы иезуитски наказывались минимальным тиражом и маргинальным прокатом («Зеркало» и «Сталкер» Андрея Тарковского, «Парад планет» Вадима Абдрашитова, «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа). Но вопреки всему сквозь тихий киноомут отшлифованного цензурой советского кино то и дело прорывались выдающиеся ленты мастеров класса «А». Василий Шукшин («Печки-лавочки», «Калина красная»), Глеб Панфилов («Начало», «Прошу слова»), Никита Михалков («Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И.И.Обломова», «Родня»), Вадим Абдрашитов («Слово для защиты», «Охота на лис»), Илья Авербах («Чужие письма», «Объяснение в любви»), Роман Балаян («Полеты во сне и наяву», «Поцелуй»), Ролан Быков («Чучело»), Динара Асанова («Пацаны»), Сергей Соловьев («Спасатель», «Наследница по прямой»), Георгий Данелия («Осенний марафон»), Петр Тодоровский («Военно-полевой роман»), Андрей Кончаловский («Дядя Ваня», «Сибиряда»).. Это далеко не полный список заметных имен и фильмов той эпохи.

Посещаемость кинозалов в России в ту пору была одной из самых высоких в мире. Десятки миллионов зрителей смотрели комедии Леонида Гайдая («12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию»), Георгия

Данелия («Афоня», «Мимино»), Эльдара Рязанова («Ирония судьбы», «Служебный роман», «Вокзал для двоих»), зрелищные ленты Владимира Мотыля («Белое солнце пустыни») и Александра Митты («Экипаж»). Абсолютными рекордсменами тех лет стали мелодрама Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (приз «Оскар») и боевик «Пираты XX века» Бориса Дурова.

А какие были звезды – Владислав Дворжецкий (1937-1978), Владимир Высоцкий (1938-1980), Олег Даль (1941-1981), Анатолий Солоницын (1934-1982), Юрий Богатырев (1947-1989), Анатолий Папанов (1922-1987), Андрей Миронов (1941-1987), Евгений Леонов (1926-1994), Александр Кайдановский (1946-1995), Николай Еременко (1949-2001)!

Вопреки превратностям судьбы именно в это время любившаяся зрителям по «оттепельной» комедии «Карнавальная ночь» Людмила Гурченко (1935–2011) снова взошла на актерский Олимп («Двадцать дней без войны» А. Германа, «Пять вечеров» Н. Михалкова). А рядом снимались Маргарита Терехова («Зеркало»), Нонна Мордюкова («Трясина», «Родня»), Елена Соловей («Раба любви»), Инна Чурикова («Начало», «Васса»)...

В угаре киноперестройки... (1985-1991)

Попытка новой либерализации социалистического строя, поначалу довольно робкая, вызвала постепенное ослабление цензурного гнета. Реабилитированный по всем статьям Элем Климов (1933–2003) стал безоговорочным лауреатом Московского кинофестиваля 1985 года. Его картина называлась «Иди и смотри». Пожалуй, ни до, ни после российское кино не знало такой беспощадной степени натурализма в изображении второй мировой войны...

Именно Климов очень скоро стал во главе перемен в тогдашнем Союзе кинематографистов. Затем его сменил Андрей Смирнов («Белорусский вокзал», «Осень»). Увы, в кинорежиссуру они Элем Климов больше не вернулись...

В революционном угаре киноперестройки были несправедливо «сброшены с корабля современности» столпы официального кино 1960-х – 1970-х (среди них был, к примеру, Сергей Бондарчук). А многие «полочные» фильмы попали, наконец, в прокат, да еще и массовым тиражом. Затем последовала отмена списка запрещенных для кино тем и жанров. «Маленькая Вера» Василия Пичула (1961–2015) стала первой российской картиной с откровенно снятой сексуальной сценой. Но ни эта лента, ни скандальная «Интердевочка» Петра Тодоровского (1925–2013) уже не смогли повлиять на общую ситуацию снижения посещаемости. Распространение видео, конкуренция со стороны ожившего телевидения, интенсивный импорт американских фильмов, и нахлынувший «девятый вал» отечественной «киночернухи» сделали свое дело. Советское кино стало терять даже самых преданных своих зрителей.

Правда, перемены в СССР породили на Западе временную моду на *perestroika*, и советские фильмы стали желанными гостями больших и малых международных фестивалей.

Совсем иначе выглядели коммерческие результаты российского кино рубежа 1990-х. Одна из последних лент самого кассового комедиографа нашего кино Леонида Гайдая (1923–1993) «Частный детектив, или Операция «Кооперация» не привлекла внимания и четверти зрительской аудитории его прежних хитов. Резко снизились кассовые показатели и фильмов Эльдара Рязанова (1927-2015)...

При этом массовая аудитория перестроечного СССР с еще не остывшим энтузиазмом продолжала смотреть крепко сколоченные заокеанские боевики (с конца 1980-х - преимущественно в видеоварианте).

1991-й, как хорошо известно, стал последним годом существования Советского Союза и так называемого августовского путча. «Скрытая» инфляция и заволаживающая пустота на прилавках магазинов (включая столичные) достигли апогея. Государство все еще продолжало по привычке финансировать существенную часть из 213 отечественных фильмов 1991 года, но лишь немногие из них доходили до экранов кинотеатров, заполненных иноземной коммерческой продукцией. Как грибы после дождя по всей стране продолжали плодиться видеозалы, где зрители, лишенные возможности купить видеомагнитофоны (тогдашний супердефицит), с наслаждением впивались в экраны мониторов, демонстрирующих пиратские копии «Терминатора» и «Эмманюэль». Цензура фактически уже не действовала, видеокассеты с порнофильмами лежали на прилавках любого привокзального киоска.

Интерес к русской «киноперестройке» со стороны отборщиков Канна, Венеции и Берлина еще не погас, однако советские фильмы все чаще получали призы второстепенных международных фестивалей.

Не принесли никаких существенных кассовых дивидендов ни обличительно-разоблачительные ленты о сталинских лагерях, ни боевики, спекулирующие на теме афганской войны и ее последствий и терроризме, ни псевдоэротические комедии, ни криминально-бытовая «чернуха», ни фантастика и «ужасы»... Подавляющее большинство этих так называемых «фильмов для массовой аудитории» отличала все та же неизбывная болезнь советского кино класса «Б» – непрофессионализм (плюс, разумеется, техническая бедность постановки)...

Статистика кинопроката: тысяча и один самый кассовый советский фильм

Мне уже не раз приходилось сталкиваться с ироничными мнениями о том, что, в СССР, дескать, развлечений было так мало, что любой советский фильм, выходящий в прокат, был просто обречен на массовый успех, лишь бы его копии имели большой тираж.

На самом деле это далеко не так. К примеру, в тысячу самых кассовых советских кинолент не смогли войти (то есть не смогли преодолеть барьер в 16 миллионов зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах) такие заметные фильмы, напечатанные значительным тиражом, как «Член правительства», «Светлый путь», «Иван Грозный», «Время, вперед!», «Красная палатка», «Раба любви», «Пять вечеров», «Зимний вечер в Гаграх», «Военно-полевой роман», «Лев Толстой», «Выйти замуж за капитана» и многие другие. Из всех фильмов Андрея Кончаловского, снятых им советский период, в тысячу самых кассовых вошли только два («Дворянское гнездо» и «Романс о влюбленных»). Только один фильм Никиты Михалкова («Свой среди чужих, чужой среди своих») смог одолеть барьер в 16 миллионов зрителей за первый год демонстрации.

Не будем также забывать и о том, что конкуренцию советским фильмам в прокате составляли не только зарубежные ленты (среди которых, кстати, было немало хитов, достаточно вспомнить, например, такие популярные картины, как «Есения», «Спартак» и «Фантомас»), но и с 1960-х годов еще и телевидение.

При этом «весьма показательны в этом отношении факты незаконной переброски данных о кинопосещаемости с зарубежных фильмов на советские. Осуществлявшие эту практику прокатчики преследовали собственные экономические цели и одновременно приспособливали кинорепертуар к раскладу зрительских предпочтений относительно просмотра зарубежных и советских картин» (Жабский, 2020: 86).

Но вернемся пока к телевидению. В 1957 году число телевизоров у населения СССР превысило один миллион. В конце 1980-х у советских людей было уже свыше 50 млн. цветных телевизоров (Бейлин, 2015).

В «Большой советской энциклопедии» (БСЭ, 1977: 269) есть раздел «Обеспеченность населения предметами культурно-бытового назначения длительного пользования». Там приводятся следующие данные количества телевизоров на 100 семей: 1965 (24 шт.) при населении СССР 230 млн. человек, 1970 (51 шт.) при населении СССР 241 млн. человек, 1975 (74 шт.) при населении СССР 254 млн. человек. И это при средней величине семьи в тот период 3,5 человека (для упрощения, без младенцев, которые не смотрели ТВ, будем считать, что 3). При этом динамика числа семей в СССР была следующей: 1965 – 54 млн. (следовательно, около 13 млн. телевизоров \times 3 = 39 млн. телезрителей). 1970 – 58 млн. (30 млн. телевизоров \times 3 = 60 млн. телезрителей). 1975 – 63 млн. (46 млн. телевизоров \times 3 = 138 млн. телезрителей) (Волков, 1983: 79-101). И по советскому ТВ практически

ежедневно демонстрировались отечественные и зарубежные фильмы разных жанров.

По имеющимся данным, собранным С. Землянухиным и М. Сегидой, всего в СССР (по 1991 год включительно, без учета телевизионных) было снято 7069 полнометражных игровых фильмов, предназначенных для проката в кинотеатрах (Землянухин, Сегиды, 1996: 6). По данным С. Кудрявцева, таких фильмов было немного больше – 7250 (Кудрявцев, 2009).

В любом случае, **в тысячу самых кассовых советских кинолент смог войти только каждый седьмой из игровых фильмов, предназначенных для кинопроката.** А барьер в 40 миллионов зрителей смогли взять только сотня советских фильмов. Так что далеко не все фильмы подряд (независимо от их, к примеру, большого тиража) массовая аудитория смотрела с одинаковым энтузиазмом...

Правда, полных данных по прокату всех советских фильмов, увы, нет (к примеру, имеются большие пробелы по ситуации в советском кинопрокате в 1920-х – 1960-х годов).

В приложении можно найти список (увы, неполный) тысячи самых кассовых советских кинолент за все годы существования СССР, который составлен по данным целого ряда источников – справочников, диссертаций, журнальных публикаций, советских документов для служебного пользования и пр. (Статистические сборники Госкино СССР, Анашкин, 1967: 80-85; Беленький, 2019; Жабский, 2009; За успех, 1967; 1968; Дукельский, 1939; Землянухин, Сегиды, 1996; Кудрявцев, 1998: 410-443; Фомин и др., 2012; Фуриков, 1990; 1991; Что смотрят..., 1987; 1988; 1989 и др.).

Жанровое распределение среди тысячи и одного советского фильма, сумевшего привлечь от 16 до 87,6 миллионов зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах, таково:

Драмы, трагедии – 342
Комедии – 190
Мелодрамы – 176
Детективы, триллеры – 140
Фильмы действия / Action (включая боевики, вестерны/истерны, фильмы катастроф) – 108
Сказка – 27
Фантастика – 14
Фильмы-концерты – 4

Таким образом, если считать развлекательными жанрами только комедии, детективы, фильмы действия (action), сказки, фантастику и концерты, то они составляют примерно половину самой кассовой тысячи советских кинолент. Но если включить туда и мелодрамы, то процент будет, конечно, выше шестидесяти.

На первый взгляд, кажется удивительным, что в тысяче самых популярных советских кинолент доминирует не комедия, мелодрама или детектив, а драматический жанр (342 фильма из тысячи). Однако если не забывать, что у массовой аудитории на протяжении всех лет существования СССР были весьма популярны фильмы на тему гражданской и Великой

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru