

Прокатные судьбы отечественных фильмов

Статья посвящена рассмотрению одной из важнейших проблем теории киноискусства. Автор исходит из того, что кинематограф с первых дней своего существования являлся в том числе и частью массовой культуры. Даже в советский период на кино возлагались задачи заполнения сферы досуга. В условиях неразвитости этой сферы кино восполняло эту потребность общества. Отсюда – повышенный зрительский спрос на фильмы. Но здесь истоки и тех проблем, которые возникли с отечественными кинокартинами в условиях рыночной экономики, что исторически совпало с общей коммерциализацией мирового кинематографа, что в рамках глобализации не могло не затронуть российский кинематограф.

Ключевые слова: массовая культура, аудитория, искусство, глобализация, прокат, киноиндустрия, экранная культура.

С момента рождения кинематографа традиционная для искусствоведения терминология потребовала уточнений. Эти уточнения в определенные исторические периоды по мере становления и развития экранных искусств обретали новое содержание, так как вслед за кинематографом появляется телевидение (в различных его ипостасях), а затем и интернет.

Рассмотрим аспекты этого вопроса, которые, казалось бы, далеки от классического искусства.

Кинематограф, как одно из следствий научно-технического прогресса, практически одновременно появился в ряде стран, но датой его рождения признано 28 декабря 1895 года, когда братья Луи и Огюст Люмьеры организовали первый общественный киносеанс. И хотя в те годы применительно к экрану понятие «аудитория» еще не употреблялось, фактически проблема «кино и зритель» уже тогда была заявлена в качестве одной из центральных проблем киноведения, как составляющей искусствоведения.

«Если “ожившая фотография”, поразив обывателя, явилась первым стимулом, который вызвал к жизни феномен массовости

кино, – отмечает М. Жабский, – то массовость в свою очередь была тем первым социальным свойством кинематографа, которое озадачило социальные институты...»¹

Массовость не являлась завоеванием исключительно кинематографа, хотя это понятие с появлением кино обрело иной смысл. Промышленная революция, переход от ручного труда к машинному коснулись и сферы искусства. Появилась возможность тиражирования произведений литературы и изобразительного искусства. Но контакт между потребителем и тиражированным произведением, с одной стороны, носил индивидуальный характер, с другой – обозначил такую проблему, как «спрос – предложение». И далеко не всегда массовым спросом пользовались те художественные произведения, которые и современниками, и потомками признавались как эстетически, исторически и социально значимые для человечества. Отсюда наряду с термином «культура» появляется сегодня уже привычное словосочетание «массовая культура», которое все более широко начинается употребляться в XX веке.

И кинематограф появляется именно как порождение массовой культуры. Тиражированность являлась неотъемлемой составляющей любого фильма, а проблема «спрос – предложение» приобрела особую значимость в сравнении с другими искусствами. При этом с течением времени отдельные «продукты» кинорепертуара становятся признанными человечеством явлениями кинематографического искусства.

С этой точки зрения кино уже к 20-м годам прошлого столетия стало занимать особое место в ряду других искусств, что особенно ярко проявляется при сопоставлении театральной постановки и фильма.

Как и все другие искусства, созданные человечеством, театр вырос на фундаменте народного творчества. Но если изобразительные (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура) и неизобразительные (литература, музыка) искусства на протяжении тысячелетий развивались однонаправленно, то театр оказался единственным в ряду зрелищных искусств, где рядом с ним, едва ли не равных, соседствовали близкие по художественным формам и выразительным средствам опера, эстрада и цирк, а на стыке театра и музыки – хореография и балет. Легко заметить, что аудитория зрелищных искусств зависела от масштабов зрительного зала, и, будь то арена, стадион или площадное действие, представление одновременно было доступно в большей или меньшей степени ограниченной по численности аудитории.

С появлением кинематографа тиражированность сделала возможным единовременный охват аудитории, несопоставимой в количественной измерении с другими видами искусств.

Так, например, вслед за практикой мировых кинопремьер в нашей стране с начала 1980-х годов стали проводиться всесоюзные премьеры. Первым в этом ряду оказался фильм Е. Матвеева «Особо важное задание» (1979). Рекордный для своего времени тираж – 1347 копий – призван был охватить огромную аудиторию. Но число зрителей, посмотревших этот фильм – 43,3 млн, – оказалось не столь весомым, как это может показаться.

Напомним, что в те времена отечественная отрасль фиксировала сведения об итогах посещаемости за первый год проката. Так что названная цифра – это не количество зрителей, посмотревших «Особо важное задание» в день премьеры, а общий итог проката за год.

Для сопоставления: так выглядела первая десятка лидеров советского проката к началу 80-х годов прошлого столетия (и этот результат не изменился в последующие годы):

Пираты XX века (1980)	87,6
Москва слезам не верит (1980)	84,4
Бриллиантовая рука (1969)	76,7
Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика (1967)	76,5
Свадьба в Малиновке (1967)	74,8
Экипаж (1980)	71,1
Операция «Ы» и другие приключения Шурика (1965)	69,6
Щит и меч (1968)	68,3
Новые приключения неуловимых (1969)	66,2
А зори здесь тихие... (1973)	66,0

Хотя зарубежные фильмы выходили в советский прокат в ограниченном количестве (порядка 100 в год при отечественном производстве около 150) и в их ряду преобладали ленты стран социалистического содружества, тем не менее и здесь были свои лидеры, цифры посещаемости которых любопытно сравнить с приведенными выше:

Есения (1971)	Мексика	1975 ²	91,4
Великолепная семерка (1960)	США	1961	67,0

Бродяга (1951)	Индия	1954	63,7
Золото Маккенны (1969)	США	1974	63,0
Спартак (1960)	США	1967	63,0
Бобби (1973)	Индия	1975	62,6
Белое платье (1973)	Египет	1976	61,0
Танцор диско (1983)	Индия	1984	61,0
Мститель (1976)	Индия	1978	60,0
Четыре мушкетера Шарло	Франция	1974	56,6

В качестве комментариев к этим цифрам приведем несколько немаловажных обстоятельств.

В советский период истории у руководителей отрасли был мощный регулятор зрительской посещаемости. При крайней скудности сферы досуга и развлечения, кино было самым (точнее, единственным) широкодоступным зрелищем. Поэтому и по доходам, приносимым в бюджет, долгие годы кинематограф занимал прочное второе (после алкоголя) место. При этом фильмы, идеологически спорные, редко запрещались к выходу на экран. Цифра завершённых производством кинокартин в условиях планового хозяйства должна была соответствовать цифре выпущенных на экран. В противном случае, как принято говорить сегодня, это означало бы нецелевое использование бюджетных средств. Поэтому достаточно было выпустить на экраны тот или иной фильм минимальным тиражом – 20 копий – в небольших городах и кинотеатрах, да еще в отпускной период, чтобы отчитаться: фильм «провалился» в прокате, не пользуется интересом со стороны зрителей, что свидетельствует о «зрелости» аудитории, не принимающей спорные фильмы.

Помимо цифр существовала и реальная картина. Авторские фильмы, как принято говорить сегодня, лучшие работы А. Тарковского, С. Параджанова и ряда других мастеров кино были долгожителями экрана, а любой читатель этих строк может найти подтверждение этому, пролистав подборки газет «Московская кинонеделя» или «На экранах Подмосковья» за 1970–1980-е годы. Даже в то время, когда А. Тарковский уже эмигрировал, а С. Параджанов находился в заключении, в одном-двух кинотеатрах столицы (как правило, отдаленных от центра) можно было найти в репертуаре фильмы «Андрей Рублев» или «Цвет граната». Так что яркие произведения советского кинематографа десятилетиями были доступны заинтересованной части аудитории.

Таким образом, административный регулятор иногда давал сбой. Но полностью он исчерпал себя к середине 1980-х годов, когда кинопроизводство стало с трудом оправдывать себя в прокате. Так, в 1984 году более половины отечественных фильмов с трудом преодолевали планку в 5 млн зрителей, к 1987 году количество таких кинолент значительно увеличилось, а привычная и всех успокаивающая цифра (20 посещений кинотеатра в год на человека) к 1987-му уменьшилась до 12–13. При этом общее количество кинозрителей за год на *все фильмы репертуара* составило 3,8 млн, что выразилось в еще одной цифре: кассовые сборы от проката фильмов едва приближались к одному миллиарду рублей (стоимость билета в кино в те годы – 30–50 копеек).

Напомним, до этого цифры посещаемости как отечественных, так и зарубежных фильмов были доступны только узкому кругу специалистов. Что касается кассовых сборов, то эта информация была закрытой. Считалось, что только на Западе придают значение *box office*.

Но время перестройки внесло серьезные коррективы в экономическую жизнь страны, что, естественно, не могло пройти мимо киноиндустрии. Впервые кинематографисты, прежде настаивавшие на независимости творческого процесса со стороны руководства отрасли, стали говорить о продвижении своих фильмов, о кассовых сборах, от чего прямо пропорционально зависела и их дальнейшая творческая работа. Но, увы, было уже поздно, ибо именно с середины 1980-х годов более широко, чем прежде, отечественный экран оказался заполнен зарубежными фильмами; активное распространение получает видеоиндустрия, мощный рывок совершает телевидение. Таким образом, кино из единственного, «важнейшего», становится уже не главным составляющим индустрии развлечений.

Примечательно, что и за рубежом, где кинематограф всегда был «одной из» составляющих мощной индустрии развлечений, именно в эти годы начинаются необычные, но крайне важные для экранной культуры процессы, которые в должной степени мы можем оценить только с высоты сегодняшнего дня.

Напомним, что при всех различиях отечественного и западного общества уже со второй половины 1980-х годов начинаются процессы глобализации, связанные с общей эволюцией человечества, вступившего в постиндустриальный этап развития цивилизации, в рамках которого уже стали появляться черты будущего информационного общества. В 1990 году на экраны США выходит первый сезон знаменитого телесериала Дэвида Линча «Твин Пикс», обозначившего переломный момент в развитии экранной культуры. На наш взгляд, именно здесь обозначился переход кино на периферию

спецэффектов, 3D-технологий, Dolby Stereo и Surround и других технологий, фактически на новом этапе возрождавших идеи, еще в 1920-е годы заложенные Сергеем Эйзенштейном в классической теории «монтажа аттракционов». А с выходом культового телесериала «Клан Сопрано» (1999) становится очевидным, что центральные для культуры проблемы уходят в сериалы.

Отечественный кинематограф в тот период своей истории (как, впрочем, и сегодня) еще в полной мере не осознал значимость этих процессов. Масштабные перемены в идеологии, экономической и политической жизни СССР (а с 1991 года – России) ставили перед кино иные задачи: с одной стороны – художественное осмысление этих процессов, с другой – выработка правил жизнедеятельности в условиях рыночной экономики.

Успехи в решении этих задач носили «точечный», паллиативный характер. Выход на экраны так называемых «полочных картин», разработка запрещенных прежде тем («Маленькая Вера» В. Пичула, «Интердевочка» П. Тодоровского), отдельные успехи на международных кинофестивалях («Астенический синдром» К. Муратовой, «Урга» Н. Михалкова), яркие дебюты молодых («Доминус» А. Хвана, «Замри-умри-воскресни» Л. Каневского, «Катафалк» и «Любовь» В. Тодоровского, «Такси-блюз» П. Лунгина), казалось бы, внушали определенные надежды на новый этап в развитии отечественного кино, но отсутствие заметных успехов в прокате не могло «притушить» общего ощущения продолжающегося кризиса. Его апогеем стал 1991 год, когда было выпущено 213 фильмов, которых зритель практически не увидел.

И хотя в 1992 году было создано 172 фильма, львиная доля которых снималась на деньги частных фирм, банков, акционерных обществ и прочих организаций, их отсутствие в прокате, а соответственно, и возвратного механизма затраченных средств неизбежно вело к утрате со стороны инвесторов интереса к кинематографу как прибыльной отрасли. В свою очередь менталитет самих кинематографистов и условия, в которых они оказались, требовали вмешательства государства как регулятора киноиндустрии. Да и руководство страны (как и в прежние годы, так и сегодня) понимало важность визуального искусства как инструмента идеологии, несмотря на многообразие экономических проблем, перед ним стоящих. К концу 1990-х годов кинопроизводство сокращается до 35–40 фильмов в год. Признание на международном уровне отдельных лент (самой крупной удачей был приз Каннского и других фестивалей, а также премия «Оскар», присужденные работе Н. Михалкова «Утомленные солнцем»), знаковые для того периода фильмы «Кавказский пленник» С. Бодрова (1996) и «Брат» А. Балабанова

(1997), сравнительно громкий зрительский успех «Особенностей национальной охоты» А. Рогожкина (1995) – все это по-прежнему носило «точечный» характер, позволило российскому кино выжить и существовать, но отнюдь не выдвинуло его в лидеры мировой киноиндустрии и мирового кинопроката.

Минувший – 2016-й – год был объявлен Годом российского кино, ибо в планах Фонда кино (читай: Министерства культуры РФ) находилось несколько проектов, призванных вернуть отечественному кино если не былые, то значимые высоты. Как-то забылся опыт истории – за один день и по мановению волшебной палочки победы не свершаются. Можно достигнуть каких-то знаковых точек, которые должно если не развивать, то хотя бы дать возможность анализировать. Особенно в условиях глобализации и основных параметров эволюции информационного общества.

Итак, попытаемся обозначить эти точки.

Самая простая, которую избрали руководители Министерства культуры РФ и Фонда кино, – кассовые сборы. Победно рапортуется о том, что «Викинг» достиг рекордных результатов. Оставим пока в стороне художественные достоинства этой работы, которые вызвали неоднозначную оценку и у зрителей, и у критики. Обратимся к «голым цифрам».

Неискущенного зрителя они могут и впечатлить. Но не грамотных специалистов, которые помнят опыт и цифры (подчас подтасованные) отечественного проката. История повторяется. Как напоминает авторитетный киновед Сергей Лавров, половину кассовых сборов забирают кинотеатры, 10–15% – дистрибьютеры. Таким образом, если посмотреть на то, что мы имеем, увидим такие цифры³:

Фильмы широкого проката:

Название фильма	Бюджет	Сборы
Голоса большой страны	\$ 2,4 млн.	\$ 0,3 млн.
Ночные стражи	\$ 3,5 млн.	\$ 0,49 млн.
Герой	\$ 7 млн.	\$ 1,5 млн.
Молот	\$ 5,8 млн.	\$ 1,42 млн.
Спарта	\$ 2 млн.	\$ 0,65 млн.
Млечный путь	\$ 2,4 млн.	\$ 0,84 млн.
Дуэлянт	\$ 11,5 млн.	\$ 5,94 млн.
Хардкорд	\$ 5 млн.	\$ 2,59 млн.
Ледокол	\$ 10,5 млн.	\$ 5,57млн.

Фильмы неширокого проката:

Название фильма	Бюджет	Сборы
Контрибуция	\$ 3,8 млн	\$ 80 тыс.
Чистое искусство	\$ 3,7 млн	\$ 110 тыс.
Коробка	\$ 1,5 млн	\$ 150 тыс.
Дама пик	\$ 3,5 млн	\$ 470 тыс.
Разборка в Маниле	\$ 3,5 млн	\$ 540 тыс.

Арт-хаус/Ограниченный прокат:

Название фильма	Бюджет	Сборы
Милый Ханс, дорогой Петр	\$ 4,2 млн	\$ 15 тыс.
Тайна Снежной Королевы	\$ 5 млн	\$ 18 тыс.
Кольца мира	\$ 1,5 млн	\$ 13 тыс.
Монах и бес	\$ 6 млн	\$ 70 тыс.

Не думаю, что анализ прокатной судьбы фильмов, вышедших в конце года («Викинг», «28 панфиловцев», «Елки 5», «Зоология», «Притяжение», «Рай» и некоторые другие) существенно изменит эту расстановку. А сопоставление проката зарубежного (прежде всего американского) и отечественного кино будет отнюдь не в пользу последнего, хотя «Викинг» оказался первым российским фильмом, вошедшим в топ-10 лидеров мирового проката.

Здесь следует напомнить, что в отечественном прокате «Викинг» оказался на третьем месте (после «Сталинграда» и «Экипажа»). При бюджете \$ 20 млн «Викинг» собрал чуть больше \$ 27 млн. Используя цифры С. Лаврова, мы можем увидеть, что заявление о том, что фильм полностью оправдал себя, представляется спорным. Тем более, что заявление ряда профессиональных изданий о том, что «Викинг» опередил «Экипаж», не соответствует реальным цифрам из-за скользящего курса доллара (стоимость производства и рекламной кампании фиксируется в рублях, а проката, по аналогии с зарубежной традицией – в долларах).

Еще раз напомним. У отечественного кино была выработана своя система ценностей, существовала своя проблематика, отличная от зарубежных. Стремление слепо следовать западной традиции, с одной стороны, не позволило подняться до уровня лучших образцов мирового кино, с другой – разрушило годами выработанную традицию. Найти «золотую середину» российскому кинема-

тографу так и не удалось. Не случайно на телеэкране преобладают не современные картины, а фильмы советского периода истории, потому что они более привлекательны для зрителя, даже для молодежи, рождение и взросление которой происходило после 1991 г. Требованиям аудитории отвечают и рекордсменами по кассовым сборам становятся только анимационные фильмы («Иван Царевич и Серый Волк», «Три богатыря: ход конем», «Три богатыря и Морской царь» и др.), так как они органично сочетают лучшие традиции прошлого отечественной мультипликации и проблемы и технологии дня сегодняшнего.

Итак, Год российского кино особых завоеваний не принес, но определенный фундамент был заложен, и есть надежда, что в ближайшие годы мы увидим фильмы, спрос на которые будет адекватен интересу к американскому кинематографу.

Примечания

¹ Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М., Канон+, 2009.

² Год выхода фильма на экраны СССР.

³ Опять ссылаемся на С. Лаврова, но приводим не полный список вышедших картин, а только «лидеров». И обратим внимание на то, что значительную часть названных ниже фильмов читатель этих строк вряд ли легко вспомнит.