

Ирина Чернева

Рынок против плана?

Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961-1976)

Часть первая

<1>

Инфраструктура советского кино в послесталинский период и, особенно, в 1960е и 1970е годы включает в себя более сорока киностудий и более ста съемочных пунктов в малых городах. Комитет по кино при Совете министров СССР насчитывает в числе своих работников 8 000 «творческих»¹, то есть режиссеров, операторов, художников, звукооператоров, монтажеров, редакторов и директоров картин². Все они входят в штаты киностудий и получают зарплату с 1938 г., и в 1960е годы появляется предложение перевести их в статус свободных профессий. Реформа 1938 года аннулировала авторские права в отношении кинематографистов. Эта же реформа структурно разделила производство фильмов и их показ зрителям, сломав зависимость создания фильмов и оплаты работников от зрительских предпочтений. На основе этой легитимности кино стало частью плановой экономики и было переведено на промышленные рельсы. В экономическом контексте 1930-х годов, введение штатной формы организации труда, иными словами, исключение кинематографистов из свободных профессий, объединенных в творческие союзы, было одним из факторов расширения идеологических функций кино и его дистанцирования по отношению к коммерческим функциям. Реформа 1938 г. является важнейшим элементом ориентации советского кино на требования политических деятелей и, в частности, партии. В 1960е годы, идея вывести «творческих работников» из штатов студий становится одним из центральных элементов масштабной реформы советского кино. С одной стороны, это ставит под сомнение промышленную организацию труда в кино³, и, с другой стороны, означает, что предпочтения советских зрителей постепенно завоевывают легитимность.

<2>

Эта идея вплотную связана с историей косыгинской реформы 1965 г., и в числе тех, кто

¹ Проект Алексея Романова в Центральный Комитет КПСС, 15 сентября 1965, Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ), отдел культуры ЦК КПСС, ф. 5, оп. 36, д. 153, л. 68.

² Эта классификация относительно стабильна. Кроме « творческих », в штатах студий состоят инженерно-технические работники, рабочие, служащие и административно-управленческий персонал. *Горюнова Г., Чернов М.* Экономика кинематографии (учебник для ВУЗов). М. 1975. С. 246-247.

³ *Ямпольский М.* Как быть художником ? Социальный статус кинематографиста в кинематографическом сознании // *Искусство кино*, 1991. С. 25-36.

поддерживает ее введение в кино перед Советом министров, фигурирует Вадим Трапезников⁴, один из участников публичной дискуссии о косыгинской реформе с 1962 по 1965 годы⁵. Часть советских экономистов 1960х годов, например Лев Альтер, считают, что полное введение экономических « законов » в кино возможно, в отличие от системы образования⁶. Это свидетельствует о значительном изменении в понимании социального и политического значения кино в Советском Союзе.

<3>

Акцент на зависимость всей работы студии и доходов каждого художника от зрительского выбора это особое истолкование качественного кризиса кино, в контексте замедления экономического роста в 1960е гг. Высокие расходы, низкое качество, малое количество зрителей – понимаются частью кинематографистов как следствие экономической незаинтересованности киностудий. Это прочтение далеко не ново и периодически появлялось с конца 1930х годов, когда финансовое положение киностудий было поставлено в зависимость от плана, то есть от централизованного распределения ресурсов. Экспериментальная Творческая Киностудия (ЭТК), созданная в 1962 году специальным распоряжением Совета министров СССР⁷ предлагает заинтересовать своих работников в производстве популярных фильмов путём создания риска понести убытки вплоть до закрытия студии – банкротства. Созданная в Москве кинорежиссером Григорием Чухраем и « организатором производства » Владимиром Познером, имевшим опыт работы в кино-фирмах западных стран, студия является полем проверки косыгинской реформы на таком сложном участке как кино, которое сочетает цели политического проекта Советского Союза и организацию труда художников, работающих на фабриках⁸. История ЭТК это часть косыгинской реформы также и потому, что создатели студии ставят акцент на автономии предприятия и на пересмотре роли плановых показателей с тем, чтобы повысить качество фильмов. Данная статья очерчивает конфликты, которые рождаются именно вокруг определения качества фильмов. Во-вторых, статья поднимет вопрос стабильности условий труда в сфере искусства. Этот вопрос актуален для бывших советских республик, где реформа 1986 г. и приватизация студий в начале 1990х годов повлекли за собой слом условий работы кинематографистов. Но он также злободневен в западных странах, как для

⁴ Рекомендательное письмо академика В. Трапезникова в Совет министров, сентябрь 1965 г., ГАРФ, ф. Р 5446, оп 99, д. 1395, л. 48.

⁵ Например, его статья, опубликованная в газете Правда в 1964, стала переломной в экономической дискуссии. *Трапезников В.* За гибкое экономическое управление предприятиями // Правда, 17 августа 1964.

⁶ *Альтер Л., Брагинский Б.* Экономические законы и совершенствование планирования народного хозяйства. М., 1970, С. 90.

⁷ Открыта постановлением Совета министров от 19 июля 1962 г. и приказом Комитета по кино от 31 марта 1964 г., студия начала работать в 1964 г.

⁸ Эксперимент ведет в будущее, интервью с В. Познер, Г. Чухрай, Б. Ланда // Советский экран. 1966, № 3.

творческих профессий⁹, так и в целом в отношении «пластичности» условий труда, непреложного требования значительной части современных экономистов.

<4>

В Советском Союзе особенностью «творческих» кинороботников является стабильная ситуация, гарантированная форма труда, иными словами отсутствие « свободных художников ». Как в 1960е и 1970е годы воспринимается этот пункт преднамеренного создания условий нестабильности? Каким образом и для кого вывод за штаты кинематографистов становится обязательным условием качественного обновления советского кинематографа? Какие формы адаптации советской экономики кино предполагает введение этого пункта? Я попытаюсь очертить ситуации конфликта, которые оно порождает на единственном участке его применения, в Экспериментальной творческой киностудии¹⁰. Чтобы ответить на эти вопросы, статья основывается на спектре архивов федеральных и республиканских (латвийских) государственных и партийных органов и на архивах Экспериментальной киностудии, которая с 1968 года входит в состав Мосфильма как Экспериментальное творческое объединение (ЭТО), хранящихся на киностудии Мосфильм. В значительной степени статья использует информацию из архивов, которые можно назвать частными и доступ к которым затруднен¹¹.

<5>

Статья разделена на две части по хронологическому принципу. В первой части я расскажу о классической организации труда на советских киностудиях и о проблемах и конфликтах, которые она вызывает. Эта же часть показывает, как появляется проект реформы экономической организации кино и параллельно оформляется идея перевода «творцов» на контрактную основу. Внедрение экономических элементов, имитирующих рыночную систему, не сопровождается ослаблением политического контроля. Это показано в моей предыдущей статье¹², и данный текст возвращается к этой призме прочтения с точки зрения условий труда. Когда многоплановая реформа советского кино наталкивается на сокращение поля автономии в принятии решений на уровне студии, эксперимент продолжается, теряя многие пункты, в рамках классической студии, Мосфильм. Этому сосуществованию двух систем и конфликтах, им порожденным, посвящена вторая часть статьи.

⁹ *Grégoire M.* Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours), Paris 2013.

¹⁰ Огромное спасибо организаторам семинара « Советская история » Ванессе Вуазен и Кате Бруиш, а также Валери Познер и участникам этого семинара, чьи вопросы и комментарии помогли в ходе работы над этой статьёй.

¹¹ Я хотела бы отдельно поблагодарить Римму Эдуардовну Карпову за доступ к архивам Мосфильма.

¹² *Tcherneva I.* Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? L'histoire du Studio Artistique Expérimental (1965-1976) // Cahiers du monde russe. T. 2, 2014. С. 589-621.

1. Специфика и хронология требования контрактных отношений в советском кино

<6>

В контексте критики принципов организации промышленности применительно к кино и рождения в 1957 г. Союза кинематографистов, как материальной и юридической базы для профессионалов, условия труда «творческих» работников постепенно меняются. Ориентация этих изменений — признание исключительного характера искусства в рамках студий, организованных как промышленные предприятия. Эти изменения только опосредованно связаны со смертью Иосифа Сталина, поскольку доход творческих работников структурно изменился в 1944 г., когда была введена единовременная выплата за постановку фильмов (постановочные). Это вознаграждение структурируется вокруг оценки качества фильмов. С тех пор, количественные и качественные критерии сочетаются в оценке работы кинематографистов.

1.1 Классическая организация труда в киностудиях

<7>

Советские сценаристы, композиторы и актеры не входят в штаты киностудий и оплачиваются по договору. Они входят в творческие союзы, и оплата их труда зависит от последних. Когда студии заключают с ними контракт, они оплачиваются в зависимости от количества копий фильмов. Все остальные – «творческие» и «не творческие» работники состоят в штате. Они получают премии¹³, как в других секторах экономики, в зависимости от соблюдения сроков, сметы и в зависимости от так называемого «полезного метража», аналога планового показателя производства «натурой», подобно тоннам стали или метрам ткани... Премии выплачиваются в разные моменты работы (месячно, после сдачи режиссерского сценария, после сдачи фильма) и разными инстанциями (директором киностудии, министерствами). В период «позднего сталинизма» (1945-1953 гг.), структура премий чрезвычайно усложняется и разрыв в доходах (между разными «творческими» профессиями, между последними и рабочими) увеличивается. К 1956 году, уровни « постановочных » зависят от тарифной категории работника и варьируются в зависимости от неё и профессии от 1 тысячи рублей до 75 тысяч!¹⁴ Сам факт существования «постановочных» означает признание «творческого» характера работы, но в 1950е годы кинематографисты и ядро основоположников Союза кинематографистов критикуют промышленное видение кино, которое включает в себя премирование в зависимости от экономических показателей и отсутствие стабильности в известных циклах замирания деятельности или напротив «штурмовщины»¹⁵.

¹³Калистратов Ю. Экономика производства и обращение кинофильмов в СССР. М. 1958. С. 62-63.

¹⁴ *Ibid.* С. 261-267.

¹⁵ Центральный архив общественно-политической истории Москвы (ЦАОПИМ), фонд Московского городского комитета КПСС, ф 4, оп. 91, ч. 1, д. 15, лл. 10-42. Стенограмма собрания Художественного Совета Мосфильма и организационного комитета Союза работников кинематографии, 16 сентября 1958, Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд киностудии Мосфильм, ф. 2453, оп. 3, д. 69, лл. 43-45.

Действительно, архивы показывают, что директора киностудий имеют тенденцию понижать зарплаты, если кинематографисты не переходят на работу над очередным фильмом, очень скоро после окончания одного. Иными словами, создатели фильмов вынуждены войти в производственный ритм: после окончания одного фильма, сразу получить другую постановку, чтобы получать зарплату.

<8>

С 1956 г., создатели Союза кинематографистов требуют отделить производственную часть (фабрика) от творческой (киностудия) и ввести отчисления от проката фильмов в бюджет студии¹⁶. Идея же персональных договорных отношений в сфере производства фильмов формулируется в середине 1960х. Хронология эксперимента показывает, что именно этот пункт является определяющим и самым конфликтным в реформе. До 1965 года, предложения пересмотреть условия труда и оплаты кинематографистов встречают сопротивление Союза. Например, в 1953 г. Александр Фадеев, председатель Союза писателей, предлагает вывести кинематографистов из индустриальной сферы и одновременно поставить их, объединенных в творческом союзе, в прямые взаимоотношения с партией¹⁷. Кинематографисты, в основном работники Мосфильма, в письмах, адресованных ЦК КПСС, напротив, этого не требуют и поддерживают проект сильной централизованной администрации кино, которая в свою очередь мыслит кино как промышленность. Шесть лет спустя, министр культуры Николай Михайлов, который поддерживает многие предложения Союза работников кино¹⁸, предлагает в своем проекте в ЦК КПСС направлять кинематографистов в периоды простоя – то есть между двумя картинами – на работу в других киностудиях¹⁹. Это предложение не преведено в жизнь. В 1960 г. Министерство культуры СССР предлагает вывести кинематографистов из штатов и нанимать их по конкурсу, но Союз работников кинематографии видит в этом угрозу и противится предложению²⁰. Перед работниками кино встает альтернатива между стабильностью условий и оплаты труда, при которой они остаются в штатах киностудий, но подчиняются промышленной организации труда, и нестабильностью, которая сочетается в свою очередь с признанием их статуса деятелей искусства.

<9>

Принятое 24 февраля 1961 постановление Совета Министров СССР о «материальной заинтересованности работников кино и киностудий в создании фильмов высокого идейно-

¹⁶Стенограмма собрания Художественного совета Мосфильма, 31 июля 1956, РГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, д. 32, л. Письмо Агеева в ЦК КПСС, 18 декабря 1958, РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 78, лл. 110-114.

¹⁷ 24 декабря 1953, РГАНИ, ф. 5, оп. 16, д. 655, лл. 371–372.

¹⁸ Так именуется Союз кинематографистов с 1957 г. по 1965 г.

¹⁹ Проект постановления ЦК КПСС « О мерах по дальнейшему развитию советского киноискусства », подготовлен министром культуры Н.А. Михайловым, при участии Союза Работников Кино и Союза писателей. Направлен в Совет министров СССР не позже 12 мая 1959, РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 78, лл. 77-78.

²⁰Архивные данные опубликованы Валерием Ивановичем Фоминым в газете Союза кинематографистов РФ, *СК Новости*, « Летописи нашего Союза », № 16. 21.04.200. С. 11.

художественного уровня и улучшении организации производства фильмов» является промежуточным итогом этого процесса. «Творческие» работники или, как их еще называют, главные члены съемочных групп получают после окончания работы над фильмами сумму, равную зарплате, в течение 6 месяцев²¹. Затем они переводятся на контрактную основу. В 1962 году на пленуме Союза работников кинематографии, некоторые его члены критикуют этот последний пункт. Перевод на договор означает увольнение со штатной должности и воспринимается как ущемление прав, поскольку в действительности «творческие работники» киностудий не принадлежат другим ведомствам и не могут рассчитывать на стабильный доход в этот период институционального оформления Союза кинематографистов²². В отношении позиции Союза работников кино, записка сектора кино отдела культуры при ЦК КПСС цитирует:

<10>

«Это [перевод на договорную основу] по мнению выступавших создает у режиссеров настроение неуверенности, мешает им нормально работать. Навроцкий из Украины считает: 'Мы, режиссеры оказались без прав, нас оставляют в простое, могут уволить, нам начисляют отпуска из простоя'.»²³

<11>

ЦК КПСС, внимательно отслеживающий настроения в профессиональной среде, отдает отчет, что для части кинематографистов права сочетаются со стабильностью, а бесправие с контрактными условиями. Кроме того, по уставу Союза от 1962 года, одной из причин исключения из членов является отсутствие профессиональной деятельности в кино в течение 35 лет. То есть, кинематографисты, не имеющие работы, теряют минимальную помощь и позиции в Союзе. Вследствие этого Совет министров принимает постановление, которое предоставляет привилегии режиссерам художественного и документального кино в период между работой над фильмами. Например, режиссер художественных фильмов получает 66 процентов обычной суммы на протяжении 9 месяцев, и период выплаты может быть увеличен. Кроме того, если он работает над сценарием, режиссер получает полный оклад в течение трех месяцев²⁴. Это постановление гарантирует некоторую стабильность всем работникам и одновременно дает возможность директору студии самостоятельно решать вопрос «о длительности сохранения в штате без оплаты

²¹Второй состав съёмочных групп получает в течение 2 месяцев 66 процентов от зарплаты до тех пор, пока не приступит к работе над новым фильмом.

²²*Пырьев И.* Создадим фильмы, достойные нашего великого времени // Советская Культура. 08/02/1962.

²³Записка в ЦК КПСС о 4ом пленуме Союза работников кинематографии с 6 по 9 февраля 1962, 15 февраля 1962, РГАНИ, ф. 5, оп. 36. д. 146, лл. 26-28.

²⁴Постановление Совета министров СССР, 19 июля 1962, Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ), фонд Совета министров СССР, ф. Р 5446, оп. 96, д. 1103, лл. 120-122. Операторы, художники сохраняют условия работы по постановлению 1961 года, а остальные работники съёмочных групп получают 66 процентов оклада в течение 3 месяцев.

работников» нескольких профессий. Параллельно Министерство культуры СССР получает право привлекать на договорных началах представителей нескольких профессий (режиссеров, кинооператоров, художников)²⁵. Таким образом, в системе студий сосуществуют обе формы найма.

<12>

Постановление 1961 года также меняет систему оценки фильмов, выводит её из зависимости от плановых показателей ещё больше, чем декрет 1944 г. Студия и работники получают дифференцированные вознаграждения в зависимости от оценки фильмов комиссиями до их выхода на экран. Чем выше группа, тем выше надбавка «за качество», которую получает студия. «Постановочное» вознаграждение режиссера-постановщика, режиссера, оператора, главных актеров, оператора и художника комбинированных съемок, художника-постановщика, звукооператора и директора фильма варьируется в зависимости от группы. Структура комиссий пронизывает всю систему – от центрального министерства до республиканских и до киностудий, и профессионалы принимают в них участие. Почти сразу Министерству культуры СССР становится известно, что студии и кинематографисты пытаются влиять на оценку своих фильмов, и процесс основывается на сети кооптаций и договоренностей. Но далее, чем до официального порицания со стороны Министерства, пересмотр системы не идёт²⁶. Новый порядок стабилизируется, и текст 1961 г. является некоторым компромиссом, и установлена опосредованная связь между вознаграждениями, доходами киностудий и внутри-профессиональной оценкой, не зависящей исключительно от политического суждения.

<13>

В этот период, оценка профессиональной среды стоит на первом плане по отношению к успеху фильмов у зрителей. Тем не менее политическая оценка не исчезает полностью. Администрация кино создает возможность исключительных условий вознаграждения «особо значительных» фильмов. Форма единовременного государственного поощрения предусмотрена в отношении тем гражданской войны, революции и Великой отечественной Войны. Это решение дополняет резолюцию 1961 г., позволяя государству направлять кинематографистов к приоритетным политическим темам. По каждому фильму Совет министров принимает отдельное решение, повысить ли премии, распределить их иным образом, организовать широкую рекламу фильма и так далее. Комитет по кино таким образом варьирует материальную заинтересованность от раза к разу, в зависимости от тем, которым нужна особая поддержка государства²⁷.

²⁵ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 96, д. 1103, лл. 120-122.

²⁶О работе комиссий по оценке фильмов, Государственный Архив Латвии, фонд Министерства культуры ЛССР, 678, оп. 2, д. 207, лл. 119-142. Министерство культуры СССР «О работе комиссий по оценке художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов», октябрь 1961, Государственный Архив Латвии, ф. 678, оп. 2, д. 207, лл. 143-148.

²⁷ Подобные переговоры идут на счет фильма *Война и мир*. В 1963 году, приняты положительные решения в

<14>

До 1965 года, контрактные отношения кинематографисты не требуют и в массе своей, наоборот, считают ее скорее показателем нестабильной ситуации. Действительно, безработица знакома многим профессионалам, дипломированным в начале и середине 1950х годов. Кроме того, профессиональные траектории значительной части кинематографистов значительно связаны со студией, на которой они работают. На периферийных студиях, дебютанты чаще всего устраиваются как работники низшего звена, и только затем студия направляет их во ВГИК, после чего они возвращаются в студию как дипломированные специалисты. Кроме того, в хрущевский период, студенты ВГИКа начинают работать, параллельно учебе, с первого года²⁸. Случаи «свободных» режиссеров, которые переходят с одной студии на другую, являются исключением из правила. В этот период ослабление контроля государства и партии над темами фильмов и пересмотр экономической организации производства не идут совместно с требованиями контрактных отношений. Перелом появляется в 1965 г.

1.2 Кристаллизация требования временного найма

<15>

В середине 1960х годов система ставится под вопрос структурно. Проект, который Экспериментальная Творческая Киностудия представляет в Совет министров СССР в 1965 году, предлагает нанимать работников по контракту, платя им заработную плату в течение работы над фильмом, но их вознаграждение будет зависеть не только от группы, но и от количества зрителей, которое соберет их фильм. По проекту, при сдаче фильма прокату – съемочная группа получит 65 процентов суммы, которую получают в классической системе кинематографисты. Второй основной пункт, количество просмотров каждого фильма выходит на первый план, в то время как определение группы в классической системе происходит до выпуска фильма в прокат. По проекту ЭТК, если фильм просмотрен 17ю миллионами зрителей (условно, поскольку речь идет о количестве посещений) за 12 месяцев, вознаграждение достигает 130 процентов того, которое получают работники традиционных студий²⁹. Таким образом, «творческий» работник, нанятый для создания одного фильма, и чье вознаграждение зависит от его проката, сам должен будет найти золотую середину между предложением и спросом. «Не творческие» работники, заключающие контракт с ЭТК на время работы над фильмом, будут получать обычное вознаграждение³⁰.

отношении документальных фильмов *Три весны Ленина*, *Страницы бессмертия*. В 1964 году, Совет министров разрешает предоставить особо выгодные условия вознаграждения создателям документальных фильмов *Киноэпопея о партии*, *Владимир Ильич Ленин*, *Повесть славных лет*, *Великая Отечественная*. ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 99, д. 1394, лл. 8-32.

²⁸ Интервью с Рихардом Пик, оператором Рижской киностудии с 1962 года. 27 апреля 2010 г. Рига.

²⁹ ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 99, д. 1395, лл. 1-14.

³⁰ Там же, лл. 1-6.

<16>

Эти пункты рассматриваются Советом министров, и с августа по сентябрь 1965 года Госбанк, Министерство финансов, Комитет по труду и заработной плате, ВЦСПС и Комитет по кино обсуждают условия найма на работу по договору и распределение надбавки за качество фильма. Показательно, что ни один участник этой беседы не противится переводу на контракт, то есть осознанному нарушению принципа стабильности труда. Логично было бы ожидать подобную реакцию от профсоюзов. Тем не менее ВЦСПС не высказывает (во всяком случае в Совете министров) какой-бы то ни было защиты этого принципа. Но встает вопрос – как будут оплачиваться перерывы в работе между двумя фильмами, так называемые «простои»? Будет ли иметь право на временную оплату кинематографист, по возвращении на свою студию после работы в ЭТК? Госплан и Комитет по труду и заработной плате предлагают указать, что контракт не дает право на оплату «простоя». Вопрос остается открытым: учитывая экспериментальный характер студии, предполагается, что стабильные работодатели кинематографистов, а именно классические студии должны взять эти расходы на себя. Кроме этого, представитель Госбанка, участвующий в дискуссии, считает, что оплата работников ЭТК завышена, что приведет к повышению стоимости фильмов и созданию привилегированного слоя работников. Ещё постановлением Совета министров СССР в июле 1962 года было решено распространить на работников ЭТК оклады одной из самых высоких категорий, 1ой категории³¹. Комитет по труду и заработной плате предлагает, чтобы при самых высоких результатах, вознаграждение (режиссерам, как самой высокооплачиваемой категории) не превышало порога в 16 тысяч. Главная забота ВЦСПС также заключается в ограничении вознаграждения, а Министерство финансов предлагает, чтобы премия исчислялась в зависимости не только от доходов фильма, но и расходов на его производство (традиционно премия исчисляется от категории и соблюдения плана), иными словами, предлагает стимулировать работников делать фильмы низкой себестоимости³². Таким образом, ингредиенты эксперимента это временная работа, заинтересованность в широком прокате фильма, потолок вознаграждения и давление с тем, чтобы снижалась себестоимость каждого фильма.

<17>

4 октября 1965 г. выходит постановление Совета министров и ЦК КПСС о введении материальной заинтересованности от результатов работы предприятия, основа косыгинской реформы. Во главу оценки работы предприятия ставится качество продукции, производительность труда и прибыль от реализации. Предприятия получают бóльшие права, возможность решать структуру управления, определять условия и размеры премирования, детально планировать продукцию³³. Постановление

³¹ Постановление Совета министров СССР, 19 июля 1962, ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 96, д. 1103, лл. 120-122.

³² 14 августа 1965, ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 99, д. 1395, лл. 18-19.

³³ Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР о совершенствовании планирования и усилении экономического стимулирования промышленного производства, 4 октября 1965 г., КПСС в резолюциях и

ставит предприятия в условия, близкие к Экспериментальной творческой киностудии, но работники должны быть заинтересованы коллективно, и премии должны выплачиваться от улучшения общих итогов работы. В этом отношении, особенность предложения Экспериментальной творческой студии заключается в том, что ее работники получают вознаграждение в зависимости от результатов каждого фильма, то есть каждой съемочной группы.

<18>

Каким образом поиск условий труда, более уважительных в отношении творчества, входит в коллизию с введением работы по контракту с точки зрения основоположников эксперимента? Система премий от экономических показателей, которые привязывают работу в кино к функционированию промышленности, критикуется в рамках эксперимента. Как пишет Григорий Чухрай в мемуарах, изданных в 2002 году, идея «материальной заинтересованности» вызывает сопротивление его коллег. Он описывает следующим образом дискуссию на студии Мосфильм:

<19>

«– Нужно вернуться к бескорыстию! (оппонент)

– Нужно, но, увы, невозможно. (Чухрай)

Впрочем, нашлись и «сторонники», пишет Чухрай.

– Платите мне больше, я буду работать лучше, – говорили они. – Это же элементарно!

– Элементарно и поэтому неверно, – возражали мы [Чухрай и Познер]. – Вам, например, сколько не плати, вы лучше работать не будете, потому что не умеете. А таких, как вы, много. Зарплату надо честно заработать умением, сноровкой, талантом.

– Вы ничего нового не сказали. Еще Ленин говорил о материальной заинтересованности.

– Ленин-то говорил, да вы ничего не поняли. Вы сводите материальную заинтересованность к премии. А премия – это подачка, часто несправедливая. Она не стимулирует труд. Человек живет на зарплату, в своей работе он должен быть не просто заинтересован, а жизненно заинтересован.»³⁴

<20>

Григорий Чухрай и Владимир Познер критикуют непрозрачность распределения премий. Эта критика появляется на студиях с введения премиальной системы. Но параллельно создатели ЭТК ставят под сомнение всю организацию труда в кино. По мнению Чухрая, «жизненная заинтересованность» работника в зарплате возможна при условии нестабильности его найма. Тем не менее он не обосновывает перевод на контракт спецификой работы в искусстве. Напротив, объясняет Чухрай, «кинематограф является современным промышленным производством, ничем принципиально не отличающимся от других промышленных производств»³⁵.

решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Том 8. М., 1984. С. 529.

³⁴ Чухрай Г. Мое кино, М., 2002, 22.10.2013, <http://read24.ru/pdf/grigoriy-chuhray-moe-kino.html>.

³⁵ Там же.

<21>

Иностранные модели организации кино, несомненно, играют роль в видении киноиндустрии экспериментаторами. Примечательно, что по словам Григория Чухрай они не входят в число сторонников рыночной экономики и остаются приверженцами социалистических идей. Чухрай особо выделяет свои политические убеждения в публикации 2002 г. Биография же Познера отчетливо свидетельствует о его ангажированной позиции. На Западе он отстаивает политический проект СССР и именно по этой причине приезжает работать в Совэкспортфильме в ГДР в послевоенное время, затем в СССР³⁶.

<22>

В этот период Экспериментальная творческая киностудия далеко не единственная структура, отстаивающая контрактную форму найма. Администрации кино представляется возможным применить ее на всю систему студий. Более того, Комитет по кино видит непостоянную занятость как решение проблемы производительности труда. Поэтому ни одно из министерств, участвующих в дискуссии при Совете министров, не противится этому пункту. ЦК КПСС также задается вопросом вывода кинематографистов из числа штатных работников, и «эксперты», посланные за границу, отдельно пишут о контрактных отношениях, уже введенных в кино некоторых стран социалистической экономики. Например, в июле 1965 года, сценарист Семен Нагорный говорит об этом в отчете в ЦК о своей поездке в Болгарию, где редакторы и творческие работники являются контрактными. Редакторы, пишет он, – профессиональные кинодраматурги и располагают большими правами. В отношении контрактных режиссеров, операторов и художников³⁷ Нагорный уточняет, что в данный момент трудно сказать, каков эффект этой меры. Она, по его словам, «встречена сочувственно».

<23>

«Было бы неверно представлять перестройку болгарской студии в идиллическом плане. Есть большие трудности. Перестройке сопротивляются некоторые работники аппарата, не видящие творческого содержания в новой системе работы и цепляющиеся за устаревшие организационные схемы. Недовольны перестройкой и некоторые творческие работники (не только ремесленнического толка). Они опасаются, что при новой системе пострадают те режиссеры, которые заняты подготовкой к большим фильмам, требующим времени для изучения, обдумывания материала. Говорят так: 'могут пропасть при новой системе наши Хуциевы'. Руководители болгарского кинопроизводства учитывают эту опасность. Сейчас принято решение о создании при Союзе работников кинематографии Болгарии особого фонда. По решению творческого союза из этого фонда будут выплачиваться не пенсии, не всепомоществование, а 'нормальная' зарплата тем мастерам кино, труд которых имеет

³⁶ Познер В. Прощание с иллюзиями. М., 2011. С. 17, 94, 104, 138, 142, 164.

³⁷ Но не директоров фильмов, в отличие от советского кино.

большое значение и ценность.»³⁸

<24>

Эта цитата отражает отсутствие компромисса в отношении договорных отношений. Термины негативного толка («цепляющиеся за устаревшие схемы», «ремесленники») отсылают нас к конфликту вокруг признания оценки фильмов зрителями. Оплата кинематографистов за счёт отчислений от проката и их признание как профессионалов в зависимости от успеха фильма ставят под вопрос роль кинематографической среды и его саморегулирующую функцию. Принять за точку отсчёта предпочтения советских зрителей рассматривается как демократизация одними деятелями кино, и как риск потерять качество искусства другими. В сердце этого конфликта — понимание социальной основы кино. Если в 1920е годы некоторые авангардистские течения предлагали отталкиваться от знаний и компетенций читателей и зрителей, эта позиция не была положена в основу советского проекта искусства. Напротив, просвещение, передача классических знаний и ценностей части населения стоят во главе его. Советский проект кино в послесталинский период двойственен. Это медиа империя, по словам Кристин Рот-Ай, которая основана на широкой сети и действительно приносит доход, но опирается на проект киноискусства³⁹. Переориентация советского кино на успех у публики поднимает фундаментальный вопрос легитимности «неклассической» культуры и отражает отсутствие в СССР платформы, которая позволила бы исключить искусство из экономических отношений.

<25>

Соответственно, в письме Нагорного договор представляется как элемент модернизации, но выявляется группа профессионалов, которые критикуют промышленную организацию их работы, в то же время опасаясь нестабильности в случае крена кино в сторону развлекательной функции. Речь может идти о влиятельных режиссерах, опирающихся на внутрипрофессиональную иерархию, но упоминание Марлена Хуциева не нейтрально. В 1965 году, он еще не входит в ранг «мастеров» кино, в отличие от Сергея Юткевича или Михаила Калатозова, например. Но его фильмы ценятся на международных фестивалях как произведения искусства. Как объективно определить «ценность и значение» фильмов? Если и допустить нестабильность и элементы конкуренции между профессионалами, на какой основе создать нишу исключительности и для кого?

<26>

В августе 1965 года, опубликована статья в журнале *Искусство кино* трех режиссеров документального кино, сотрудников Центральной Студии Документальных Фильмов (ЦСДФ). Они отстаивают необходимость договорных отношений между студией и кинорежиссерами,

³⁸ РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 154, лл. 83-86.

³⁹ Roth-Ey K. Moscow prime time. How the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War. Ithaca, 2011. P. 4, 12-22.

позиционированных как «естественная селекция самых сильных и приспособленных», с долгосрочной перспективой повысить «качество» документального кино⁴⁰. А уже в ноябре ЦСДФ предлагает Центральному Комитету КПСС перевести на контрактную основу режиссеров, операторов и редакторов. Триумвират (дирекция, партия и профсоюз студии) основывает на этом нововведении переход к правильному планированию, поскольку договорные отношения должны участвовать в «рациональном пересмотре коллектива»⁴¹. Иначе говоря, темы и работники должны подбираться исходя из реалий проката фильмов.

<27>

Примечательны и формулировки Людмилы Погожевой, главного редактора журнала *Искусство кино*, в ходе публичной дискуссии о качестве фильмов. В 1966, она пишет, что «некоторые творческие работники совершенно игнорируют проблему зрителя», то есть создают фильмы, не пользующиеся успехом :

<28>

«К сожалению, к такому бездумью [о проблеме зрителя] нас приучило иждивенчество, которое с незапамятных времен укоренилось в сознании многих кинематографистов. Считается, что любой 'шедевр' государство обязано оплатить, а зритель – проглотить. В этом отношении иждивенчество буквально в крови. [...] Сколько фильмов, которые свободно могли не выйти на экран, вообще не появиться и которые планируются не потому, что обещают быть интересными, увлекают замыслом и могут рассчитывать на последующий успех в прокате, а по другим соображениям : тема нужная, человека надо загрузить работой и т.д.»⁴²

<29>

Погожева ставит вопрос о неправильном планировании, сводя воедино прогноз об успехе и экономическую организацию киностудий. Необходимость «загрузить человека работой» объясняется тем, что он состоит в штате. Погожева не говорит напрямую о контракте, тем не менее упоминание «иждивенчества» жёстко квалифицирует ее ведение студий, в которых «творческий персонал» работает автономно и от государства, и от зрителей. Ставя в кавычки такой термин, как шедевр, Погожева подчёркивает критику саморегуляции профессиональных кругов и даёт понять, что последние черпают свою легитимность в промышленных основах организации труда.

<30>

Комитет по кино также защищает перед Советом министров точку зрения, что контрактная форма

⁴⁰ Что мешает студиям ? // Искусство кино. 1965. №8. С. 6.

⁴¹ 3 ноября 1965 г., РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 153, лл. 166-173.

⁴² Как взять от фильма больше? // Искусство кино. 1966. № 7. С. 6-7.

найма поможет советскому кино совпасть со спросом, с « потребностями » зрителей. Комитет кино намеревается не ограничиваться экспериментом, и в январе 1966 года Романов предлагает Центральному комитету КПСС исключить из штатов всех киностудий режиссеров, операторов и художников и установить с ними контрактные отношения. Его председатель Алексей Романов утверждает, что вследствие такой реформы выплаты надбавок за качество должны снизиться на более, чем 31,5 процента при условии повсеместного применения эксперимента. В предложении, которое Комитет адресует ЦК КПСС, фигурирует создание при Союзе кинематографистов аналогии Литфонда для финансирования периодов между работой над фильмами. То есть поиск стабильности, о котором упоминал Нагорный, присутствует как оплата периодов безработицы между контрактами для тех, кто уже отсеян договорной системой. Финансовые заботы не второстепенны для Романова. Комитет планирует ввести ответственность съемочных групп за производственные показатели, вплоть до полного лишения премий, и выплачивать «постановочные» дирекцией в зависимости от доходов по фильму в прокате (в данном случае за два года показа).

<31>

«Подлинная экономическая самостоятельность объединений и введение прямой зависимости их материального положения от качества выпущенных фильмов обнажат истинное положение вещей, общую жизнеспособность тех или иных творческих коллективов.»⁴³

<32>

Это проект подписан Романовым и Львом Кулиджановым, председателем Союза кинематографистов, который также является членом Художественного совета Экспериментальной студии. В этот момент, требование договорных отношений уже подразумевается как обладающее социальной и художественной ценностью (оценка работы) и несущее в себе возможность снизить расходы на кино. Авторы апеллируют к саморегулирующей силе формулы спрос-предложение. Цель реформы – пересмотреть планирование, освободиться от ряда работников путем внедрения критерия рентабельности и, опосредованно, «материальной заинтересованности». Появление этой идеи в сфере кино и в центральной администрации объясняется переходом советской киноиндустрии в новый период. 1950е годы были периодом количественного роста производства фильмов и широкого найма на работу, когда обновляющиеся и строящиеся киностудии искали работников и пытались их удержать. Следующее десятилетие ставит вопрос качественного изменения кино: пересмотр числа создаваемых фильмов, сдерживание расходов и создание фильмов, которые имеют успех у зрителей.

⁴³ Записка Комитета по кино при Совете министров секретарю ЦК КПСС П. Демичеву, 10 января 1966, РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 158, лл. 23-24.

<33>

Возможно, что во второй половине 1960х гг. студии имеют право воспользоваться правом установления контрактных отношений по своему усмотрению. Например, в феврале 1966 г. председатель Госкомитета по кино Литвы указывает, в своем письме в ЦК, намерение ввести договорные отношения с режиссерами и операторами в документальном кино⁴⁴. Но широкому применению этих правил противится Госбанк. В сентябре 1966 г., формулируя свою оценку проекта реформы кинопроизводства, Госбанк указывает, что порог рентабельности фильмов не известен точно и все ещё большое количество фильмов не восполняют затраты на их производство. В то же время по данным Госбанка, больше 60ти процентов полнометражных игровых фильмов рентабельны по истечении одного года показа. «Если принять период показа 2 года, будет больше рентабельных фильмов и это не будет стимулировать кинематографистов на создание фильмов более высокого качества.»⁴⁵ С позиции Госбанка, если и переходить на контрактный найм, необходимо установить жесткую планку оценки.

<34>

Оценка качества фильмов также выходит на первый план с точки зрения сценаристов, которые уже давно сопротивляются статусу режиссеров киностудий и их правам. Ярким примером является позиция Алексея Каплера, сценариста и секретаря правления Союза кинематографистов. Он призывает в письме к ЦК ввести договорные отношения в кино, поскольку, по его мнению, полноправие режиссера в выборе сценария приводит к «гиперболизированным формам», когда сценарий не принимается если у автора нет договоренности с режиссером киностудии. Для Каплера, «штатная режиссура – оковы, искусственно сдерживающие развитие советского киноискусства . Он призывает освободиться от этой « вредной, давно устаревшей системы» и прямо указывает, что договорные отношения – способ избавиться от «бездарных режиссеров, которых практически невозможно уволить при существующей ныне штатной системе»⁴⁶. Его предложение является примером оценки работы кинематографистов через нестабильность, отражая давние конфликтные отношения между сценаристами и режиссерами.

<35>

Итак, требование «гибких» форм найма сопряжено с критичным восприятием так называемых «ремесленников», то есть тех работников, которым комфортно работать в кино, организованном как

⁴⁴ 6 февраля 1966, РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 158, лл. 151-153.

⁴⁵ Письмо Госбанка СССР, 6 сентябрь 1966, РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 158, лл. 74-76.

⁴⁶ Он собрал 9 миллионов зрителей. ГАРФ, ф. Р 5446, оп. 101, д. 1194, лл. 1928. Согласно данным, опубликованным Сергеем Кудрявцевым, фильм собрал 13,4 миллионов посещений. Сергей Кудрявцев. Отечественные фильмы в советском кинопрокате. часть 7. <http://kinanet.livejournal.com/25331.html#cutid1>. Очевидно, статистика Совета министров СССР берет за основу посещения за 12 месяцев проката. Вопрос расчета успеха фильмов относительно времени проката будет изучен во второй части этой статьи.

промышленность. Контракт должен способствовать конкуренции между «творцами» за зрителей, за студии и за сценарии. Упрощенное противопоставление «художников» и «ремесленников» подпитывается критическими статьями, в которых речь идет о «конъюктурщиках», пользующихся системой против государственных интересов и интересов зрителей. В них, речь идет о пересмотре штатов и тематического планирования, особенно в неигровом кино, в период, когда телевидение набирает силу. Стоит ли тратить огромные суммы на документальные фильмы, которые не видят зрители? Можно предположить, что десятки короткометражных фильмов о Ленине могут уступить место одному-двум «стоящим» фильмам. В то же время, советские киностудии создают в этот период большое количество и других фильмов, не отвечающих напрямую узко-политическим целям. Зрители не видят их по причинам, зависящим от организации проката. Что касается художественных фильмов, можно взять архетипический пример Андрея Тарковского, чьи фильмы никогда не были лидерами проката, но и фильм Элема Климова *Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен* (1964), который, как ни странно это может показаться сегодняшним зрителям, был неудачен в прокате⁴⁷. То же самое можно сказать о фильме Марлена Хуциева *Мне двадцать лет* (1964)⁴⁸. Когда открывается ЭТК, существует разрыв между популярными фильмами и фильмами, высоко оцененными профессиональной когортой. Основоположники ЭТК имеют опыт в этом отношении. Например, в критической литературе того периода фильм *Баллада о солдате* (1959) Григория Чухрая и сценариста Валентина Ежова, который входит в состав худсовета, не оценён зрителями, хотя в действительности он собрал 30,1 миллионов посещений.⁴⁹ По словам критика Яна Варшавского, этот фильм - «классический пример временного срыва контактов между художником и зрителем»⁵⁰. Критик Виктор Демин также пишет о необычности драматических приемов фильма и о роли критиков в этом отношении, а именно разъяснение зрителям тонкости «высокохудожественных» фильмов⁵¹. В советских исследованиях устойчив принцип прививания зрителям хорошего вкуса. Изучение фильмов, одновременно высоко оцененных кинематографическими кругами и популярных, «фильмов для всех», по термину критика Неи Зоркой⁵², появляется только в 1970е годы. Разность во вкусах зрителей, зависимость вкусов от социальной среды, условия рекламы и проката фильма, все эти аспекты обсуждаются в прессе в эти годы.

⁴⁷ Лебедев Н. Кино и зритель. М., 1968. С. 170-180. Согласно Сергею Кудрявцеву, 8,8 миллионов посещений. Сергей Кудрявцев. Отечественные фильмы в советском кинопрокате. часть 8. <http://kinanet.livejournal.com/27544.html#cutid1>

⁴⁸ Лебедев Н. Кино и зритель. М., 1968. С. 170-180.

⁴⁹ Сергей Кудрявцев. Отечественные фильмы в советском кинопрокате, часть 3 // <http://kinanet.livejournal.com/16047.html#cutid1>.

⁵⁰ Варшавский Я. Успех : кинематографисты и кинозрители. М., 1974. С. 69.

⁵¹ Демин В. Фильм без интриги. М., 1966. С. 77-79.

⁵² Зоркая Н. Кинозритель шестидесятых годов // Вопросы киноискусства. 1971. С. 118-141.

<36>

Легитимность зрительских предпочтений в отношении оценки советских фильмов кристаллизуется, начиная с конца 1950х годов. Именно в 1960е годы она оформляется институционально, что объясняет высокий уровень конфликтности описанных здесь дискуссий. Оценка фильмов должна частично выйти из внутренней, промышленно-профессиональной призмы. Роль профессии является чрезвычайно конфликтным аспектом, поскольку прочитывается с политической точки зрения. Нормативная планка 17 миллионов зрителей с другой стороны показывает сложность расчетов эффективности фильмов в период вывода оценки из поля организации производства. Несмотря на то, что изменения в создании фильмов кажутся минимальными, речь на самом деле идет о глубинном процессе пересмотра роли каждой институции — администрации, партии, профессии и зрителей — в советском кино.

Заключение первой части

<37>

Преобразования, предложенные ядром создателей Союза работников кино и затем основоположниками Экспериментальной творческой киностудии, развиваются на фоне косыгинской экономической реформы. Элементы рыночного мышления своеобразно сочетаются с мышлением плановой экономики. Растет значение зрителя-потребителя⁵³. Но связь с косыгинской реформой неоднозначна. Вопрос специфики кинематографа встает как для исследователей сегодня, так и для участников этого процесса в 1950 и 1960е годы. Союз работников кино и профессия в целом не занимают единой позиции в этом отношении.

<38>

Стоит также отметить некоторую противоречивость в предложениях, которые появляются во второй половине 1950х годов. Институциональное разделение между фабриками и киностудиями отправляет нас к углублению рационализации труда, но сторонники такого разделения отстаивают этот пункт как антииндустриальный. Кроме этого, принцип отделения творческого и технического труда берет начало в социальном и экономическом неравенстве внутри советских киностудий, классических конгломератов. Это неравенство существует в 1930е годы и углубляется в период «позднего сталинизма». В 1950е и 1960е же годы оно обсуждается публично.

<39>

Достаточно позднее появление требования контрактных отношений и индивидуализации оплаты в кино показывает сложные связи с косыгинской реформой. Ее применение в других экономических сферах не включает этот пункт. Ее возникновение для сферы кино отчасти объясняется влиянием

⁵³ *FIRST J.* From spectator to « differentiated » consumer: Film audience research in the era of developed socialism (1965-1980) // *Kritika*. Vol. 9. Nr. 2. 2008. P. 317-344.

реформ, проводимых параллельно в странах Восточной и Центральной Европы. Дальнейшие исследования могут показать влияние и идей организации труда в кино в западных странах в этот период. Процесс вывода оценки фильмов из сферы производственной и профессиональной не может объясняться «естественным» течением экономического развития. Напротив, он очень зависим от социальных конфликтов в сфере кино и от конкретных политических решений. В этом отношении следует задаться вопросом: на основе каких экономических идей 1960х годов пересматривается советская система кино, созданная в 1930е годы.