

УДК 791.43.03

DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-2/2-112-120

ХРЮКИН Денис Андреевич,
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения,
г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

HRYUKIN Denis A.,
Saint-Petersburg State Institute of Cinema and
Television,
Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

**«ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ» КАК
ЖАНРОВЫЙ ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОГО
КИНО 1970-Х ГОДОВ:
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА И
ФОРМАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

**«SOVIET PRODUCTION FILM» AS GENRE
PHENOMENON OF THE SOVIET CINEMA OF
THE 1970S: CINEMATOGRAPHY SPECIFICS
AND FORMAL FEATURES**

Производственный фильм - уникальный жанровый феномен советского кино 1970-х годов, возникновение которого было обусловлено берущей начало в 1920-е годы кинематографической традицией в отражении «трудовой темы» на советском киноэкране, а также социокультурными реалиями своего времени: объявленной «эпохой научно-технической революции», расцветом производственной драматургии, усилением идеологического контроля над кинематографом. Опираясь на идеи русской формальной школы в кинотеории (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум), обозначившей фундаментальные проблемы изучения киножанров, а также на положения англоязычной жанровой кинотеории (genre film study), развившей идеи русских формалистов, статья преследует попытку обозначить формальные структурно-семантические особенности «производственного фильма» и его кинематографическую специфику как киножанра. Наличие устойчивых способов изобразительных решений, организации пространственной и предметной среды, музыкально-звукового оформления, иконографии, значимых типов персонажей и актёрских амплуа, моделей сюжетов и общего идейно-тематического контекста, связанного с социально-экономической и индустриальной сферой жизни советского общества, позволяет говорить о собственно кинематографической специфике фильмографической общности «производственный фильм» как киножанра.

«Soviet production film» - a unique genre phenomenon of the Soviet cinema of the 1970th years which emergence has been caused by the cinema tradition of reflection of "a labor subject" originating in the 1920th years on the Soviet screen, and also socio-cultural realities of the time: the declared "era of scientific and technical revolution", blossoming of production dramatic art, strengthening of ideological control over cinema. Relying on ideas of the Russian formal school in the film theory (Yu. Tynyanov, V. Shklovsky, B. Eikhnenbaum), the film genres which have designated fundamental problems of studying, and also on provisions of the genre film study which has developed ideas of the Russian formalists, article pursues attempt to designate structural-semantic features of "soviet production film". Existence of steady ways of cinematography decisions, an setting, an iconography, musical and sound design, significant types of characters and actor's roles, models of plots and the general ideological and thematic context connected with the social and economic and industrial sphere of life of the Soviet society allows to tell about actually cinema specifics of a «soviet production film» as film genre.

Ключевые слова: производственный фильм, советское кино, киностудия Ленфильм, русская формальная школа, жанровая кинотеория, жанровые конвенции, система образов в фильме

Keywords: soviet production film, soviet cinema, Lenfilm studio, russian formalism, genre film study, genre conventions, the imagery in the film

В 1970-е годы разговор о жанрах, затрагивающий широкий круг художественных и социокультурных вопросов, активно ведётся в среде советских кинематографистов, со страниц периодики и теоретических исследований. Главными причинами этому являлись, с одной стороны, искреннее стремление кинематографистов «не кричать в пустом зале», цитируя слова кинорежиссёра В. Шукшина, быть интересными и понятными зрителю [1]. С другой же стороны, жёсткий после взволнованного раскрепощения оттепельного киноэкрана разворот советского кинематографа в русло жанрово-тематического планирования, осуществлённый Госкино СССР.

В советском киноведении рефлексия по поводу внутренних оснований, динамики развития, контекстуальных связей, семантического потенциала таких наиболее идеологически ангажированных «жанрово-тематических общностей» как «историко-революционный» и «производственный» фильм была строго регламентирована. Корпус литературы советского киноведения посвящённый феномену «производственного фильма» и шире вопросам жанрового разделения советского кино сам нуждается в аналитическом прочтении и ретроспективном уточнении [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Разговор о «производственном фильме» как правило велся в пространственных категориях «образа делового человека», «нравственных проблемах эпохи НТР» и прочих эвфемизмах, идеологичных и условно-описательных по отношению к драматическим конфликтам фильмов и не затрагивающих образную поэтику картин. На сегодняшний день единственным представляющим аналитическую ценность рассмотрением «производственного фильма» является глава ««Производственный фильм» - идеологически заданная модель действительности» обстоятельного диссертационного исследования Д.А. Давиденко «Человек и действительность в отечественном кинематографе 70-х годов» [9]. Однако при всей точности выводов и наблюдений, эта глава посвящена тематическому отражению в производственном фильме кризисных

явлений советской жизни в общем контексте советского кино 1970-х и не затрагивает вопросы структурных оснований выделения фильмографической общности «производственный фильм» и его отличительных особенностей.

Собственно *кинематографическая специфика* «производственного фильма» пока слабо концептуализирована. Поэтому настоящая статья преследует попытку уделить внимание не столько отражению в нём различных социальных процессов, сколько внутренним закономерностям используемых в нём кинематографических средств выразительности, формальным средствам продуцирования и передачи смысла, опираясь, главным образом, на положения русской формальной школы в кинотеории (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум и др.) и англоязычной жанровой кинотеории (*genre film study*).

Главный посыл русских формалистов в изучении вопросов киножанра - тезис о самобытности жанров кино и их особом специфизме, обусловленном спецификой выразительных средств в кино, - получил разработку в англоязычной жанровой кинотеории 1970-х-1980-х годов, развившей идеи русских формалистов. Жанровая кинотеория в лице таких теоретиков как Рик Олтман, Томас Шац, Барри Кит Грант подробно разработала структурно-семантический подход в определении жанра как широкой фильмографической общности, выделяемой на основании сопоставления фильмов по схожим формальным элементам [10; 11; 12]. Такими формальными элементами составляющими основу функционирования жанра являются устойчивые способы изобразительных решений, визуальные характеристики жанра (иконография), звуковое оформление, постановочно-технические приёмы, пространственная и декоративно-предметная среда (сеттинг), значимые типы персонажей, нарративные модели сюжетов и конфликтов. Систематическое и значимое использование схожих формальных элементов становится структурной основой выделения совокупности фильмов как единого жанра. Анализ формальных элементов служит раскрытию образа потенциала и идейно-содержательного объёма фильма, а также идейного контекста общности фильмов. В таком подходе воплощается фундаментальный посыл русской формальной школы в кинотеории: форма фильма есть способ существования содержания, его внутренняя организация.

В выпущенном в 1979 году в НИИ истории и теории кино Госкино СССР сборнике «Жанры кино» киноматург Валентин Черных в статье ««Производственный фильм» - новый жанр?» чётко обозначил круг вопросов, актуальных до сих пор: «Не совсем выявлены условия и причины его происхождения, не вскрыты главные особенности его жанрово-тематической специфики. В самом деле, «производственный фильм» - что это такое? Является ли он всего лишь неким тематическим ответвлением нашего кинематографа или, быть может, это какой-то совершенно новый жанр, не имеющий себе аналогов в культуре предшествующих эпох, жанр, специфика которого, может быть, пока что едва-едва намечается у нас на глазах, а само становление её, произойдет позднее?» [13, с. 267].

В начале 1970-х годов в русле театральной драматургии сложилась мощная художественная тенденция, тематическое направление, имеющее в фокусе своего внимания «проблемы эпохи научно-технической революции», объявленной брежневским ЦК КПСС. Эти проблемы сводились к таким имеющим на первый взгляд малый художественный потенциал темам как технические вопросы перестройки хозяйства, автоматизация и электронизация производства, образ делового человека, новые методы управления и руководства. Однако феноменальный всплеск «производственных пьес», конфликты которых почти сразу же перешли на кино и телеэкраны, оказался колоссальным по своему культурному значению. В репертуаре всех крупнейших театров, будь то МХАТ, Ленинградский БДТ, Театр на Малой Бронной, Театр им. Е. Вахтангова, Ленком, значились постановки производственных пьес, неизменно привлекавших широкий зрительский и профессиональный интерес, среди которых «Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Сталевары» Г. Бокарева, «Ситуация» В. Розова, «Мои надежды» М. Шатрова, «Дарю тебе жизнь» Д. Валеева, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева и др. Как отмечают историки отечественной драматургии, «заслуга авторов этих пьес в том, что термин «производственная тема» перестал ассоциироваться, как это было прежде с конъюнктурными, бесцветными поделками, где наличествовали персонажисхемы с нарочито полярными качествами (передовик и ретроград, новатор и консерватор), где за бесконечными разговорами на узко технические темы и за чисто производственным декорумом терялся живой человек» [14, с. 14]. Театральных постановщиков привлекали сложные и напряженные конфликты, парадоксально сочетающие острую публицистичность и психологизм. Показательны мысли Г. Товстоногова, ставившего в БДТ «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана: «Особенность анализа позиции каждого - в его публицистичности и сиюсекундности. Это делает ситуацию особенно острой. Решать надо сейчас, здесь, и решать надо самому. Нет времени на раздумья, отнята надежда на спасительные де-

кларации и протоколы с обязательствами. Нельзя спрятаться за другого, переложить ответственность, уйти от решения. Человек оставлен наедине со своей совестью» [15, с. 11].

На различных этапах развития советского кино «тема труда» в разной степени определяла идейный контекст советского кинематографа [2; 8]. Однако именно в начале 1970-х годов «производственный фильм» становится первой строкой в циркулярах тематических планов Госкино СССР по съёмке и выпуску фильмов. Одним из требований идеологического заказа, главным выражением которого стало партийное постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 1972 года, было обращение к «производственной теме», призванной по замыслу партийных идеологов «продемонстрировать усилия партии по совершенствованию экономической системы социализма с помощью достижений НТР, рациональной организации производства, дабы убедить зрителя в жизнеспособности и эффективности системы, заставить людей вновь поверить в торжество коммунистических идей, в прочность перспектив строительства «светлого будущего»» [9, с. 11]. Сталеплавильные и колёсопрокатные цеха, обстановки парткомов, бытовая среда жизни директоров заводов, кабинеты партийной номенклатуры, строительные площадки: если на театральной сцене с высокой степенью художественной условности многое лишь подразумевалось, а конфликты развивались главным образом вербально, то кинематограф, творя реальность в формах и явлениях самой реальности, воплощал на экране смыслы, зачастую противоречившие официальной демагогии и превосходившие её.

Одной из громких знаковых кинопостановок, утвердивших многие формальные конвенции складывающегося жанрового направления, стал фильм «Премия» (1974, реж. С. Микаэлян, к/с Ленфильм) по пьесе А. Гельмана «Протокол одного заседания». В основе сюжета - обсуждение на экстренном заседании парткома неординарного случая: группа строителей во главе с бригадиром Потаповым отказалась получать премию. Почти полностью лишённая активного внешнего событийного действия, пьеса представляла собой объединённый единым временем и пространством диалог-спор, в репликах развивающий драматическое действие и раскрывающий характеры. На экране всё это рисковало превратиться в малокинематографичную и скучную «говорильню». Однако благодаря точности найденных постановщиками выразительных средств фильм захватывал колоссальным уровнем эмоционального напряжения. Достоверность ситуации создавалась за счёт тончайшего пространственного решения и созданной изобразительной среды.

Главным пластическим мотивом, на котором строился изобразительный каркас фильма, стали драматически значимые парные и групповые портреты в диапазоне от погрудного до крупного планов. Изобразительные находки ленфильмовского оператора Владимира Чумака лежали в области разработки психологических портретных характеристик основных персонажей фильма. Эффекты освещения в реалистически воссоздаваемом интерьере парткомовского кабинета способствовали созданию необходимой эмоциональной атмосферы. Пространственное расположение большого числа актёров в относительно малом кабинете, созданное режиссёром Сергеем Микаэляном, позволяло менять и артикулировать различные мизансценические акценты: от ситуации «допроса Потапова», противопоставлявшей его одинокую фигуру членам парткома, до взаимно обращаемых друг к другу упреков и взаимных же самоуглублённых и рефлексивных признаний.

Монтажный ритм и ритм предкамерной реальности фильма вырастал из темпоральности драматического диалога, динамики речи, пластики жестов и движений актёров, объединённых в единый слаженный ансамбль.

Постоянное присутствие в кадре двух или нескольких актёров позволяло создавать многомерность экранного действия, складывающегося из многообразия психологических реакций, жестов, взглядов, поз, активно «остраивающих» вербальный диалог. Форсированность образной системы придавала диалогу вариативный смысл, в котором читалась и позиция героев и отношение авторов фильма к ней. Характеры главных героев в «Премии» раскрывались не утрированной жестом-репликой, по театральному условной, а кинематографично, пластически, драматургией изобразительного решения и психологически убедительного, достоверного поведения персонажей. В высоком уровне эмоционального зрительского вовлечения и изобразительной трактовки читалось творчески усвоенное влияние классической картины «12 разгневанных мужчин» (реж. Сидни Люмет, опер. Борис Кауфман).

Само оригинальное название пьесы А. Гельмана, - «Протокол одного заседания» (в другом варианте - «Заседание парткома»), - заостряло публицистичность происходящего в пьесе (разрушение «четвёртой стены» и прямое обращение в зал были особенностью театральных постановок). Пользуясь высоким градусом этой публицистичности официальная критика зачастую притупляла мотивировки поступка бригадира Потапова в рассуждениях о «классовой сознательности» и «партийной совести», к которой, кстати сказать, в знаковом «прото-производственном» фильме «Твой современник» (1968, реж. Ю. Райзман) обращался главный

герой учёный-коммунист Губанов. Однако в «Премии» поступок бригадира Потапова выглядел не абстрактным «протестом гегемона революции» против пороков производства. В тонком и проникновенном исполнении актёра Евгения Леонова отказ от премии представлял глубинным в своей естественности выражением непонимания такого порядка вещей, при котором вопреки здоровой логике материальных поощрений его бригаде выписывают незаслуженную денежную премию. Самобытный драматический актёр, создавший многие образы добрых, простодушных и естественных в своём поведении трагикомических героев, Е. Леонов в «Премии» представлял на экране характер совестливого труженика, цельного, нравственно здорового человека.

Из области локально-производственных противоречий конфликт «Премии» переходил в пространство этических координат. Открытый финал картины усиливал эффект от кульминации, которая происходила в психологическом измерении существования персонажей, оставшихся «наедине с совестью»: исповедальном признании инженера треста (А. Джигарханян), поколебленной уверенности директора (В. Самойлов), напряжением воли парторга (О. Янковский). Эффект фильма состоял не столько в том, что он обнаруживал недостатки планово-директивной советской экономики. А в том, что ставил универсальные нравственные вопросы о человеке, которые оказывались глубже и сложнее любого «классового подхода».

Формы изобразительной организации, подобные «Премии», - светотонально насыщенная изобразительная среда закрытых интерьерных пространств, выразительные портретные характеристики персонажей, внимание к актёру, точное мизансценическое решение психологического взаимодействия персонажей - определяли художественный облик многих знаковых «производственных фильмов», будь то «День приёма по личным вопросам» (1974, реж. С. Шустер), «Обратная связь» (1977, реж. В. Трегубович), «Мы, нижеподписавшиеся» (1980, реж. Т. Лиознова), и др. Как и в «Премии», объединённый единым временем и местом, действие «Обратной связи» и «Мы, нижеподписавшиеся» полностью разворачивалось в закрытом интерьерном пространстве. Опорой фильмов был существующий в едином эмоциональном градусе и пластическом ритме актёрский ансамбль. Визуальные задачи пространственного решения, организации декоративной среды, оптический рисунок и характер освещения были подчинены созданию выразительных портретных крупных планов персонажей. Так, действие двухчасовой картины «Мы, нижеподписавшиеся» происходит в купе и коридоре вагона ночного поезда. Одна из ключевых сцен фильма, занимающая более 20 минут экранного времени, представляет собой диалог троих героев в узком плохо освещённом пространстве вагонного коридорчика. Завравшийся и отчаявшийся рабочий Лёня Шиндин (Л. Куравлёв), срывающийся в нервные истерические эмоции, пытается уговорить честного и принципиального председателя приёмочной комиссии (Ю. Яковлев) и его коллегу (К. Лучко) подписать акт о приёмке недостроенного хлебозавода. Насыщенная и динамичная в изменении состояний героев сцена строилась на продуманной и ритмичной смене планов реплик и реакций, композиционно и светотонально подчёркнутых глазах и мимических портретах, осмысленных микроукрупнениях. Как и в «Премии», изменение времени суток и состояния природы за окном поезда отражало изменение настроений и состояний героев.

Вышеприведённые фильмы и рассмотренные в них способы образных изобразительных решений побуждают говорить о *сеттинге* (пространство и время в которых происходит история) как одном из определяющих *элементов жанровой формулы производственного фильма*. Действие в производственных картинах всегда развивалось в закрытом интерьерном пространстве кабинетов руководителей предприятий и партийной номенклатуры, залов заседаний, а также закрытой производственной обстановке заводских цехов, строительных площадок, атомных станций («Здесь наш дом», 1973, реж. В. Соколов; «Самый жаркий месяц», 1974, реж. Ю. Карасик; «Моё дело», 1976, реж. Л. Марягин; «Середина жизни», 1976, реж. О. Воронцов; «Однакошники», 1978, реж. В. Кремнев; «Активная зона», 1979, реж. Л. Пчёлкин; «Комиссия по расследованию», 1979, реж. В. Бортко; «Факты минувшего дня», 1981, реж. В. Басов и др.). Жанровым конвенциональным моментом большинства производственных фильмов было непременно наличие сцены дискуссии-заседания за коллегиальным столом, рабочая планёрка в кабинете директора, разговор в цехе «у станка» или «у линии». Для диалогов фильмов важно было не само содержание разговоров, а красноречивая значимость деталей и фактур предметной среды (количество телефонов, портретов, убранство кабинета, вещественная обстановка и т. п.).

С устойчивым сеттингом производственного фильма тесно сопряжена его весьма броская *иконография*. Чёрные «волги», фактурные шерстяные костюмы с широкими лацканами, зарубежные сигареты и портсигары как атрибуты партийной номенклатуры и руководящей элиты были теми неизменными устоявшимися визуальными кодами на обыгрывании которых рождался целый комплекс нарративных значений (к слову, вышеупомянутые иконографические элементы были настолько стильными и эффектно киногеничными, что авторы фильмов зача-

стю «смаковали» ими). «Узик», на котором когда в его гараже стоит «волга» разъезжает директор химического завода, главный герой картины «Личная жизнь директора» (1981, реж. В. Шредель, опер. А. Чечулин), становился предметом насмешек окружающих. В общем контексте картины неказистый «козлик» делался прямым выражением стремления сильного и эксцентричного директора (В. Приёмыхов) перебороть закостеневшую бюрократическую систему деловых отношений. В фильме «Ксения, любимая жена Фёдора» (1974, реж. В. Мельников) разговор в наполненном сигаретным дымом строительном вагончике между приехавшими на чёрных волгах партийными боссами и бригадиром (Л. Дуров), которого они угрозами и угрозами принуждают принять крупную незапланированную партию труб, атмосферой напоминает сцену из гангстерских фильмов, при которой конфронтация принципов и позиций грозит перерасти в физическое противостояние.

Музыкально-звуковое оформление многих производственных фильмов отличало обилие динамичной электронной музыки, написанной крупными композиторами советского кино (Э. Артемьевым, А. Петровым, А. Рыбниковым). Однако степень её интеграции в образную структуру фильмов была различна: от обрамления титров, призванного подчеркнуть электронное ритмичное «звучание эпохи НТР», до тонко вплетённых в образную ткань картин развивающихся музыкальных мотивов. Особенностью шумовой звуковой среды картин было обилие индустриальных шумов.

Значительность актёрских образов в производственных фильмах обусловила такую важную особенность его жанровой формулы как *наличие значимых типов персонажей и непременимое обыгрывание актёрских амплуа*. Точный выбор актёров позволял авторам фильмов тонко расставлять нарративные акценты, остроя или же наоборот усиливая разные грани драматического конфликта. Так, в картине «Ночная смена» (1971, реж. Л. Менакер, по пьесе А. Гельмана), «отрицательный» бригадир в исполнении барда Юрия Визбора в своей витальности, точности индивидуальных деталей (бидончик с пивом) был настолько естественен и убедителен, что в сценах с протагонистом полностью оттенял его «положительный образ сознательного коммуниста». Оттого крамольная фраза персонажа Ю. Визбора звучала со страшной силой вескости: «Вот за что в войну люди боролись? Правильно, за Родину. А сейчас человек за что борется? За материальное благополучие». В одной из ключевых сцен борьбы «протагониста» и «антагониста» за сердца рабочих победу над персонажем Ю. Визбора главному герою удаётся достичь лишь после вмешательства ребёнка. Искренно с силой детской непосредственности девочка взывает к совести шофёров, возивших цемент на чужой объект. Единственным некартонным персонажем, своим образом убеждавшим в соиздательной силе труда, был старый бригадир Пономарёв в исполнении Юрия Толубеева, привносящем в рисунок роли черты самоотверженно трудившегося в годы войны директора завода Ерёмина, главного героя картины «Простые люди» (1945, реж. Л. Трауберг и Г. Козинцев).

Витальные, колоритные, заметные актёры, подобные Ю. Визбору, очень часто выступали в производственных фильмах в амплуа «малосознательных», «ретроградов от производства». Такой выбор исполнителей позволял авторам картин достигать подлинной художественной проблемности в её объёме и парадоксальности. Пожилые управленцы крупного завода в знаменитом производственном фильме «Здесь наш дом» (1973, реж. В. Соколов, по пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны») не приняли и не поняли нововведений инженера Чешкова не потому, что были глупы или черствы. В образах созданных крупнейшими актёрами старшего поколения Василием Меркурьевым, Олегом Жаковым звучал трагизм социальной инерции, незнания иных способов труда и руководства, кроме доступных им. «Семейственность», с которой боролся герой пьесы «Человек со стороны» Чешков, в фильме с красноречивым названием «Здесь наш дом» обрела окраску понимающей теплоты, душевности. Эмоциональная зрительская симпатия к героям В. Меркурьева, О. Жакова и других актёров вступала в конфликт с рациональным осознанием извращённости покрываемого ими порядка штурмовщины и липовых планов. Подлинное критическое звучание фильма о порочности советской экономико-индустриальной системы возникало в драматической парадоксальности образов старых управленцев. Сам же Чешков в сдержанном исполнении В. Заманского выглядел как иностранец, с оксфордской скамьи приехавшим в «страну большевиков» и в ошеломлении перед увиденным бросившимся на планёрках проводить ликбез по «стратегическому менеджменту» и «тайм-плэннингу».

Стоит отметить сюжетную особенность производственных фильмов с наличием подобных Чешкову статичного героя, а именно обязательное *наличие любовной линии*, в примитивном виде призванной «утеплить» образ такого героя. Нередко излишне усердное развитие авторами этой линии приводило к идейно-смысловым курьёзам. Так, фильм «Активная зона» (1979, выпуск на экраны - 1983) был на несколько лет положен на полку: приехавший на атомную станцию новоиспечённый партком, человек честный и чувствительный (О. Ефремов), в борьбе за декларируемую нравственность социалистического человека попутно будучи женатым заводил

роман с замужней женщиной. Несмотря на объяснительные мотивы любовного романа, - одиночество и отдалённость от супругов, - ситуация на экране выглядела крайне двусмысленной.

В отношении значимых актёрских образов показательна уже упомянутая картина «Личная жизнь директора». В ней руководитель химкомбината в исполнении В. Приёмыхова - эксцентричный, нравственно равнодушный, рефлексирующий, волевой мужчина (создававший подобных героев в фильмах режиссёра Динары Асановой). В борьбе за экологическую ситуацию на своём комбинате он решает истребовать помощи у министерского начальства, для чего заручается поддержкой ныне влиятельных студенческих друзей. Мустафиди, - блестящая крупная роль в кино режиссёра Алексея Германа, - самый близкий друг героя, по-ренессански жизнелюбивый, способный к душевной эмпатии человек. Его незлонамеренное предательство, рождённое нежеланием менять сложившийся порочный порядок, становится кульминацией фильма. Даже такие цельные и яркие натуры как Мустафиди в исполнении А. Германа оказываются извращены системой. К таким обобщениям подталкивает экспрессия иконографического решения сцены предательства. Герои даны на общем плане на фоне Кремля, вид на который открывается со ступеней гостиницы. После обмена фраз «от тебя я не ожидал, Мустафиди - а, что, собственно, случилась-то?» камера даёт зрителю взглянуть в лицо Мустафиди, позволяя убедиться в искренности непонимания совершённого предательства. После чего вновь возникает общий план одинокой фигуры главного героя на фоне Кремля.

В анализе повествовательных значений устойчивых для производственных фильмов способов изобразительных решений, иконографии, сеттинга, типов персонажей и актёрских амплуа затрагивались раскрываемые ими основные драматические конфликты. Фокусируясь на них, необходимо акцентировать: общий идейный контекст «производственного фильма» сводился к двум *устойчивым моделям сюжетов и типам конфликтов*. Первый из них, достаточно легко эксплицируемый, - противостояние открыто выражающего свои нравственные принципы и деловые убеждения героя и коллектива, социальной общности, проявляющей себя в закостеневшей, искаженной системе отношений («Здесь наш дом», «Премия», «Самый жаркий месяц», «Мой друг - человек несерьезный», «Середина жизни», «След на земле», «Активная зона» и др.). Вторая сюжетная модель, более интересная и сложная по драматизму и характеру конфликтов, - личная жизнь крупного производственного руководителя, рассмотренная в противоречии общественно-деловых проявлений и неустроенной частной жизни («Старые стены», «День приёма по личным вопросам», «Однокашники», «Личная жизнь директора», «Путешествие в другой город», «Частная жизнь» и др.). Движущей силой сюжета в картинах подобного рода была динамика внутренних противоречий главного героя.

В заострённой форме исследования личности активного социального проявления фильма этого направления ставили вопросы о границах индивидуального и публичного в советской системе межличностных и деловых отношений; степени соотношения и значимости внутренних, психологических, частных и официально декларируемых мотивов социально значимого труда советского человека. Общим ответом на эти вопросы была художественная констатация кризисного, болезненного характера этих отношений. Главные герои этих картин - цельные, волевые натуры незаурядного ума и внутренней силы, чья работа до самозабвения, зачастую вопреки установившемуся порядку превратила их в «железных мальчиков» (характеристика героя В. Дворжецкого в «Однокашниках»), полностью отдалила от семьи («Частная жизнь», 1982, реж. Ю. Райзман). Катастрофа неустроенности личной сферы героя, обречённого на одиночество и душевные метания, в каждом фильме получала различные образные воплощения. Чёрно-белая графичность изображения, высококонтрастное, почти нуаровское освещение в картине «День приёма по личным вопросам» (1974, реж. С. Шустер, опер. А. Чечулин) передавало на экране состояние тревоги и духовного напряжения главного героя, директора крупного энергетического треста (А. Папанов). Тончайшие по образной пластике и нарративной нагрузке как бы «необязательные» сцены-вставки (музицирующая скрипачка, купание на пляже, ночная улица) становились камертоном внутренних мучительных состояний героя. Трагедия председателя горисполкома Елизаветы Уваровой в знаковом для кинематографа 1970-х и близком производственным картинам фильме «Прошу слова» (1975, реж. Г. Панфилов, опер. А. Антипенко) разворачивалась на экране в стилизованных под репортажно-документальную эстетику «портретного очерка» визуальных формах, визуально же переосмысливавших транслируемые им образы «передового производственника и управленца». Редкие хэппи-энды в таких картинах, подобно подчёркнуто искусственному финалу «Личной жизни директора», лишь усиливали общее критическое звучание.

В середине 1980-х на закате производственного фильма финалы картин о частной и деловой жизни производственных руководителей, противостоянии труженика и закостеневшей системы обретали всё более трагический тон. В картине «Восемь дней надежды» (1984, реж. А. Муратов) директор шахты (В. Гафт) вопреки противодействию ближайших коллег руководит

успешной операцией по спасению шахтёров, после которой умирает от перенесённого напряжения. Единственным человеком, для которого поступок директора оказывается значим, остаётся его сын подросток. Остропсихологическое противостояние оставленной всеми диспетчера Зины и оболгавшей её подлеца-водителя в фильме «Зина-Зинуля» (1986, реж. П. Чухрай, по пьесе А. Гельмана) принимает форму отчаянного бунта против порочной системы отношений в стремлении сохранить собственную честь и достоинство. Разрешение конфликта финал картины оставляет за кадром. Потрясает своей глубиной и открытый финал фильма «Частная жизнь» Ю. Райзмана, исполненный подлинного трагизма. Мастерски воплощённая кинематографически и исполненная актёром Михаилом Ульяновым финальная сцена стала кульминацией истории о ломке и перестройке внутреннего душевного мира человека.

Наличие устойчивых и значимых конвенциональных формальных элементов жанровой формулы «производственного фильма» не в коей мере не имеет характер шаблонной повторяемости. Закономерности используемых выразительных средств и образных решений любого киножанра проявляются в *живом творческом переизобретении этих закономерностей, раскрытии их нового смыслового потенциала*. Именно оригинальность и гибкость творческого мышления кинематографистов определяла градации художественного облика «производственных фильмов». В этом смысле показателен опыт творческого сотрудничества яркого и самобытного режиссёра «Ленфильма» Виктора Трегубовича и обладающего индивидуальной творческой манерой оператора Эдуарда Розовского в создании «производственных фильмов» «Старые стены» (1974), «Обратная связь» (1977), «Магистраль» (1982). Видный оператор-постановщик «Ленфильма», человек широкого творческого кругозора, умевший прекрасно работать в разнообразном жанровом и стилистическом контексте («Человек-амфибия», «Белое солнце пустыни», «Трасса»), Э. Розовский делал камеру творческим толкователем экранной истории. Операторская работа в снятых им производственных картинах не только фокусировала зрительское внимание на внешнем рисунке поведения исполнителей, но и создавала семантически насыщенную динамику кинопространства, в котором действовали герои фильма. Визуальный облик чёрно-белой картины «Старые стены» и колористических «Обратной связи» и «Магистральной» отличает продуманная, уравновешенная, но выразительная трактовка изобразительной среды.

Важным стилистическим приёмом образной поэтики производственных фильмов В. Трегубовича и Э. Розовского была подвижная съёмка с активным использованием рельс и операторских кранов. Благодаря ей динамично совмещаемые в одном монтажном кадре панорамирование, укрупнения, наезды и отъезды, ракурсные построения становились элементами визуального повествования, заостряли семантическую палитру производственного конфликта. Так, в экспозиции «Старых стен» подобный приём становился выражением чувств и противоречивых переживаний испытывавшей курортный роман главной героини, контрастных её будничной жизни директора крупного завода. В этом же фильме, как и в «Обратной связи» и «Магистральной», схожий приём пластически выражал сюжетный мотив отдельного человека и производственной среды. В упомянутой «Магистральной» динамика камеры в единстве с закадровой музыкой и шумами (звукорежиссёр Н. Левитина, композитор А. Рыбников) звукозрительно создавала образ мчащегося поезда, нагнетала напряжение перед катастрофой.

С точки зрения нарративных особенностей, творчески переосмысливших устоявшиеся схемы производственного конфликта, постановки В. Трегубовича примечательны обилием внефабульного материала, никак не продвигающего общий событийный ряд фильма, но радикально обогащающего его смысловый объём. Так, мастер бытовых деталей, штрихов, В. Трегубович в «Обратной связи» и «Магистральной» вводил ряд значимых эпизодических персонажей. Будь то увлечённый руководитель художественной самодеятельности (Г. Штиль), с просьбой подписать разрешение на создание детского оркестра пытающийся пробиться к секретарю парткома в «Обратной связи»; делегированная работница завода (Л. Гурченко) в «Магистральной», которой приходится выпрашивать у железнодорожного начальства поезда-товарники для выполнения плана по отгрузке продукции. Непродолжительное возникновение на экране подобных героев красноречиво, лучше любых пространственных обличий говорило о порочности системы отношений, в которой человеку приходится унижаться и не находить ответа. Концентрированно на этом была построена картина «Магистраль», где череда казалось бы случайных упущений и обстоятельств приводила к железнодорожной аварии. Обязательное для производственной схемы разрешение конфликта победным разбором дела начальником дороги (К. Лавров) на экране выглядело продолжением гибельной трясины круговой поруки и отсталости. Эмблематический победный подъём по ступеням и входение в здание министерства путей сообщения в финальной сцене неожиданно прерывал подъехавший крупный производственник и партиец (В. Меньшов), по-свойски просящий о «паре товарняков для плана». После положительного от-

вета на его просьбу персонаж К. Лаврова в очередной раз за фильм поднимал взгляд в небо на пролетающий самолёт. Может быть с воздушным транспортом не всё так плохо?

Драматической ситуацией и катастрофичностью обобщений «Магистраль» перекликалась с почти одновременно снятым фильмом «Остановился поезд» (1981, реж. В. Абдрашитов). Однако в отличие от свойственной В. Абдрашитову и А. Миндадзе символическому и метафорическому сгущению кинопространства, картина В. Трегубовича строилась на бытовых узнаваемых деталях и обстоятельствах.

Успех стремления соединить различные жанровые элементы в некоторых производственных фильмах напрямую зависел от того, насколько этот эксперимент «работал» на главный производственный конфликт или же радикально нивелировал его. Так, попытка соединения в одной картине сюжетных схем борьбы с отсталостью производства, воспитания трудных подростков и истории о поколении ветеранов в «Полковнике в отставке» (реж. И. Шешуков, 1976) приводила к сюжетной раздерганности и неясности фильма. В «Мой друг - человек несерьёзный» (реж. Я. Стрейч, 1976) устоявшаяся модель противостояния труженика и закостеневшей системы расцветала комическими красками благодаря образу главного героя, ироничного и нравственно здорового парня, непримиримого к халтуре и косности. Картина «Познавая белый свет» (реж. К. Муратова, 1978) радикально лишая производственную обстановку устоявшейся повествовательной значимости превращала её в простой фон для мелодраматической истории о преобразующей двух людей любви. В творчестве же таких самобытных, обладающих высочайшей кинематографической культурой и индивидуальной манерой мастеров как Сергей Микаэлян, Виктор Трегубович собственно жанровая формула производственного фильма находила своё глубинное творческое переосмысление и развитие.

В многообразии ярких, мастерски крепких фильмов и самобытных творческих индивидуальностей их создателей «производственный фильм» - уникальный художественный феномен советского кино 1970-х годов, расцвет которого был обусловлен социокультурными реалиями своего времени: объявленной «эпохой научно-технической революции», расцветом производственной драматургии, усилением идеологического контроля над кинематографом. Наличие устойчивых способов изобразительных решений, организации пространственной и предметной среды, музыкально-звукового оформления, иконографии, значимых типов персонажей и актёрских амплуа, моделей сюжетов и общего идейно-тематического контекста, связанного с социально-экономической и индустриальной сферой жизни советского общества, позволяет говорить о собственно кинематографической специфике фильмографической общности «производственный фильм» как киножанра.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Шукшин В. От прозы к фильму // Кинопанорама. Советское кино сегодня. М.: 1975. С. 265.
2. Рабочая тема. Социально-эстетические аспекты // Фрейлих С. Беседы о советском кино. - М.: Просвещение, 1985. С. 34.
3. Тюрин Ю. «Деловой человек» на современном экране // Актуальные проблемы киноискусства: сб. научных трудов / отв. ред. Л.М. Будяк. - М.: НИИ теории и истории кино Госкино СССР, Искусство, 1977 - 163 с.
4. Бауэр И. «Производственный фильм» и его герои в советском киноискусстве первой половины 70-х годов // Вопросы истории и теории кино: сб. научных трудов. Вып. 12. - М.: ВГИК, 1976. - 192 с.
5. Гуревич С. Частная жизнь делового человека на материале производственного фильма // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов: сб. научных трудов. - Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983. С. 20-36.
6. Шумаков С. Производственная тема в кинематографе 70-80-х годов. Социологическое исследование // Искусство кино: журнал, 1986, № 3. С. 128-136.
7. Ленинградский экран: Статьи, творч. портр., интервью / сост. И. В. Сэпман; отв. ред. Н. С. Горницкая. Л.: Искусство, 1979. - 239 с.
8. Белова Л. И. Тема труда в кино. - М.: Знание, 1984. - 56 с.
9. Давиденко Д. А. Человек и действительность в отечественном кинематографе 70-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: [Место защиты: Всеросс. гос. инст. кинематографии им. С.А. Герасимова] - Москва, 2004. - 24 с.
10. Altman R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre // Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), 6-18 pp.
11. Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System. New York: Random House, 1981. - 297 p.
12. Grant B. Film Genre: From Iconography to Ideology. London and New York: Wallflower, 2007. - 131 p.
13. Жанры кино / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: В. И. Фомин (отв. ред.) и др. - М.: Искусство, 1979. - (Актуальные проблемы теории кино).
14. Громова М. И. Русская современная драматургия: учебное пособие. - М.: Флинта, 2013.
15. Товстоногов Г. А. Необычное заседание парткома // Гельман А. И. Премия. Киносценарий. - М.: Искусство, 1976.

REFERENCES

1. *Shukshin V.* From prose to the film. [Ot prozi k filmu] in Kinopanorama. Soviet cinema today. Moscow: 1975. P. 265. (in Russ.)
2. *Freylikh S. I.* Conversations about the Soviet cinema. [Besedi o sovetskom kino], Moscow, Prosveshenie Publishers, 1985. (in Russ.)
3. *Tyurin Yu.* "Business man" on the modern screen. [Delovoi chelovek na sovremennom ekrane] in Actual problems of cinematography: collection of scientific works. ed. L. M. Budyak . Moscow: Institute of Theory and History of the USSR State Committee for Cinematography Film Arts, 1977. 163 p. (in Russ.)
4. *Bauer I.* "Production film" and its heroes in the Soviet cinema the first half of the 70s. [Proizvodstvennyi film i ego geroi d sovetskom kinoiskusstve pervoi polovini 70-kh godov] in Questions of history and film theory: collection of scientific works. Vol . 12. Moscow: VGIK, 1976. 192 p. (in Russ.)
5. *Gurevich S.* The Private Life of the businessman on the material of production film. [Chanstnaya zhizn delovogo chelovaka na materiale proizvodstvennogo filma] in The moral problems of cinema 70s: Collection of scientific papers. Leningrad, Leningrad State . Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1983, pp 20-36. (in Russ.)
6. *Shumakov C.* Production theme in the cinema 70-80 – ies. [Proizvodstvennaya tema v kinematografe 70-80-kh godov]. Case Study. Art of Cinema: Journal of 1986, number 3. P. 128-136 . (in Russ.)
7. Leningrad screen. [Leningradskiy ekran].comp. I.V. Sepman; ed. N. S. Gornitskaya. Leningrad, Iskustvo Publishers, 1979. (in Russ.)
8. *Belova L. I.* The theme of labor in the cinema. [Tema truda v kino]. Moscow, Znanie Publishers, 1984. (in Russ.)
9. *Davidenko, D. A.* The person and reality in a soviet cinema of the 70th years: Ph.D. Dissertation. [Chelovek i deistvitelnost d otechestvennom kinematografe 70-ch godov: avtoreferat dissertacii kadidata iskusstvovedenia], Moscow, VGIK, 2004. (in Russ.)
10. *Altman R.* A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), 6-18 pp. (in English)
11. *Schatz T.* Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System. New York: Random House, 1981. 297 p. (in English)
12. *Grant B.* Film Genre: From Iconography to Ideology. London and New York: Wallflower, 2007. 131 p. (in English)
13. Film genre/ [Zhanry kino]. NII teorii i istorii kino Goskino SSSR, V. I. Fomin (ed.), Moscow, Iskustvo Publishers, 1979. (in Russ.)
14. *Gromova M. I.* Russian contemporary dramatic art. [Russkaya sovremennaya dramaturgiya], Moscow, Flinta Publishers, 2013. (in Russ.)
15. *Tovstonogov G. A.* Unusual meeting of Communist Party committee. [Neobichnoe zasedanie partkoma] in Gelman A. I. Premiya. Kinoscenarii, Moscow, Iskustvo Publishers, 1976. (in Russ.)

Информация об авторе

Хрюкин Денис Андреевич, аспирант, кафедра искусствознания, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия
denis_hryukin@mail.ru

Получена: 11.04.2016

Для цитирования статьи: Хрюкин Д.А. «Производственный фильм» как жанровый феномен отечественного кино 1970-х годов: кинематографическая специфика и формальные особенности. Краснодар: Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Том 8. № 2. Часть 2. с. 112-120.
doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-2/2-112-120

Information about the author

Hryukin Denis A., Postgraduate Student, Department of Art, Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television, Saint-Petersburg, Russia
denis_hryukin@mail.ru

Received: 11.04.2016

For article citation: Hryukin D.A. «Soviet production film» as genre phenomenon of the Soviet cinema of the 1970s: cinematography specifics and formal features. [«Proizvodstvennyy fil'm» kak zhanrovyy fenomen otechestvennogo kino 1970-kh godov: kinematograficheskaya spetsifika i formal'nye osobennosti]. Krasnodar. Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'= Historical and Social Educational Ideas. 2016. Tom 8. № 2. Vol. 2. Pp. 112-120.
doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-2/2-112-120