

ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОЙ ЭКОНОМИКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-х гг.

А.А. Венков

Аннотация. Целью данной статьи является изучение экономико-производственных проблем «эпохи застоя», которые нашли свое отражение в таком жанре советского кинематографа, как «производственная драма». В выборе предмета исследования мы исходим из тезиса, что кинематограф в советской системе взаимоотношений власти и общества являлся одним из важнейших каналов идеологического воздействия, с помощью которого власть пыталась объяснить наличие тех или иных проблем в экономике, возникших в 1970-х гг. Именно «производственная драма» стала жанром, в котором проблемы советской экономики и системы хозяйствования нашли наиболее полное, концентрированное выражение, оказались раскрыты социально-экономические отношения и основные конфликты различных субъектов хозяйствования. В фильмах начала-середины 1970-х гг. в рамках сюжета раскрывались основные проблемы советской экономики, предлагались соответствующие пути их решения, однако в конце 1970-х гг. всё чаще стали появляться фильмы, в которых проблема была обозначена, но методов и путей ее решения не предлагалось.

Ключевые слова: Советский Союз, кризис, плановая экономика, социалистическое хозяйство, кинематограф, парторг, руководство предприятия, трудовой коллектив.

THE REFLECTION OF THE SOVIET ECONOMY IN THE CINEMA OF 1970s

A.A. Venkov

Abstract. The aim of the paper is to present economical and production problems of the “era of stagnation”, which were reflected in such a genre of the Soviet visual industry as a “production drama”. The choice of the research subject proceeds from the idea that cinema in the Soviet system of relations between authorities and society was one of the most important channels of ideological influence, by means of that authorities tried to explain existence of certain problems in the economy that emerged in 1970-s. A «production drama» became a genre where problems of the Soviet economic system found its most complete, concentrated expression, and socio-economic relations and basic conflicts between different economic entities were revealed. In the movies of the early and mid-1970-s the main problems of Soviet economy were revealed as a part of a plot, and also appropriate solutions to them were proposed. In the end of 1970-s in most of movies economic problems were identified, but the methods and ways of their solution were absent.

Keywords: Soviet Union, crisis, planned economy, socialist economy, cinema, party organizer, company’s management, labor community.

Важнейшим из искусств для нас является кино.
В.И. Ленин

Ключ к сущностному пониманию процессов второй половины 1980-х гг., Перестройки, последовавшего за ней распада Советского Союза, лежит в явлениях, происходивших в советском обществе в предыдущее десятилетие, в 1970-х гг., в первую очередь, экономических.

Отечественная и зарубежная историография довольно подробно осветила эти процессы. Стоит особо отметить монографии А.В. Шубина [Шубин, 2008], Е.Т. Гайдара [Гайдар, 2012], Р.А. Медведева [Медведев, 2010], Р.И. Хасбулатова [Хасбулатов, 2011], Дж. Боффы [Боффа, 1996] и других.

Так, в 1960-х гг. совершенно очевидным стало снижение эффективности советской системы хозяйствования: уменьшились темпы экономического прироста, остро встали проблемы продуктивного использования имеющихся ресурсов, устаревания материально-технической базы промышленного производства; даже в крупных городах все чаще возникал дефицит товаров широкого потребления¹. Так называемая «косыгинская реформа» 1965–1967 гг., дав определенный позитивный эффект, фактически «заглохла». Советская власть не видела всей картины кризиса, хотя и признавала его наличие², соответственно, не видела и необходимости в глубоких, качественных преобразованиях. Как советская власть пыталась объяснить обществу имеющиеся проблемы? Какие пути решения она могла предложить? Ответить на этот вопрос мы попробуем, воспользовавшись таким источником, как художественный кинематограф в жанре «производственной драмы».

Выбор художественного кинематографа как источника обусловлен следующими причинами. Важность данного источника для исторического исследования одними из первых зафиксировали европейские историки М. Ферро [Ферро, 1993], Ф. Каленберг [Kahlenberg, 1977], Р. Росенстоун [Rosenstone, 1995] и другие, отметив его широкие когнитивные возможности. Среди российских историков ценность кинематографа как исторического источника подчеркивал академик Ю.А. Поляков [Поляков, 1983]. Однако зачастую в фокусе научного интереса ряда исследователей

¹ Из выступления Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева на Пленуме ЦК КПСС 15 декабря 1969 г.: «Основная задача перспективного развития нашей экономики состоит, таким образом, в том, чтобы добиться резкого (примерно в 2–2,5 раза) повышения эффективности использования имеющихся трудовых и материальных ресурсов, а также новых накоплений. Другого пути у нас нет». См.: РГАНИ, ф. 2, оп. 3, д. 168, р. 11688, л. 42.

² Стоит вспомнить статью Ю.В. Андропова «Учение Карла Маркса и некоторые вопросы социалистического строительства в СССР», опубликованную в третьем номере журнала «Коммунист» за 1983-й год, в которой, в частности, автором отмечалось: «Наши заботы сейчас сосредоточены вокруг повышения эффективности производства, экономики в целом. Важность этой проблемы глубоко осознана партией, советским народом. Однако, что касается ее практического решения, дело движется не так успешно, как это необходимо. Что тут мешает? Почему от огромных капиталовложений мы сейчас не получаем должной отдачи, почему не удовлетворяющими нас темпами осваиваются в производстве достижения науки, техники?».

в первую очередь находился так называемый «исторический» художественный фильм [Волков, Пономарева, 2012]. В то же время на практике совершенно игнорируется такой источник, как художественный фильм, относящийся к исследуемой эпохе и посвященный актуальным проблемам современности. И тем не менее эти фильмы обладают высокой когнитивной ценностью. Так, художественный фильм как источник имеет два основных информационных пласта. Первый и основной – это, собственно, замысел режиссера и автора сценария, их взгляд на окружающую действительность. Второй, не менее ценный, пласт – это всё то, что составляет фактический фон сюжета, «второй план», естественные для создателей фильма реалии современности, начиная от объектов материальной культуры и заканчивая спецификой межличностных и социальных отношений. Также можно выделить и третий информационный пласт – это обстоятельства появления фильма и реакция на него зрителей, однако воспользоваться этим пластом можно только при привлечении дополнительных источников: материалов периодической печати, источников личного происхождения и других.

Обращаясь непосредственно к советскому кинематографу, мы можем выделить ряд его специфических черт как источника. Так, обязательным условием выхода фильма на широкий экран было его одобрение со стороны целого ряда цензурных органов – это редколлегии киностудий, Комитета по кинематографии (Госкино СССР), а зачастую и Комитета по телевидению и радиовещанию (Гостелерадио СССР). Сцены и сюжеты, не соответствующие, по мнению цензоров, канонам «соц-реализма» или «грубо искажающие советскую действительность», авторы должны были либо переработать, либо удалить из фильма. Если авторы и цензоры не достигли компромисса в правке, фильм «ложился на полку». Таким образом, на экраны выходил фильм, в большей или меньшей степени являющийся компромиссом между властью и творческой интеллигенцией. Бесспорно, жанр «производственной драмы» не относился к самым любимым жанрам советского зрителя, уступая «пальму первенства» комедиям, мелодрамам и приключенческому кино, но высокий уровень режиссуры, актерского мастерства и актуальность затронутых проблем делали «производственную драму» весьма популярным жанром³.

И именно производственный жанр, как никакой иной, пытался ответить на вопрос «Кто виноват?» – кто виноват в дефиците, в низком качестве товаров, во «временных трудностях». В общем, кто виноват во всем том, что волновало советского обывателя, регулярно стоявшего в очередях. Нами выбраны наиболее типичные, яркие образцы советского киноискусства, раскрывающие данную проблему.

Именно на эти вопросы жанр производственного кино отвечал в момент своего появления в 1930-е гг., в эпоху индустриализации, когда создание промышленного потенциала Родины стало одной из ключевых задач, стоявших перед советским

³ Так, авторитетный интернет-портал «Кинопоиск» составил рейтинг лидеров советского кинопроката, состоящий из тысячи фильмов. См.: Интернет-ресурс «Кинопоиск». СССР: Лидеры кинопроката. URL: <https://www.kinopoisk.ru/top/lists/184/filtr/all/sort/order/page/1> (дата обращения: 15.09.2016).

человеком. Каноны жанра закрепили такие фильмы, как «Встречный», вышедший на экраны в 1932-м году, в котором рабочие Ленинградского металлического завода принимают на себя обязательство досрочного конструирования и выпуска гидравлических турбин – задача, созвучная эпохе [Встречный, 1932]. Главным препятствием на пути решения этой задачи выступает инженер-вредитель Скворцов, намеренно допускающий ошибку в расчетах. Другим образчиком жанра стал фильм «Светлый путь» [Светлый путь, 1940], классика нового художественного жанра – «социалистического реализма», в котором главная героиня Таня Морозова (Л. Орлова), приехав из деревни в город и начав свой трудовой путь уборщицей на ткацкой фабрике, становится ткачихой, стахановкой, отличается в борьбе с вредителями, а в конечном итоге награждается орденом Ленина и избирается депутатом Верховного Совета СССР. Фильм, в первую очередь, демонстрирует образцы поведения, того, что и как нужно делать для процветания «социалистической Родины».

XX съезд КПСС и анонсированная им политика десталинизации потребовали новых подходов в освещении темы. Изменились и обстоятельства хозяйствования. Промышленная база советской экономики была построена, закончилось послевоенное восстановление, но обозначился тупик в экстенсивном методе производства. Потребовались новые методы и приемы хозяйствования, которые могли бы обеспечить стабильный рост производства, постоянное внедрение новинок научно-технического прогресса, рост ассортимента и качества товара. Наступает эпоха хрущевских реформ. Фильмом, отразившим ту эпоху, стала одноименная экранизация романа Г. Николаевой «Битва в пути» [Битва в пути, 1961]. Снятый в самом начале шестидесятых, фильм затрагивает проблему обновления социально-экономических отношений в стране после XX съезда КПСС. Уже с самого начала фильма задан пафос обновления, прозвучавший в размышлениях Бахирева (М. Ульянов). Основой сюжета фильма становится конфликт между директором крупного тракторного завода Семеном Вальганом (М. Названов) и вновь назначенным главным инженером завода Дмитрием Бахиревым. Вальган – сильный волевой руководитель, склонный к популизму (отправляет больного ребенка сотрудника руководства завода на лечение в Москву личным самолетом), но придерживающийся правила «план любой ценой». В фильме неоднократно отмечается, что Вальган фактически создал завод, возродил его после разрухи, и завод, как «феникс, восставший из пепла», стал давать стране трактора. При этом директор категорически отказывается модернизировать уже устаревшее предприятие. В силу архаичности ряда производственных процессов многие детали и целые агрегаты делаются «на глазок» – «Штурмовщина, высокая себестоимость, автоматическая линия и кувалда», – возмущается Бахирев. В итоге завод сдает план, но при этом качество продукции оставляет желать лучшего, на выпускаемые с конвейера трактора поступают частые рекламации. По сути, для директора главное, чтобы трактор своим ходом уехал с завода. В итоге план по выпуску продукции выполняется, сельскохозяйственные предприятия получают трактора в необходимом количестве и в срок, но машины большую часть времени стоят в ремонте или в ожидании запчастей, при этом лучшие мастера завода вынуждены заниматься «левыми» заказами. «Мы им внеплановый заказ, они нам внеплановый металл», – говорит Вальган.

Разобравшись в специфике производства, Бахирев разрабатывает план реконструкции завода, но Вальган напрямую не отвергает, но и не воспринимает всерьез саму идею реконструкции завода.

С этого времени и вплоть до эпохи Перестройки одной из главных тем советских производственных фильмов становится дилемма «план, либо что-то еще». «Чем-то еще» могут быть модернизация производства, условия труда и быта трудового коллектива, техника безопасности.

Другой новой темой становится тема сравнения советской экономической системы с западной, капиталистической. Безусловно, достоинства социалистической системы в фильмах сомнению не подвергаются, но указывается на то, что в случае недобросовестного отношения к труду достоинства социалистической экономики превращаются в ее изъяны: «Ведь если капиталист будет выпускать плохие дорогие машины, он, к черту, разорится и погибнет. Ну, там конкуренция, но у нас же нет. Так что, значит можно выпускать плохие вещи!? <...> Почему мы терпимы к людям, которые пользуются благами и преимуществами нашей страны так, что превращают благо во зло, а преимущества в изъян!?» – возмущается Бахирев, критикуя методы управления Вальгана.

В конечном итоге, заручившись поддержкой парторга завода Чубасова (Ф. Яворский) и секретаря одного из райкомов области Гринина (П. Щербаков), передовых инженеров и ударников-рабочих, Бахирев вступает с Вальганом фактически в прямой конфликт. В этой борьбе Вальгана поддерживает первый секретарь области Бликин (И. Переверзев). В конечном итоге, точку в этом споре ставит ЦК, назначив Бахирева директором завода, а Гринина первым секретарем обкома.

В фильме главным препятствием для эффективного развития производства, главным «злом» представлены отнюдь не конкретные ошибки дирекции завода, а прежние, «сталинские» методы руководства и организации хозяйствования. Ключевым является конфликт между «старым»: Вальган и Бликин, и «новым»: Бахирев, Чубасов, Гринин. Главным врагом, по замечанию молодого секретаря райкома Гринина, являются «силы инерции». Также в этом фильме отчетливо показан конфликт внутри самой партийной номенклатуры: ЦК и молодые партийцы с одной стороны и старые аппаратчики, оставшиеся еще со сталинских времен в лице секретаря обкома Бликина, с другой. Однако такой конфликт скорее нетипичен для советского кинематографа, и отголоски этого сюжета появятся только к началу 1980-х гг. Начиная с 1970-х гг. партийный работник районного или областного масштаба будет представлен как справедливый и рассудительный арбитр в спорах между различными субъектами хозяйственной деятельности.

По тому же принципу отрицания старого построен и другой фильм эпохи «оттепели», правда, уже в сельскохозяйственном ее секторе. Речь идет о фильме «Председатель» [Председатель, 1964]. Действие фильма разворачивается в 1947–1961 гг. и отражает основные вехи развития колхозного строя

в послевоенные годы и время хрущевских преобразований в сельском хозяйстве. Главным героем фильма является фронтовик Егор Трубников (М. Ульянов), вернувшийся в родное село восстанавливать фактически умерший колхоз. Он ставит себе цель сделать колхоз «экономически выгодным для государства и самих колхозников», тем самым подтверждая тезис о неэффективности колхозного строя, по крайней мере, в том формате, в котором он сложился в годы коллективизации. Причем тезис о неэффективности колхозного строя сталинского образца неоднократно утверждается на протяжении всего фильма и в крайней заброшенности колхоза «Труд», и в скепсисе колхозников относительно планов Трубникова и рисуемых им перспектив, и в том, что подавляющее большинство мужчин села Коньково бросило колхоз и подалось «на заработки». Более того, одним из антагонистов председателя колхоза является некомпетентное районное руководство («Бюрократизм хуже засухи!» – восклицает Трубников), постоянно повышающее план сдачи зерновых для колхоза «Труд», вплоть до того, что председателю колхоза ставят в вину «недоперевыполнение» плана по сдаче зерновых. Но Трубникову удается добиться выдающихся результатов: растут урожаи, увеличивается поголовье колхозных коров, создается современная колхозная инфраструктура. Однако рост благосостояния колхозников и колхоза стал возможен только благодаря самоотверженному труду и увеличению рабочего дня сначала до 10–12 часов, а потом и до 12–14, то есть путем применения сугубо экстенсивных методов хозяйствования. К интенсивным методам можно отнести предложение Трубникова объединить передовой колхоз «Труд» с отстающим колхозом «Маяк»⁴, повысить закупочные цены на сельхозпродукцию, расформировать районную МТС и передать ее технику колхозу – в общем, всё то, что можно отнести к «хрущевским» преобразованиям в сельском хозяйстве.

Примечательно и то, что по сюжету главным противником и Трубникова лично, и его идей представлен начальник областного УМГБ Калоев (В. Этуш), фигура, олицетворяющая в себе все пороки «сталинско-бериевской» карательной системы. И защиту Трубников ищет именно в ЦК партии, в котором есть «старые товарищи». Финал фильма предсказуем: Сталин умер, к власти пришли «старые товарищи» из ЦК, идеи Трубникова успешно реализованы и на месте старого Коньково возник настоящий город-сад с больницей, музыкальной школой, музеем, крупной животноводческой фермой и так далее.

Как и в «Битве в пути», в «Председателе» очень четко выражена мысль, что главной причиной экономических трудностей является не сама система командно-административной экономики, но ее извращенная реализация в сталинскую эпоху. Главный враг – это сталинизм в экономике.

⁴ Объединение отстающих и передовых колхозов было начато в Украинской ССР и в Московской области в 1949–1950 гг., в то время, когда Первым секретарем ЦК КП Украины и Первым секретарем Московского обкома ВКП(б) был Н.С. Хрущев. См.: статью Н.С. Хрущева «О строительстве и благоустройстве в колхозах», опубликованную в «Правде» 4 марта 1951 г., в которой описывается позитивный опыт укрупнения колхозов в подведомственных ему регионах.

Принципиально важно то, что на протяжении 1930–1960-х гг. советская власть декларировала, что главными причинами проблем в экономике, в ее низких показателях являются *внешние* причины, такие как вредительство или неэффективные методы хозяйствования, то есть явления, не присущие ей изначально. Соответственно, причины эти можно устранить. Пусть не так просто, через усилия, через самоотверженный труд, но всё-таки возможно.

В 1970-х наступает расцвет жанра «производственной драмы», связанный с новым этапом советской экономической истории. Реформы 1950–1960-х гг. не принесли желаемого роста производительности труда, не привели к более эффективному использованию имеющихся ресурсов, не дали обещанного на XXII съезде КПСС изобилия, более того, в ряде отраслей привели к еще большему коллапсу, как это, например, случилось с сельским хозяйством Нечерноземья. Со второй половины 1970-х гг. начал постепенно снижаться уровень жизни населения, повсеместным стал дефицит тех или иных видов товаров. При этом у власти не было четкого и однозначного ответа на вопросы «кто виноват?» и «что делать?». И именно в фильмах советская власть попыталась выразить целый комплекс возможных причин.

Так, одной из типичных тем становится роль коллектива. Используется сюжет, в котором производственный коллектив от директора и до последнего грузчика фактически превращается в одну большую семью, где складывается своя особенная «семейная» система отношений, своя атмосфера. Это может быть коллектив небольшой ткацкой фабрики, как в фильме «Старые стены» [Старые стены, 1973], или крупного сталелитейного завода, как в фильме «Здесь наш дом» [Здесь наш дом, 1973]. В таком сложившемся, «старом» коллективе возникает излишне гуманное, фактически попустительское, отношение к работнику. Но подобный ложный гуманизм негативно сказывается на производительности труда или на рациональном использовании ресурсов. Например, в фильме «Здесь наш дом» руководство цехов может отпустить рабочего в рабочее время для решения своих личных задач, но при этом же может привлечь его к работе в неурочное время, если требуется «нагнать» плановые показатели в конце отчетного периода. Иными словами, изначальная необязательность превращается в штурмовщину. Естественно, отгулы предоставляются без вычета из заработной платы, а привлечение во внеурочное время тарифицируется по повышенным ставкам, что, в конечном счете, приводит к растратам зарплатных фондов и повышению себестоимости конечной продукции. Самым же страшным наказанием оказывается лишение ежеквартальной премии. Как правило, по сюжету борцом с подобной системой становится «человек со стороны»⁵ – молодой специалист, назначенный на должность руководителя среднего звена, например, на должность главного инженера или начальника цеха. Его методы укрепления трудовой дисциплины наталкиваются на крайне резкое

⁵ Так же, «Человек со стороны», называлась пьеса И. Дворецкого, по которой был снят фильм «Здесь наш дом».

неприятие рабочих. Так, например, строгие профессиональные отношения без панибратства, которые пытается внедрить молодой специалист, воспринимаются коллективом предприятия как грубость, нечуткость, «бурбонство», «неумение работать с людьми». Попытки же переналадить производство таким образом, чтобы не «гнать» план, или просто попытки создать такие условия работы, при которых не пришлось бы привлекать работника к внеурочному труду, как правило, чреватые временным снижением имеющейся производительности и невыполнением текущего плана, что уже крайне негативно воспринимается руководством. При этом порочность подобного уклада, как правило, понимается руководством: «По-старому работать нельзя, не выходит, а по-новому еще не умеем», – говорит директор ткацкой фабрики Анна Георгиевна Смирнова (Л. Гурченко) в фильме «Старые стены». И если как это «по-старому» понятно из самой сути конфликта, то как «по-новому» – вопрос остается открытым. Тем самым под сомнение ставится один из идейных столпов советского уклада – доминирующая роль коллектива в противостоянии с личностью: «Что такое коллектив? Вот если совсем честно. Вот вроде люди притерлись, живут дружно, вместе ходят кофе пить, вроде никто никого обижать не хочет, так же дружно пожирают государственные деньги. Вокруг такое творится: все закрывают глаза – тоже коллектив», – это уже слова замначальника цеха Манагарова (А. Джигарханян) из фильма «Здесь наш дом». Однако, если в фильмах первой половины 1970-х в противостоянии коллектива с его требованием, в первую очередь, психологического комфорта против специалиста-технократа и его высоких запросов к трудовой дисциплине, профессиональным навыкам, «поле оставалось» за специалистом, то к концу 1970-х гг. появляются фильмы, в которых в аналогичном споре верх одерживает уже коллектив. Данная ситуация ярко показана в фильме «Собственное мнение» [Собственное мнение, 1977], в котором на предприятие приглашается группа в составе психолога и социолога (В. Меньшов, Л. Чурсина) как раз для разрешения подобного конфликта. В итоге приглашенные специалисты рекомендуют молодого профессионала, требовательного и строгого начальника цеха Прокопенко (Е. Карельских) направить на другую работу. И руководство предприятия, формально повысив Прокопенко, отстраняет его от работы с людьми, назначив главным технологом завода.

Причиной подобного изменения смысловой парадигмы становятся высокая текучесть кадров на предприятии, падение престижа рабочих профессий. При повышении потребностей граждан и одновременном снижении возможности государства обеспечить эти «всё возрастающие потребности», уже далеко не каждое предприятие могло предоставить работнику желаемый уровень жизни и комфорта.

Другой важной проблемой, поднятой в этот период, становится проблема ответственности руководителей предприятий. Ярким отражением этой темы стал один из самых популярных фильмов на производственную проблематику – фильм «Премия» [Премия, 1974]. В основе сюжета фильма лежит отказ одной из строительных бригад получать годовую премию. В ходе разбирательства этого вопиющего случая на парткоме стройтреста выясняется, что отказ имеет свою экономическую причину. Премия просто невыгодна рабочим, работающим по сдельной

системе оплаты труда. Так, по подсчетам бригадира Потапова (Е. Леонов), из-за простоев на стройке каждый рабочий бригады недополучает в среднем около четырехсот рублей в год. Разумеется, что годовая премия в сорок рублей не может покрыть недополученную прибыль и, более того, воспринимается как «подачка» со стороны администрации. Также Потапов представляет профкому расчеты, согласно которым в простоях виноваты не задержки поставок стройматериалов, не ошибки в планировании, но банальное неумение и нежелание руководства в лице руководителя стройтреста Батарцева (В. Самойлов) организовать нормальный процесс работы. Более того, руководство стройтреста пошло на сознательное снижение плановых обязательств с тем, чтобы перевыполнив их в рамках соцсоревнования, получить премию, в то время как нормальная организация стройки могла бы не только снизить простои, но и выполнить изначальный, не заниженный план. В итоге Потапов предлагает изъять премию у получивших и вернуть ее государству как незаслуженную, что неминуемо приведет к увольнению руководства. В свою очередь Батарцев возражает, что если более эффективная организация стройки – задача решаемая, то сдача объекта в полном объеме и в срок невозможна в силу того, что трест приступил к стройке в абсолютно неприемлемых для этого условиях: при отсутствии необходимой базы, дорог, технической документации, и в итоге полная реализация плана обернется «кошмаром бесполезной штурмовщины». В конечном итоге на сторону Потапова встает секретарь парткома треста Соломахин (О. Янковский), и партком принимает предложение Потапова.

Аналогично строится сюжет в другом фильме, снятом по сценарию того же А. Гельмана, – «Обратная связь» [Обратная связь, 1977]. Только теперь зрителю предлагается взглянуть на ситуацию уже не со стороны рабочего, а со стороны руководства производства. Фильм интересен также тем, что в нем отражены детали организации процесса производства. Основой сюжета становится конфликт между вновь назначенным первым секретарем горкома города Новогурьевска Сакулиным (О. Янковский) и управляющим стройтрестом Нурковым (М. Ульянов). Так, после смерти предыдущего руководителя стройтреста Малунцева, который вел строительство крупного химического комбината, новым руководителем назначается Нурков. Однако Нурков сталкивается с тем, что все материалы для строительства приходится «выбивать»: «На вопрос, который Малунцев решал, сняв трубку телефона, я тратил недели. Материалы и механизмы, которые предназначались при Малунцеве нам, стали заворачивать на другие стройки. Дела в тресте резко пошли вниз, планы несбалансированны, ресурсов на все стройки не хватает», – сетует Нурков. В итоге сдача комбината в намеченные государственным планом сроки находится под угрозой. Выход из сложившейся ситуации руководитель стройтреста видит в повышенных соцобязательствах, обещании сдать комбинат досрочно: «Ощущая нехватку личного авторитета, я решил обратиться к авторитету института социалистического соревнования», полагая, что повышенное внимание обкома позволит с большей эффективностью «добывать» необходимые для стройки материалы. При этом Нурков отдает себе отчет в том, что досрочно сдать комбинат целиком

невозможно, максимум, что можно сделать – это сдать досрочно только одну «нитку» комбината, что в конечном итоге влечет за собой в сдаче всего комбината и многомиллионные потери для бюджета. Эту аферу, при помощи бывшего руководителя финансово-планового отдела комбината Вязниковой (Л. Гурченко), выявляет вновь назначенный первый секретарь горкома, который и начинает борьбу за отмену досрочного пуска первой «нитки» комбината. Неожиданно Сакулин встречает сопротивление в лице секретаря обкома по строительству Окунева (К. Лавров), поскольку именно Окунев фактически вынуждает Нуркова взять на себя повышенные обязательства. И при выполнении досрочной сдачи комбината «победителем» становится Окунев, а в случае невыполнения «проигравшим» – только Нурков: «Значит надо заставить сделать в срок и то, и другое. Придумают что-нибудь и сдадут. Не придумают – будут отвечать», – в этом философия третьего секретаря обкома Окунева. «В экономику нельзя вмешиваться на основании голой уверенности. Нужен анализ», – возражает ему Сакулин⁶. В итоге складывается ситуация, при которой либо государство теряет 20 млн рублей, либо около 20 предприятий, для которых уже предназначена продукция еще не сданного комбината, не выполняют государственный план: «Цепная реакция неурядиц; из двух зол выбрали меньшее».

Ключевой проблемой фильма является проблема «очковтирательства», когда ради «досрочных» отчетов государство вынуждено нести огромные необоснованные затраты. Однако причиной подобных отчетов являются не столько корысть отдельных руководителей, сколько дефицит ресурсов и несогласованность государственного плана при распределении оных. Поскольку залогом успешной и своевременной сдачи объекта в данном случае является не сбалансированность системы распределения, а личный авторитет руководителя строительного предприятия, руководитель, не имеющий подобного авторитета на уровне главка, обречен на далеко не всегда успешное и своевременное «выбивание» ресурсов, что влечет за собой неизбежное нарушение планов. Более того, партийное руководство области в лице третьего секретаря обкома по строительству убеждено, что виной всему то, что руководитель строительного треста просто не смог «поднажать», «мобилизовать ресурсы». В конечном итоге в обоих фильмах «крайним» оказывается не руководство главка или обкома, фактически заставившее управляющего треста взять на себя заведомо невыполнимые обязательства, несущие колоссальный урон госбюджету, не сама система распределения ресурсов, а именно руководители строительных предприятий. При этом в обоих фильмах умалчивается, что руководство как стройтреста, так и любого предприятия, фактически лишено хозяйственной самостоятельности и не может выбирать, за какие планы ему браться, а от каких отказаться. Тем самым очевидно, что любой руководитель предприятия априори оказывается между молотом и наковальней, где молотом служит государственный план, а наковальней – объективные

⁶ В частности, предложение о необходимости научного подхода в планировании неоднократно встречалось в ходе обсуждения новой советской конституции 1977 г. См.: РГАНИ, ф. 5, оп. 73, д. 94, л. 63.

условия, в которых его приходится выполнять. Примечательным так же является то, что в «Обратной связи» одним из условно негативных героев выведен третий секретарь обкома, что крайне нетипично для советского кинематографа. Впервые показан спор именно партийных функционеров различного уровня: городского, который представлен молодым технократом Сакулиным, и областного, в лице привыкшего работать «по-старому» Окунева.

Другой пример начальственной некомпетентности, самодурства и желания перевыполнить план любой ценой представлен в фильме «Активная зона» [Активная зона, 1979], повествующем о работе атомной станции. Директор станции Иван Аркадьевич (Р. Плятт) большую часть времени проводит в заграничных командировках на международных конференциях и совещаниях по атомной энергетике, в его отсутствие оперативное руководство осуществляет его заместитель, главный инженер Зарубин (И. Горбачев). Ради повышения выработки киловатт-часов Зарубин с убежденностью в невозможности аварии на реакторе идет на нарушение норм эксплуатации реактора и техники безопасности, повышая мощность на одном из реакторов станции до 113 % от расчетной. Также для персонала вводится так называемый «коэффициент Зарубина», когда каждый работник обязан подсчитать, во сколько киловатт-часов обходится его время, проведенное не непосредственно на рабочем месте, а во время посещения курилки, столовой и так далее, и перевести эти киловатт-часы в цены на товары. Подобная мера вкупе с откровенным нарушением техники безопасности работы на реакторе крайне негативно сказывается на моральном климате коллектива. Так, одним из ключевых моментов фильма становится фактический саботаж одной из смен и аварийная остановка реактора. По уже типичной схеме борцом с подобными порядками становится вновь назначенный парторгом станции «человек со стороны» Новиков (О. Ефремов). Однако, вопреки обыкновению в фильмах этого жанра, борьба парторга фактически оканчивается ничем, никаких принципиальных выводов не сделано, даже обком занимает примиренческую позицию: «Черт его знает, что делать, наверное, нужно менять климат. Но учтите, что атомные киловатт-часы должны идти», – отвечает парторгу второй секретарь обкома (А. Мягков). Финал фильма остался открытым. Примечательно также то, что спустя семь лет после съемок «Активной зоны», в 1986 году, происходит авария на Чернобыльской АЭС. И согласно официальному заключению комиссии одной из причин аварии стало именно злостное нарушение персоналом норм эксплуатации реактора⁷. Также примечательно и то, что в фильме нашли отражение многие реалии, относящиеся к эпохе «позднего застоя»: распределение квартир и машин среди «своих», продуктовые наборы в магазинах «для нужных людей», «замятая» история с детьми влиятельных работников станции, побивших свою одноклассницу, – в общем, всё то, что доселе крайне редко выходило на широкий экран, но было так характерно для советского общества периода «застоя».

⁷ См.: Абагян А.А., Асмолов В.Г., Гуськова А.К. Информация об аварии на Чернобыльской АЭС и ее последствиях, подготовленная для МАГАТЭ // Атомная энергия. 1986. Ноябрь (т. 61, вып. 5). С. 301–320.

Эта амбивалентность, открытость конца наиболее ярко проявилась в остросоциальной драме «позднего застоя» – «Мы, нижеподписавшиеся» [Мы, нижеподписавшиеся, 1981], сюжет которой построен на конфликте между строительномонтажным управлением и комиссией из исполкома, которая должна принять или не принять построенный СМУ объект. Главная мысль, поданная в фильме, заключается в том, что работать эффективно, при этом не нарушая установленные нормы, попросту невозможно. Иными словами, сдать объект в срок можно, и он будет выполнять свое основное предназначение (в фильме речь идет о сдаче хлебозавода), но при этом на объекте обязательно будут недоделки, неполадки и так далее. Или же возможно проявить принципиальность и не принять объект, но тогда населенный пункт будет и впредь испытывать перебои с хлебом. С одной стороны, можно войти в положение управляющего СМУ и принять хлебозавод, но с другой, как говорит председатель комиссии Девятов (Ю. Яковлев), вообще всё погрязнет в сплошных отступлениях, нарушениях, браке: «То жалко коллектив премии лишать, то учитываем старые заслуги, то учитываем, что руководитель пожилой, то молодой, недавно женился, недавно развелся, чего мы только не учитываем, во что только не вникаем, а в магазин зайдешь – нормальную вещь купить невозможно, в квартиру вселишься – полгода ремонтом занимаешься». Финал фильма остается открытым. Таким образом, выпустив данный фильм на экраны, власть фактически признает, что у нее самой нет ответа на поставленные вопросы, а именно: действовать ли строго в рамках самими же установленными порядков, инструкций и законов или же закрывать глаза на их нарушения, и только тогда может быть какой-то реальный результат, пусть не идеальный, меньше необходимого, меньше ожидаемого, но результат. Очевидно, нужно что-то менять, но вот что? Этим открытым вопросом и заканчивается «эпоха застоя» в кинематографе.

Резюмируя сказанное, мы можем отметить, что если в 1930-х гг. советская власть с помощью кинематографа, в первую очередь, моделировала образцы трудового поведения, то впоследствии, начиная со второй половины 1950-х, а особенно в 1970-х гг. кинематограф всё чаще пытается отразить видение проблем, ответить на вопрос «кто виноват». Во второй половине 1950-х – начале 1960-х однозначным ответом на этот вопрос было «виновато прошлое, виноваты сталинские методы хозяйствования». На протяжении 1970-х гг. винить прошлое уже не получалось. Проблемы были слишком очевидны, слишком осязаемы: рост процента бракованных или попросту некачественных товаров в магазинах, дефицит, бесконечные долгострои и так далее. На первых порах, в начале-середине 1970-х гг., власть посредством кинематографа еще могла указать на виновных: нерадивые трудовые коллективы, начальники, не умеющие грамотно организовать производственный процесс. Как правило, в финале фильмов этого периода содержится конкретный императив, определяющий необходимые модели организации хозяйствования. Однако на рубеже 1970–1980-х гг. всё чаще стали появляться сюжеты, в которых проблема была обозначена, но методов и путей ее решения не предлагалось. Иными словами, стало очевидно, что уже простым «укреплением дисциплины», «повышением

организации», «более чутким отношением к нуждам рабочего» эти проблемы не решаются, необходимы более системные решения, но вот какие? Ответа на этот вопрос власть дать не могла.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Боффа Дж. От СССР к России. История неоконченного кризиса. 1964–1994 / пер. с ит. Хаустовой Л.Я. М.: Международ. отношения, 1996. 320 с.

Гайдар Е.Т. Гибель империи. Уроки для современной России. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 592 с.

Медведев Р.А. Советский Союз. Последние годы жизни. М.: АСТ: АСТ Москва; Политиздат, 2010. 637 с.

Хасбулатов Р.И. Полураспад СССР. Как развалили сверхдержаву. М.: Яуза-пресс, 2011. 512 с.

Шубин А.В. Золотая осень, или Период застоя. СССР в 1975–1985 гг. М.: Вече, 2008. 352 с.

Активная зона. ТО «Экран». 1979. Реж.: Л. Пчелкин. Сцен.: А. Ставицкий. Оп.: Б. Дунаев.

Битва в пути. Мосфильм. 1961. Реж.: В. Басов. Сцен.: Г. Николаева, М. Сагалович. Оп.: В. Николаев.

Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 10(269). С. 22–26.

Встречный. Ленфильм. 1932. Реж.: Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Л. Арштам. Сцен.: Л. Арнштам, Л. Любашевский, Ф. Эрмлер, С. Юткевич. Оп.: В. Рапопорт.

Здесь наш дом. Ленфильм, 2-е ТО. 1973. Реж.: В. Соколов. Сцен.: И. Дворецкий. Оп.: В. Чумак.

Мы, нижеподписавшиеся. ТО «Экран». 1981. Реж.: Т. Лиознова. Сцен.: А. Гельман. Оп.: П. Катаев.

Обратная связь. Ленфильм. 1977 г. Реж.: В. Трегубович. Сцен.: А. Гельман. Оп.: Э. Розовский.

Председатель. Ленфильм. 1964 г. Реж.: А. Салтыков. Сцен.: Ю. Нагибин. Оп.: В. Николаев.

Премия. Ленфильм, 1-е ТО. 1974. Реж.: С. Микаэлян. Сцен.: А. Гельман. Оп.: В. Чумак.

Поляков Ю.А. Запечатленная история // Вопросы истории. 1983. № 8. С. 28–40.

Светлый путь. Мосфильм. 1940. Реж.: Г. Александров. Сцен.: В. Ардов. Оп.: Б. Петров.

Собственное мнение. Мосфильм. 1977. Реж.: Ю. Карасик. Сцен.: В. Черных. Оп.: А. Кузнецов.

Старые стены. Ленфильм, 1-е ТО. 1973. Реж.: В. Трегубович. Сцен.: А. Гребнев. Оп.: Э. Розовский.

Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.

Kahlenberg F.P. Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel «Andalusische Nächte» // *Aus der Arbeit des Bundesarchiv: Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*. Boppard, 1977. P. 511–532.

Rosenstone R. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. 279 p.

REFERENCES

Boffa Dzh. *Ot SSSR k Rossii. Istorija neokonchennogo krizisa* [From the USSR to Russia. Unfinished crisis history]. 1964–1994: Per. s it. Haustovoj L.Ja. Moscow: Mezhdunar. otnoshenija Publ., 1996. 320 p. (in Russian).

Gajdar E.T. *Gibel' imperii. Uroki dlja sovremennoj Rossii* [Downfall of the Empire. Lessons for Modern Russia]. Moscow: Astrel': CORPUS Publ., 2012. 592 p. (in Russian).

Medvedev R.A. *Sovetskij Sojuz. Poslednie gody zhizni* [Soviet Union. Last years of life]. Moscow: AST: AST MOSKVA: Politizdat, 2010. 637 p. (in Russian).

Hasbulatov R.I. *Poluraspad SSSR. Kak razvalili sverhderzhavu* [USSR half-disintegration. As a superpower was destroyed]. Moscow: Jauza-press, 2011. 512 p. (in Russian).

Shubin A.V. *Zolotaja osen' ili Period zastoja. SSSR v 1975–1985 gg* [Golden fall or stagnation period. The USSR in 1975–1985 years]. Moscow: Veche Publ., 2008. 352 p. (in Russian).

Aktivnaja zona [Active zone]. TO «Ekran». 1979. Rezh.: L. Pchelkin. Scen.: A. Stavickij. Op.: B. Dunaev (in Russian).

Bitva v puti [Battle on the Way]. Mosfil'm. 1961. Rezh.: V. Basov. Scen.: G. Nikolaeva, M. Sagalovich. Op.: V. Nikolaev (in Russian).

Volkov Ye.V., Ponomareva Ye.V. *Igrovoje kino kak istoricheskiy istochnik dlja izucheniya kul'turnoj pamyati* [Feature films as a historical source for the cultural memory study], in: *Vestnik YUURGU*. 2012. № 10(269). P. 22–26 (in Russian).

Vstrechnyj [Oncoming]. Lenfil'm. 1932. Rezh.: F. Jermler, S. Jutkevich, L. Arshtam. Scen.: L. Arnshtam, L. Ljubashevskij, F. Jermler, S. Jutkevich. Op.: V. Rapoport (in Russian).

Zdes' nash dom [This is our home]. Lenfil'm, 2-e TO. 1973. Rezh.: V. Sokolov. Scen.: I. Dvoreckij. Op.: V. Chumak (in Russian).

My, nizhepodpisavshiesja [We, the undersigned]. TO «Ekran». 1981. Rezh.: T. Lioznova. Scen.: A. Gel'man. Op.: P. Kataev (in Russian).

Obratnaja svjaz' [Feedback]. Lenfil'm. 1977. Rezh.: V. Tregubovich. Scen.: A. Gel'man. Op.: Je. Rozovskij (in Russian).

Predsedatel' [Chairman]. Lenfil'm. 1964. Rezh.: A. Saltykov. Scen.: Ju. Nagibin. Op.: V. Nikolaev (in Russian).

- Premija [Bonus]. Lenfil'm, 1-e TO. 1974. Rezh.: S. Mikajeljan. Scen.: A. Gel'man. Op.: V. Chumak (in Russian).
- Polyakov Yu.A. Zapechatlennaya istoriya [Imprinted history], in: *Voprosy istorii*. 1983. № 8. P. 28–40 (in Russian).
- Svetlyj put' [Bright Way]. Mosfil'm. 1940. Rezh.: G. Aleksandrov. Scen.: V. Arlov. Op.: B. Petrov (in Russian).
- Sobstvennoe mnenie [Own opinion]. Mosfil'm. 1977. Rezh.: Ju. Karasik. Scen.: V. Chernyh. Op.: A. Kuznecov (in Russian).
- Starye steny [Old walls]. Lenfil'm, 1-e TO. 1973. Rezh.: V. Tregubovich. Scen.: A. Grebnev. Op.: Je. Rozovskij (in Russian).
- Ferro M. Kino i istoriya [Cinema and History], in: *Voprosy istorii*. 1993. № 2. P. 47–57 (in Russian).
- Kahlenberg F.P. Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel «Andalusische Nächte», in: *Aus der Arbeit des Bundesarchiv: Beitrage zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*. Boppard, 1977. P. 511–532 (in German).
- Rosenstone R. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press, 1995. 279 p.