

**Леся Кульчинська**  
(Київ)

## **РАДЯНСЬКИЙ ПРИГОДНИЦЬКИЙ ФІЛЬМ 1960–1980-х РОКІВ: ГЛЯДАЦЬКИЙ ПОПИТ ТА ВИРОБНИЧІ ПРАКТИКИ**

*У статті проаналізовано жанрову стратегію прокатного успіху радянського пригодницького фільму в період 1960–1980-х років. Показано, яким чином радянській пригодницькій стрічці вдалося водночас виконувати ідеологічне замовлення та задовольняти глядацький інтерес до «капіталістичного кінематографа».*

**Ключові слова:** детектив, пригодницький фільм, масова культура, жанр, радянський кінематограф.

*Success strategy of the Soviet adventure film in the period 1960–1980s is analyzed in the article. It is shown how the Soviet adventure film managed to simultaneously perform ideological function and satisfy the audience interest in so called «capitalist cinema».*

**Keywords:** detective, adventure film, mass culture, genre, Soviet cinema.

*В статье проанализирована жанровая стратегия прокатного успеха советского приключенческого фильма в период 1960–1980-х годов. Показано, как советская приключенческая лента смогла одновременно выполнять идеологический заказ и удовлетворять зрительский интерес к «капиталистическому кинематографу».*

**Ключевые слова:** детектив, приключенческий фильм, массовая культура, жанр, советский кинематограф.

У монографії А. Кукаркіна «Буржуазне суспільство та культура» (1970) можна прочитати таке висловлювання: «Кінематографічний продукт загалом остаточно перетворився на наркотик, покликаний викликати певну реакцію на монотонну однаковість життя в буржуазному суспільстві, чужому та ворожому людині» [3, с. 221]. Таке тлумачення «буржуазного кінематографа» через метафори наркотика, «емоційного допінгу» чи «емоційної компенсації» є свого роду загальним місцем радянського кінознавства. Скажімо, відома дослідниця західного кінематографа Яніна Маркулан у своїй монографії «Зарубіжний кінодетектив» (1975) розмірковує: «Бажання

догодити споживачеві виробило ті форми сучасних розваг, які найбільше до смаку обивателю, задовольняють його потребу в “емоційній діяльності”, заповнюють пусті простори духовного та психічного життя. (...) Від мистецтва вимагається те саме, що й від спорту, – гостра напруга, азарт...» [4, с. 93–94]. Відомий кінокритик М. Туровська наполягає на тому, щоб неабияку популярність шпигунських фільмів на Заході «з повним правом вважати показником нудьги та одноманітності життя, заміщенням сильних відчуттів» [8, с. 72].

Не випадково у своїх критичних зауваженнях щодо буржуазної масової культури більшість дослідників апелюють до жанру детективу чи шпигунського фільму. Ось як, приміром, характеризує специфіку «зарубіжного детективу» вже згадувана нами Яніна Маркулан, авторка єдиної в радянському кінознавстві монографії, присвяченої цьому зарубіжному жанру: «Пристаюючи літературу і мистецтво до своїх потреб, капіталізм чудово засвоїв, що деякі жанри мають особливу енергію впливу. (...) Одним з таких жанрів, породжених капіталізмом, був детектив» [4, с. 13].

Детектив як уособлення всього зла буржуазного кінематографа такому трактуванню завдячує ще С. Ейзенштейну. За словами цього незаперечного авторитета радянського кінознавства, «вся історія детективу йде довкола боротьби за власність. Так чи інакше, детективна література не тільки за змістом власницька, але й за своїми літературними цілями вона – засіб максимального вибивання грошей, тобто прагнення великого тиражу. Відбір засобів у детективі йде під знаком франка і долара. Найефективніший роман буде мати найбільший тираж, буде приносити найбільший прибуток» [4, с. 51].

Будучи, згідно з авторитетним твердженням класика, утіленням приватновласницької ідеології, детектив як жанр радянського кінематографа тривалий час (до другої половини 50-х років) був майже відсутній. Зразки цього жанру до радянського глядача надходили здебільшого з-за кордону. Цілком закономірно, що детектив став для радянського глядача синонімом «зарубіжного кіно», утіленням та квінтесенцією екзотичного та зважливого «буржуазного» маскульту. Характерно, що, незважаючи на існування терміна «detective» в західному жанровому словнику, його радянський аналог «детектив» набув значно ширшого значення, увібравши в себе фільми, з погляду західного споживача, належні цілому ряду більш специфічних жанрів, таких як *private-eye film*, *film noir*, *spy film*, *lawyer film*, *police film*, *gangster film* та ін. Для радянського глядача значно суттєвішою за ці відмінності була їх спільна «буржуазна сутність», окреслена ще С. Ейзенштейном. Ось як її описує Я. Маркулан: «Одна з ознак масової культури – її невідмінна захопливість, сенсаційність, ефектність форм та засобів впливу. Детектив якнайкраще відповідає цим завданням. У розпорядженні кіно численна кількість додаткових, порівняно з літературою, засобів підсилення захопливості – участь зірок і “розкішний” антураж, що їх оточує...» [4, с. 7]

Слідом за С. Ейзенштейном Я. Маркулан відзначає, що призначення такого захопливого видовища полягає передусім в пропаганді «недоторканності здобичі» [4, с. 48]. «Світогляд», відображений жанром детективу, подібно характеризує також інший радянський дослідник цього жанру А. Федоров: «Традиційний комерційний детектив, як правило, висуває тип позитивного героя-супермена. Автори багатьох із цих творів прагнуть переконати, що “героям” дозволено все: убивати, різати, катувати, і тільки той досягне успіху, хто в ім'я поставленої мети використає будь-які, навіть ниці засоби. І тільки тоді можна вважати себе повноцінною людиною і отримати всі блага, про які мріє обиватель – любов красивих жінок, розкішний будинок, дорогий автомобіль, численний набір першокласних костюмів. Усе, що складає буржуазний спосіб життя» [9, с. 43].

Характерно, що у своїх теоретизуваннях щодо «зарубіжного детективу» радянські кінознавці зазвичай звертаються до певної уявної фігури глядача. Я. Маркулан відзначає насамперед ті характеристики детективу, що, на її думку, визначають його «захопливість» для аудиторії. Аналіз детективу А. Федоровим також зводиться значною мірою до спроб відтворити специфіку його глядацького сприйняття: «Саме видовищ-

ні “бойовики” нерідко користуються в молоді (...) особливою популярністю. (...) Ці підлітки часто щиро вірять усьому, що бачать на екрані, захоплюючись розкішними інтер'єрами, запаморочним вбранням героїв і тим, як круто вони відправляють на той світ десятки нерозторопних противників. А часом чуєш, як старшокласник Н. наївно вигукне: “Оце життя!”. Буржуазні комерційні “бойовики” приваблюють тих глядачів, які очікують від екрана суцільних розваг і пригод. Саме на таких “кіноманів” обрушується ідеологічний заряд західних комерційних стрічок і детективів зокрема» [9, с. 4].

З цього приводу варте уваги сучасне дослідження С. Жук «Захід в радянському “закритому” місті», у якому автор на прикладі архівних документів, у тому числі інтерв'ю та приватних щоденників періоду 1964–1982 років, демонструє особливості глядацьких практик радянської аудиторії. Зокрема, констатує притаманне молодіжній глядацькій аудиторії цього часу захоплення рідкісними на радянському (особливо провінційному) екрані зарубіжними фільмами, зумовлене значною мірою саме інтересом до подробиць «західного способу життя».

Приміром, автор наводить запис, зроблений в липні 1970 року в щоденнику дніпропетровським школярем: «Сьогодні я дивився фільм “Бий першим, Фрейді” другий раз у цьому році... Мені особливо сподобались магазини, автомобілі, одяг, коротше кажучи, усе виглядало, як фантастика. Данія – це інша планета, не те що наші сірі і брудні міста! Мені хотілось би побувати там самому і побачити все своїми очима» [2].

За словами радянського кінокритика В. Дьоміна, «великому глядацькому успіху часом сприяє лиш одна якість – дефіцит. Уся складність в тому, щоб вгадати, що ж на сьогодні є дефіцитним для глядача» [1, с. 60]. «Пересічного глядача» в зарубіжному кіно справді приваблює, як бачимо, передусім те, що є дефіцитним як у радянському кіно, так і в радянському суспільстві загалом: видовище, розваги, пригоди та «буржуазний спосіб життя», – «розкішні інтер'єри» та «запаморочливі вбрання героїв». Симптоматично, що саме через ці характеристики радянські кінознавці і визначають специфіку «зарубіжного детективу» – жанру, що «якнайкраще» втілює «ознаки капіталістичної масової культури» з її «ефектністю форм та засобів впливу». У цьому сенсі сама радянська концепція «детективу» є значною мірою відображенням дефіциту та глядацького попиту на зарубіжний кінематограф загалом.

Парадокс полягає в тому, що радянським кінематографічним продуктом, покликаним задовольнити цей дефіцит, виявився такий ідеологічно важливий, «виховний» жанр, як пригодницький фільм.

У вступній статті до збірника «Пригодницький фільм» наведено таке визначення: «Пригодницький фільм з усіма його різновидами відповідає природній потребі, особливо в основній масі кіноглядачів – молоді, – долучитися до атмосфери подвигу, романтики, благородного ризику. Він черпає не тільки сюжети, але й ідейну та художню силу в героїці нашої історії і сучасності, у народному характері – вільному, життєлюбному, наполегливому в боротьбі, стійкому в подоланні перешкод. Пригодницький фільм відрізняють гострота фабули, насиченість психологічних зіткнень, драматизм боротьби. Дія в ньому розгортається напружено та стрімко» [5, с. 3].

Не випадково автор цього висловлювання, описуючи важливу ідейну роль радянського пригодницького фільму, апелює знову ж таки до «потреб» глядача. Важливою особливістю радянського кінематографа в постсталінський період є його переорієнтація на самоокупність та зростання прибутків, що, безперечно, передбачає врахування глядацьких потреб. Привабливість пригодницького жанру полягає в тому, що він дозволяє одночасно задовольнити і «природні потреби» публіки («атмосфера романтики», «гострота фабули»), і ідеологічне замовлення («героїка історії»).

Орієнтація на задоволення «потреб» аудиторії запускає в дію основний закон комерційного кінематографа: відтворення найуспішніших моделей, винайдених окремими фільмами. Одним з таких фільмів, що визначив напрям розвитку радянського пригодницького жанру, став «Подвиг розвідника» Бориса Барнета. Ця стрічка, випущена студією Довженка в 1947 році, зібрала в прокаті понад 22 млн карбованців,

зайнявши перше місце в тогорічному рейтингу найкасовіших фільмів Радянського Союзу. Посилання на цей фільм як зразок для наслідування є мало не обов'язковим правилом для більшості критичних текстів, присвячених радянському пригодницькому жанру. Ключове питання, отже, полягає в тому, які саме елементи улюбленої в народі стрічки Б. Барнета відтворювалися її послідовниками.

Насамперед привертає увагу те, що, незважаючи на всі ті багаті сюжетні можливості, які, здавалось би, криє в собі пригодницький жанр, більшість пригод, до «співучасті» в яких глядача запрошує радянський екран після «Подвигу розвідника», відбуваються в захопливому світі радянської розвідки (чи рідше – контррозвідки). Відповідно й дія в цих фільмах відбувається «в тилу ворога», тобто переважно за кордоном, або якщо і в Радянському Союзі, то на окупованій території.

Наведені вище висловлювання кінокритиків стосовно того, що саме приваблює глядача в зарубіжних детективах, указують на одну з основних причин касового успіху цього сюжету. Історії розвідників слугували в герметичному радянському кіно чи не єдиним «вікном у світ», крізь яке можна було побачити омріяний «захід» або принаймні привабливий з погляду, обмеженого своїм «соціалістичним способом життя», радянського громадянина розкішний побут «розбещених фашистів». Про те, що мотив зображення принад буржуазного способу життя займав в пригодницьких фільмах цього (безперечно, панівного) типу видне місце, свідчить, приміром, таке критичне зауваження кінокритика В. Ревича: «Звісно, вміння маскуватися – не самоціль, як це часом, усупереч бажанню авторів, буває в деяких стрічках. Захопилися зображенням того, як бравно носить герой есесівського кашкета з високою тулією, як хвацько він трапезує з гестапівцями на світських раутах (...) і ось вже план відходить від того, заради чого він вдягнув цю тулію» [6, с. 21].

Привабливість для глядача такого сюжету, вочевидь, полягала ще й у тому, що він давав йому можливість ідентифікуватися з позитивним радянським героєм (що, згідно з офіційно задекларованими функціями героя в радянському кіно, покликаний був слугувати зразком для наслідування), який значну частину екранного часу легально користувався благами буржуазного способу життя. Таку модель «героя» критикує, зокрема, Р. Юренев у своїй праці «Ідеологічна боротьба в кіномистецтві»: «За деякими нашими детективами виходить, що війну ми виграли завдяки перевдягненим розвідникам, що діяли за методом американських “джименів”!» [10, с. 61]. Характерно, що в цьому критичному тексті Р. Юренев називає подібні фільми «про розвідників» «детективами».

Щодо таких особливостей героя подібних фільмів показовим є, приміром, висловлювання українського кінознавця В. Рибак-Акімова в статті «Герой війни у післявоєнних українських фільмах». Звертаючись знову ж таки до «Подвигу розвідника» як зразкового для цих фільмів, автор пише: «Федотов-Кадочников зовсім не видається “надлюдною”, якимось прототипом чи попередником сумно знаменитого зараз Джеймса Бонда. Навпаки, артист невимушено, ненав'язливо підкреслює простоту, буденність свого героя. Щоправда, хоробрості, сили, спритності, кмітливості йому не позичати, усіх цих якостей у нього “більше ніж середня норма”. Але все це такі риси, які, наполегливо тренуючись, може в собі виробити кожен» [7, с. 84]. У цьому разі сама потреба заперечувати подібність Федотова на Джеймса Бонда вказує, вочевидь, на те, що саме таке сприйняття цього героя якраз і було основним. Це висловлювання В. Рибак-Акімова є цінним, оскільки вказує на той глядацький попит, що був, очевидно, визначальним для сприйняття радянського пригодницького фільму, – власне, попит на зарубіжний детектив, елементи якого глядачі з інтересом вилучували в героїчних історіях розвідників.

Якщо згадати цитоване вище твердження А. Федорова про зарубіжний «комерційний детектив», що «висуває тип позитивного героя-супермена», непохитність якого в досягненні поставленої мети винагороджується всіма «благами», що становлять «буржуазний спосіб життя», можна помітити віддзеркалення цієї моделі в радянському пригодницькому фільмі про розвідників. Адже непохитність у досягненні своїх «високих» цілей так само робить для розвідника доступними будь-які засоби, зокрема,

навіть такі «ниці», як користування благами ворожого капіталістичного суспільства. У цьому сенсі його екранна «доля» відображає глядацьку позицію радянського споживача пригодницького фільму, якому, заради досягнення «високої мети» засвоєння уроку про героїчне минуле, радянський кінематограф відкриває доступ до ідеологічно сумнівного видовища.

Утім, з огляду на те, що саме буржуазні блага були для основної аудиторії пригодницьких фільмів основним об'єктом захоплення, запропонована А. Федоровим формула набуває такого сенсу: виняткові «суперменські» якості, необхідні герою для виконання обов'язків розвідника і, зокрема, готовність використовувати будь-які засоби для досягнення поставленої «високої» мети, роблять для нього доступними «всі блага» «буржуазного способу життя». Фігура розвідника одночасно втілює і легітиме таємні споживацькі мрії пересічного радянського громадянина, що й забезпечує її виняткову привабливість для радянського глядача.

Водночас, виводячи на передній план мотив «подвійного життя» героя-розвідника (який, зовнішньо дотримуючись усіх формальних правил «ворожого оточення», веде «свою власну гру»), радянський пригодницький фільм відобразив на екрані важливий аспект досвіду існування в соціалістичному суспільстві. Як свідчить наведена вище цитата із щоденника, досвід «подвійної ідентичності» був у цей час близький навіть школярам, які за «зовнішньою личиною» патріотичних радянських комсомольців нерідко приховували мрії про блага капіталізму. Ці споживацькі мрії, поряд з постійною проблемою дефіциту, змушували значну кількість радянських громадян певною мірою підпільно долучатися до функціонування тіньової радянської економіки – немов розвідник, іти на ризик заради досягнення своєї таємної мети. З такого погляду цитоване вище офіційне твердження про те, що пригодницький фільм черпає свої сюжети, ідейну та художню силу в «героїці сучасності» та «народному характері» («стійкому в подоланні перешкод»), набуває парадоксально влучного звучання. Справді, при уважнішому розгляді виявляється, що жанр радянського пригодницького фільму в постсталінський період, виконуючи на рівні змісту ідеологічне завдання, на рівні «форми» відобразив приховані життєві прагнення та стратегії радянських громадян. Задовольняючи під прикриттям патріотичного епосу попит на «буржуазний детектив», радянський пригодницький фільм водночас став таким собі рупором «підводних» трансформацій ідейного клімату радянського суспільства в напрямі ліберальної ринкової ідеології.

1. Демин В. П. Фильм о разведчике: семантика пространства // Приключенческий фильм: пути и поиски. – М. : ВНИИ киноискусства СССР, 1980. – С. 98–113.
2. Жук С. И. Запад в советском «закрытом» городе: «чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху [Електронний ресурс] // НЛО. – 2009. – № 100. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/zh40.html>.
3. Кукаркин А. В. Буржуазное общество и культура. – М. : Политиздат, 1973. – 416 с.
4. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. – Ленинград : Искусство, 1975. – 168 с.
5. Приключенческий фильм. Пути и поиски : сб. науч. тр. / ВНИИ киноискусства СССР ; редколл. : А. С. Трошин (отв. ред.) и др. – М. : ВНИИ киноискусства СССР, 1980. – 161 с.
6. Ревич В. На экране – героический детектив. – М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1978.
7. Рибак-Акімов В. Герой війни у післявоєнних українських фільмах // Життя і герої екрана. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 91–102.
8. Туровская М. И. Герои «безгеройного времени». (Заметки о неканонических жанрах). – М. : Искусство, 1971. – 239 с.
9. Федоров А. «За» и «против». – М. : Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 64 с.
10. Юренев Р. Идеологическая борьба в киноискусстве // Экран и идеологическая борьба. – М. : Искусство, 1976. – С. 52–75.