

Ирина Чернева

«Кинообслуживание» через призму иностранного опыта:

МОДЕРНИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ КИНОСЕТИ

(1954—1970)

Irina Tcherneva

“Cinema service” through the lens of foreign experience:
modernization of the Soviet cinema network (1954—1970)

Ирина Чернева (Французский национальный центр научных исследований, научный сотрудник) irina.tcherneva@cnrs.fr.

Irina Tcherneva (Researcher, French National Centre for Scientific Research — Eur'ORBEM) irina.tcherneva@cnrs.fr.

Ключевые слова: кинозал, кинотехнология, зритель, экономика кино, урбанизация, посещение кинотеатров, международные отношения

Key words: film distribution, movie theatre, cinema technology, audience, economics of cinema, urbanization, attendance of cinemas, international circulations

УДК/UDC: 791.45+94 (47)

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_175

УДК/UDC: 791.45+94 (47)

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_175

Статья рассматривает реформы сети кинотеатров, начатые в Советском Союзе в хрущевский период. Она показывает, как зарубежные количественные данные и новые технологии выступают источниками вдохновения для государственной администрации кино, а также для научных и кинематографических кругов. Позиционируя заимствованные Советским Союзом модели (финансовые и архитектурные) в истории международных циркуляций, статья сосредотачивается на процессах освоения и адаптации этих моделей к советскому контексту. Традиционный советский термин «кинообслуживание» приобретает новый смысл в этот период и встречает сопротивление профессиональных кругов в ходе его внедрения на советских территориях.

This article examines the reforms of the cinema network initiated in the Soviet Union during the Khrushchev period. It uncovers foreign data and innovations as a source of inspiration for the State film administration, but also for scientific and film actors involved. Positioning in a history of international circulations the models (financial and architectural) borrowed by the USSR, the article insists on the processes of their adaptation to the Soviet context, of their re-invention. These discrepancies are at the core of a new sense of the traditional Soviet term “cine-service”, which experienced limits during its introduction in the Soviet territories.

Эксплуатация кинозалов и показ фильмов по сей день являются существенным пробелом в истории советского кино. Как и в отношении других национальных кинематографий, этот пробел объясняется устойчивостью авторского и эстетического подходов в историографии и недостаточной идентификацией архивов. Наша общая способность пополнять создающуюся сегодня историю распространения фильмов и посещения кино и ставить новые вопросы в истории кино опирается на анализ разнообразных институциональных архивов, на вариации масштабов (*jeu d'échelles*, Jacques Revel) и на приобщение социальной истории Советского Союза. По этому пути идет и наша статья.

Она посвящена реформе киносети, начатой в хрущевский и продолженной в брежневский период. Изучение строительства и переоборудования киноза-

лов в эту эпоху проливает свет на пути выхода Советского Союза из мобилизационного состояния киносети во время Второй мировой войны и в первые послевоенные годы. С середины 1950-х годов СССР входит в фазу беспрецедентного строительства кинотеатров, и исследование реформы помогает понять доселе неизвестную составляющую создания «медиаимперии, создающей прибыль и опирающейся на проект киноискусства» [Roth-Ey 2011: 4], которую Кристин Рот-Ай изучила под углом культурной политики [Ibid.: 12—22]. Кроме того, период 1950—1960-х годов характеризуется парадоксом: с одной стороны, он в полной мере изучен с точки зрения эстетики, с другой же он полностью отсутствует среди работ, посвященных зрительским практикам, анализированным под организационным [Миславский 2015; Kaminskaitė-Jančorienė 2018] или же культурным углом зрения [Цивьян 1991; Zhdankova 2013].

Предложенный в данном тексте методологический подход заключается в сочетании параллельных динамик: выработки реформы административными инстанциями, отношений внутри профессиональных сфер и влияний между советскими территориями. Последний аспект требует особенного внимания в послесталинский период, отмеченный децентрализацией. Опираясь на этот методологический подход в работе, посвященной попытке восстановления структурной связи между вознаграждением студий и успехом их фильмов в прокате [Чернева 2015—2016; Tcherneva 2014], и в изучении ведомственного и профсоюзного киносетей в Советском Союзе, я сконцентрируюсь в данной статье на развитии государственной киносети. Она охватывает так называемые коммерческие кинотеатры, которыми руководит Главное управление кинофикации и кинопроката при Министерстве культуры (до 1963 года) и при Комитете по кино (после 1963 года). В 1950—1960-е годы эта киносеть приобретает черты, которые она сохранит вплоть до 1991 года. В рамках этой системы, внешне неизбежной, я выявлю попытки пересмотреть саму философию советской кинофикации и сформировать новую концепцию потребления фильмов в Советском Союзе.

В каких условиях советские зрители смотрели фильмы? Как управленцы представляли себе зрительские практики и намеревались повлиять на них? Отвечая на эти вопросы, данная статья привносит новые знания в три историографических поля. В первую очередь, исследование работ об экономике, географическом расположении и дизайне залов позволяет поставить проблему о влиянии их на оформление кинопублики и зрительского поведения. Это восполняет пробел в истории советского кино в период его выхода из военного опыта, когда мобилизация средств сочеталась с отсутствием долговременной политической линии. Во-вторых, исследуя иностранные влияния на реформу, эта статья вносит свою лепту в историю международного трансфера организационных моделей, навыков и знаний [Cohen 2013; Hilaire-Pérez, Zakharova 2016; Pozner 2016]. Я покажу, в частности, как опыт других государств формирует советские «нормы» и переосмысливается в рамках традиций (в том числе и дискурсивных), бытующих в советской киноиндустрии. В-третьих, статья освещает трения между различными административными уровнями (центральный, республиканский, локальный), вписывая эту историю в историографию об отношениях центра и периферий. С этой целью статья прибегает к аналитическому скрещению центральных и локальных архивов. Я опираюсь на документацию центральной и республиканских (Рига и Таллин) администра-

ций кино и студий. Дополнительными источниками служат глубинные интервью с профессионалами кино в Риге, профессиональная пресса и архивы США.

Описанная проблематика структурирована в статье в трех частях. Первая описывает специфику ситуации киносети при выходе из «позднего сталинизма» и показывает, насколько референции на иностранный опыт укоренились в оценке этой ситуации административными акторами. Во второй части я покажу меры модернизации киносети, запланированные этими акторами, переосмысливая само понимание данных новшеств в зарубежном кино. Третья часть посвящается трениям на локальном уровне, вызванным реформой, и структурным социальным вопросам, которые она поднимает в отношении советского проекта «кинофикации».

Советские реалии и американский стандарт

В начале 1950-х годов в советской прессе обсуждается проблема нехватки мест в кинотеатрах. Первые публикации ставят целью изобличить теневую экономику — те сеансы, которые организованы не в публичной, а в частной сфере¹. Эта информация, подтверждаемая институциональными архивами² и свидетельствами граждан других государств, временно проживающих в Советском Союзе³, является постоянным источником переживаний для администрации в период «позднего сталинизма». Действительно, как показало наше исследование, поскольку Министерство кинематографии обязало во время Второй мировой войны профсоюзную и ведомственную сети заняться коммерческой эксплуатацией фильмов, после войны разнообразные администрации опасаются непрозрачных финансовых транзакций и социальных отношений в этих местах показа и пытаются контролировать их [Tcherneva 2020]. В целом повседневно для зрителей были маленькие залы, плохо оборудованные для кинопоказа либо потому, что они были унаследованы от дореволюционной эпохи, либо потому, что во время и после войны располагались в непригодных помещениях.

Впоследствии проблема условий кинопоказа ставится более широко. В 1955 году «Литературная газета» публикует статью Михаила Ромма «Кино и зритель», где режиссер критично подходит к существующей инфраструктуре и отмечает, что в Советском Союзе существует всего 6 мест в кинотеатрах на 1000 жителей⁴. Опираясь на данные Научно-исследовательского Кинофотоинститута (НИКФИ), Ромм ссылается на приемлемую «норму», а именно 80 мест на 1000 жителей. В основе его описания жалких условий показа лежит цель доказать необходимость строить новые кинотеатры. Статью Ромма опротестовывает Отдел науки и культуры при ЦК КПСС, который настаивает на манипуляции Роммом данных [Записка отдела науки 2001]. К дебатам под-

-
- 1 Сизлов А. Киносеанс в квартире // Советская культура. 1953. 5 ноября. С. 4.
 - 2 Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. Р. 9415. Оп. 1. Д. 17. Л. 61.
 - 3 Так, в декабре 1948 года один из членов посольства США в СССР сообщил, что фильм «The Crowd Roars» (1938) проецировался в нескольких московских и ленинградских клубах и на квартирах. В США ничего не знали о приобретенных лицензиях на показ. См.: National Archives and Records Administration (NARA), RG 59, Box 6659, Досье 861.4061 МР/12-1648.
 - 4 Ромм М. Кино и зритель // Литературная газета. 1955. 17 марта. С. 1.

ключается впоследствии и Министерство культуры. Интересным аспектом является та самая «норма», от которой НИКФИ, Ромм, ЦК КПСС и Министерство культуры отсчитывают удовлетворительное и комфортабельное «кинообслуживание». Эта норма происходит из расчета ad hoc пропорции кинотеатров на общее население в Нью-Йорке⁵. Таким же образом прежде иностранные уровни выработки рабочей силы были переняты в Советском Союзе и впоследствии выставлялись как официальные нормы.

В том же 1955 году Министерство культуры и Моссовет мобилизуют ту же величину (80 мест на 1000 горожан) как непреложную ссылку, чтобы истребовать строительство новых кинозалов в Москве. Письмо представителя московского горкома Янова и министра культуры Николая Михайлова в Совет министров СССР обрисовывает прискорбный портрет «кинообслуживания» москвичей и напоминает, что организации культуры города не в состоянии внести дополнительные средства. Письмо гласит:

...в Москве имеется только 8 мест на 1000 жителей, то есть в 1,5 раза меньше, чем в Краснодаре, Новосибирске, Иванове, Архангельске, и в два раза меньше, чем в Тбилиси и Риге. Нью-Йорк располагает 510 кинотеатрами общим объемом 642 000 мест, иными словами там есть 80 мест на 1000 зрителей⁶.

Ссылка на нью-йоркские данные не случайна. С самого начала экономических исследований НИКФИ в 1935 году Институт посвятил половину научных работ эксплуатации кинотеатров⁷ и внимательно изучал существующие структуры в США. В начале Второй мировой войны НИКФИ заинтересовался кинопарком, которым руководили крупнейшие американские производители фильмов, их практикой рекламы, данными о вместимости залов и о рейтингах посещения. Григорий Ирский, побывавший директором Научно-исследовательского института киностроительства между 1936 и 1939 годами, интересовался экономической составляющей кино и писал по итогам своей командировки в США:

Профессиональная (коммерческая) кинотеатральная сеть США составляет 19 645 единиц, причем, по данным Департамента торговли, функционирующими считаются около 17 000 единиц с общим количеством 11 миллионов мест. Один кинотеатр приходится на каждые 8 000 жителей и 1 зрительское место на 12 жителей. Количество зрителей, охватываемых кинотеатрами, определяется средней посещаемостью в 80 миллионов человек в неделю⁸.

Определенная нормативность присуща отношению советских руководителей к собранным время от времени данным о развитии кинопарка в других странах. Будь то количественные данные, техника или организационные модели (как мы увидим впоследствии), зачастую они служат своеобразной планкой отсчета и приобретают эту функцию довольно быстро. В восприятии этих данных имеют значение уровень экономического развития СССР, плановая экономика, специфика роли передвижных киноустановок в советской истории кинофикации.

5 «О кинообслуживании населения Москвы» (1955) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2329. Оп. 13. Д. 19. Л. 1–5.

6 Там же.

7 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1453. Л. 175.

8 Докладная записка Начальника технического отдела Ирского Г.Л. по вопросу кинотехники в США // Там же. Д. 850. Л. 6.

От «экономики дефицита» новых технологий к «норме кинообслуживания»

Ссылка на американский опыт в советском кино устойчива, несмотря на то что в послевоенное время собранные данные о немецкой индустрии кино также интересовали советских руководителей⁹. По этой причине логично констатировать интерес советских специалистов, выказанный в 1954 году в отношении американской технологии множественных (поли-)экранов. Советская киноадминистрация присматривается к этому новшеству, которое будет представлено на выставке в Москве в 1959 году¹⁰. Параллельно, начиная с 1954 года, Министерство культуры СССР планирует строительство новых кинотеатров, оборудованных стереофонией и широким экраном (разнообразные вариации которого появляются в 1950-е годы в европейских странах и США) и способных вместить от 2000 до 4000 зрителей¹¹. Министерство также принимает решение «приспособить» два кинотеатра в Москве и один в Ленинграде для показа стереофонических фильмов широкого экрана. Другие министерства поддерживают проект строительства в столице кинотеатра на 4000 зрителей¹². Пресса рекламирует «Художественный», открытый в 1955 году в Москве, как первый кинозал широкоэкранной и стереофонической технологии. Месяцем позже перестроенный «Форум» присоединяется к этому типу проекции.

Вышеприведенное письмо Яснова и Михайлова настаивает на роли новых технологий. Согласно их посланию, большая часть государственных кинотеатров размещается в зданиях малой вместимости, совершенно не приспособленных для показа. В этом письме сочетание экспериментальных технологий показа и моделей крупных кинотеатров представляется как неременное решение проблемы нехватки мест. Мобилизуя примеры США и Великобритании, они отстаивают перед Советом министров СССР чрезвычайно высокую рентабельность таких залов; сетуют на то, что в Советском Союзе не существует кинотеатров на 4500—5500 мест и что самыми большими кинотеатрами являются московские «Ударник» (1600 мест), «Великан» (1850 мест) и ленинградский «Гигант» (1414 мест). В их послании широкий экран, стереофония и внушительная вместимость квалифицируются как «прогрессивные методы проекции»¹³.

С их точки зрения, строительство огромных залов является одновременно и практическим решением, и равнением на новейшие западные политики показа. Моссовет и Министерство культуры предлагают, строя большие кинокомплексы, выполнить план реконструкции столицы на 1951—1960 годы за два-три года. Все подсчитано в их стратегии: 34 миллиона рублей необходимо было вложить в 1955 году, 86 миллионов — в 1956-м. Ожидаемый результат: на 130 мил-

9 Отчет от 12 февраля 1947 для Технического отдела при советской военной администрации // Там же. Д. 1482. Л. 35а.

10 Library of Congress. Photographs for film produced for Moscow exhibition (“Glimpses in the USA”). 1954—1959. Lot 13234.

11 Документация о новых технологиях в Главном управлении кинофикации Министерства культуры СССР (перспективные планы, предложения об их установлении в 1956—1960 гг., отчет). 15 сентября 1954 — 23 сентября 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 178.

12 Письмо министра культуры Александрова в Совет Министров СССР. 14 февраля 1955 // Там же. Д. 18. Л. 6—12.

13 Там же. Д. 19. Л. 2.

лионов рублей годовых поступлений больше. По их расчетам, налог от кино превысит 72 миллионов рублей и все затраты окупятся за 18 месяцев¹⁴. Проект постановления, подготовленный ими, включает надпись от руки: «...построить два кинотеатра на 2000 мест в 1955 году и один на 4000 мест в 1956 году»¹⁵.

Действительно, западные киноиндустрии внедряют в этот период технологию широкого экрана, рельефное кино и стереофонию, но для того чтобы решить проблему падения посещаемости. Советская администрация кино перенимает эту перспективу на свой счет, в то время как проблемы разнятся. В западных странах снижение посещения кинотеатров связано с массивным распространением телевидения. В СССР телевизоры в 1955 году далеко не так широко распространены [Bönker 2015], и Министерство кино не запрещает показ фильмов по телевидению, игнорируя многочисленные сопротивления кинематографистов. Несмотря на это, в конце 1950-х годов Юрий Калистратов, сотрудник НИКФИ, отстаивает публично и на собраниях в министерстве, что советская ситуация схожа с кризисом в западных странах и что телевидение отстранит зрителей от кинозалов¹⁶. Тем не менее, по данным министерства, количество городских зрителей и средний уровень посещения увеличились вдвое по сравнению с 1948 годом. Руководители кино даже связывают увеличение этого уровня с несколькими факторами: в конце семилетки уровень доходов населения повысится и рабочий день сократится до шести часов. Уровень индивидуальной посещаемости, рассчитывают они, достигнет тогда 40—42 раз в год¹⁷. Крупные кинотеатры станут в этом случае способом и привлечь зрителей, и достойно ответить на рост посещаемости.

Экономический аргумент «рентабельности» — особенно высокой в крупных кинотеатрах — и возможность привлечь население появляются в административной переписке систематически. Главное управление кинофикации и кинопроката СССР придает этой тенденции общесоветский масштаб в своем плане развития 1955 года. Управление намеревается построить между 1956-м и 1960 годами кинозалы большой вместимости и оборудовать 200 кинотеатров широкоэкранный технологией и стереофонией в десяти крупнейших городах Советского Союза. Городские зоны приобретут таким образом кинотеатры объемом до 4000 зрителей¹⁸. По утверждению плана, Управления кинофикации и кинопроката РСФСР и СССР составляют списки иностранных архитектурных проектов¹⁹. Эта тенденция в политике эксплуатации получает свое официальное оформление в связи с постановлением Совета министров Советского Союза от 30 июня 1958 года, согласно которому в стране двадцать крупнейших кинотеатров должны быть возведены²⁰.

14 Там же. Л. 1—5.

15 Там же. Л. 2.

16 Стенограмма заседания Главного управления кинофикации. 14 декабря 1959 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 32. Л. 4.

17 Там же. Л. 1—4.

18 Письмо начальника Главного управления кинофикации Кузьева зам. министру культуры С.В. Кафтанову. 19 апреля 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 178. Л. 29—38.

19 Стенограмма совещания представителей Главного управления кинофикации Министерства культуры СССР, РСФСР, бюро проката о декрете СМ СССР от 4 ноября 1955. 12 ноября 1955 // Там же. Д. 17.

20 Отчет «О строительстве постройки важнейших культурных объектов в ЛССР» // Latvijas Valsts Arhīvi (LVA) [Государственные архивы Латвии]. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 44—66. В отчете говорится об осуществлении таких строек по всей стране.

В фарватере этой политики создание настоящих киноцентров (даже если этот термин может показаться анахроничным) выступает как единственно возможная гарантия качественного «кинообслуживания». Так, отчетливо прослеживается переосмысление иностранного опыта в зависимости от советской риторики. В 1959 году Союз работников кино пытается параллельно возбудить интерес ЦК КПСС к политике строительства крупнейших кинотеатров. Союз работников кино считает, что их внедрение не только приведет к увеличению прибыли, но и удвоит эстетический эффект фильмов на зрителей. Союз квалифицирует отныне широкий экран как наиболее «прогрессивную форму кинозрелища» и считает, что он достигает своего максимального эффекта в залах на 1000—1200 мест. Именно эта модель приобретает все больший размах в США, Великобритании, Франции, — цитирует Союз киноработников, — и из-за неразвитости таковой в СССР государство проигрывает финансово и «идеологически», не позволяя кинозрелищу по-настоящему «охватить зрителя»²¹. Заимствование терминов традиционной риторики характерно для этого письма. Напротив, руководители кинотеатров никогда не говорят об «охвате зрителя». Ссылаясь на самодовлеющую ценность «кинообслуживания», Союз работников кино заявляет, что на данный период только в залах на 1000—4000 человек зрители могут смотреть полную программу (состоящую из полнометражного игрового фильма, новостей дня и короткометражного неигрового), наслаждаться афишами и рекламой. Покамест уровень посещения низок, но, — уточняет Союз, — «время, проведенное в кинотеатре, еще меньше. Даже не вечер, а полтора часа»²². Таким образом, Союз опирается на легитимный дискурс, а именно «ленинскую пропорцию», и предлагает радикальную трансформацию зрительских практик в свете обновленного зрелища.

Вслед за постановлением Совета министров от 1958 года административные документы детально излагают меры модернизации кинопарка. Малая вместимость залов систематически представлена как основное препятствие на пути технологической модернизации. Если в СССР, пишут руководители, широкий экран на 80—120 м² используется в 5—7 % кинозалов, в США, Франции, Англии, Италии, Швеции он установлен в 50 % киносети²³. Эти данные сложно проверить, поскольку за термином «широкий экран» кроется множество форматов [Belton et al. 2010: 145]²⁴. Целью для советских руководителей является оборудование к 1975 году 60—70% кинотеатров широким экраном. Параллельно генеральная линия заключается в препятствии строительству малых кинотеатров в крупных городах и региональных центрах со ссылкой на норму конца 1940-х годов — 400 мест как минимум²⁵. Крупнейшие же кинозалы (1000—6000 мест) должны будут показывать фильмы формата 70 миллимет-

21 Письмо Союза работников кино «О целях кинофикации и проката». 17 февраля 1959, Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 36. Д. 113. Л. 20—32.

22 Там же.

23 LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 204. Л. 61.

24 В 1956 году количество залов, оборудованных для широкого экрана и «Синемаскопа», достигло 40 929 на 109 000 кинотеатров мира. Пропорции значительно варьируются между европейскими странами.

25 Кинопромышленность и производство кино и фотоматериалов (не позже 1959, без подписи) // LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 204. Л. 61—68.

ров, а со временем и 105 миллиметров. Кроме Советского Союза, Германская Демократическая Республика была единственным государством в Европе, которое следовало политике развития экспериментального 70-миллиметрового формата. В 1962 году ГДР располагала двадцатью кинозалами, оборудованными для показа фильмов этого формата [Buffet 2007: 203], а фестиваль документальных фильмов в Кракове предусматривает в 1966 году оборудование зала на 1000 мест 70-миллиметровой технологией [Moine 2014: 136]. Интерес к этому редкому формату проявляется время от времени в советской документации.

Проект Совета министров также предусматривает строительство в крупных городах 60—80 кинотеатров, способных проецировать панорамные и стереофонические фильмы. Формат 16 миллиметров призван постепенно исчезнуть из городов, а затем и из сел. В рамках этого положения архитекторы и кинематографисты должны опираться на опубликованные иностранные источники, например немецкое издание «Современные кинотеатры», переведенное и опубликованное в Советском Союзе в 1964 году. В нем профессионалы могут найти архитектурные проекты Германии, Италии и Швеции.

Постепенно строительство крупных кинотеатров и применение новейших, а то и экспериментальных технологий приобретают черты феномена, который Ив Коэн именует «циркуляторной местностью» (*localité circulatoire*) [Cohen 2008]. Новшества, навеянные обозрением опыта других стран, значительно переосмысляются в советском контексте. Каждое из них выставляется как новый критерий комфорта и «обслуживания». Аналитический термин «циркуляторная местность» ставит акцент на скрещивании и гибридности, которые рождаются в ходе перенесения изначальной модели с одной территории на другую, и на ее обогащении местным опытом. Так, те формы кинопоказа, которые призваны в западных странах обновить зрелище, вновь привлечь зрителей, удобно устроившихся перед телевизором, воспринимаются в Советском Союзе как способ решить совсем иные проблемы. Разумеется, сулимая прибыль присутствует как неотъемлемый аспект во всех национальных контекстах, но в рамках советской системы экспериментальные формы кинозрелища (редкие по определению) превращаются в новую норму, которая должна стать повседневностью для государственной киносети.

Амбиции общесоветской программы переоснащения киносети и реакции на местах

Главенствующие линии этой политики — продвижение широкого экрана и создание крупных кинотеатров — активно проводятся в жизнь в течение 1960-х годов²⁶. В 1960 году в СССР имеется около 500 широкоэкранных кинотеатров, пять лет спустя их уже 8000²⁷. Если переместиться на уровень республики, за один год Латвийская ССР оборудует таким образом 86 кинотеатров²⁸. Там, где государственные залы не существуют и их заменяют клубы

26 В 1930-е годы акторы отстаивали строительство кинотеатров на более чем 1000 мест, аргументируя это появлением звукового кино.

27 ГАРФ. Ф. Р 5446. Оп. 99. Д. 1395. Л. 34.

28 LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 89—109; Ф. 1405. Оп. 1. Д. 15. Л. 29.

культуры, новые здания изначально рассчитаны на 600—800 мест и оборудованы широкоэкранный технологией²⁹.

Кроме того, 52 кинотеатра формата 70 миллиметров должны открыться в Советском Союзе³⁰. Специализированные публикации о кинотехнологиях продвигают первые крупные залы, такие как «Кристалл», построенный в 1963 году в Перми³¹. Его оборудование вместимостью 915 мест позволяет показывать фильмы форматов 35 и 70 миллиметров. Два латвийских города, Лиепая и Даугавпилс, также представляют своим зрителям возможность смотреть 70-миллиметровые фильмы. В Свердловске этому примеру следует кинотеатр «Темп».

Центральная администрация кино планирует строительство 10—15 кинотеатров повышенной вместимости (от 2500 до 6000 мест). На конференции работников кинотехники стран Варшавского договора в 1961 году советский представитель провозглашает эту цель³². На 1966 год девять строек завершено в Целинограде, Ташкенте, Алма-Ате, Фрунзе, Кишиневе, Вильнюсе, Ашхабаде, Душанбе и Таллине. Два других кинотеатра строятся в Ленинграде (4000 мест) и Свердловске (2500 мест). Эквиваленты в Киеве и Москве (каждый на 4000 мест), Минске, Ереване и Баку находятся в состоянии проекта³³. Рига фигурирует в числе приоритетных городов на строительство. В латвийской столице обсуждаются два проекта: кинотеатр «Palladium» на 1000 мест³⁴ и строительство нового кинотеатра на 2300 мест. Последний фигурирует в планах республиканского министерства уже с 1959 года и должен быть профинансирован центральными организациями³⁵. Этот кинотеатр должен располагаться в центре города³⁶ и показывать панорамные и 70-миллиметровые фильмы³⁷.

Тем не менее постепенно проект сужается до проекции широкоэкранных фильмов на 35-миллиметровой пленке³⁸. А в 1966 году республиканские власти ставят в целом строительство под вопрос. При поддержке Совета министров республики Латвийский комитет по кино запрашивает у своего московского начальства право видоизменить проект, аргументируя, что особо крупные кинотеатры «не рентабельны». Комитет ссылается, в частности, на Ташкентский пример — кинотеатр 1964 года. Чтобы восполнить затраты на строительство, он должен быть заполнен зрителями на 75 %, но в реальности никогда не превысил планку заполнения 44 %. В целом, согласно Комитету по кино Латвии, города с населением не более миллиона жителей не должны следовать такой

29 LVA. Ф. 1405. Оп. 1. Д. 298. Л. 40—42.

30 ГАРФ. Ф. Р 5446. Оп. 99. Д. 1391. Л. 34.

31 Пермский универсальный кинотеатр «Кристалл» // Техника кино и телевидения. 1963. № 11. С. 1—5.

32 Выступление А. Баринова. Май 1961 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 13. Л. 2—5.

33 Справка «О строительстве объектов культуры в ЛССР» // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 44—66.

34 План, созданный в Латгипрострое архитектором И.В. Васильченко и технологом Э.Р. Клявина (Ē.R. Kļaviņa). 1965 // LVA. Ф. 1345. N. 26756. Л. 9.

35 Стоимость строительства дошла до 1,8 миллиона рублей.

36 Участок строительства был отведен между улицами Kr. Varona, Tērbatas, Lielgabalū и Artilērijas.

37 Справка о панорамном кинотеатре в Риге. 10 октября 1959 // LVA. Ф. 678. Оп. 1. Д. 199. Л. 179.

38 Решение № 8 об архитектурном проекте кинотеатра широкого формата в Риге. 6 мая 1964 // LVA. Ф. 1412. Оп. 1. Д. 2. Л. 6—11.

модели модернизации. Напротив, логично было бы, ратует Комитет, создавать залы меньшей вместимости, равномерно распределенные на территории города³⁹. Комитет и Госплан республики уже обращались с этой просьбой в Москву несколько раз⁴⁰. Эта корреспонденция приводит пример разрыва между двумя возможными перспективами развития «кинообслуживания». 1950—1960 годы являются в этом отношении переломными.

Ко второй половине 1960-х годов киностудии и кинотеатры, специалисты-администраторы и зрители начинают терять веру в перспективы новых технологий. В первую очередь киностудии сталкиваются со множеством проблем на пути создания фильмов экспериментального формата: панорамных, стереофонических или 70-миллиметровых. Панорамные фильмы потребляют огромное количество пленки, которая всегда являлась дефицитным ресурсом в Советском Союзе. Стереофония требует чрезвычайной мобилизации материальных ресурсов и множества связей между студиями и НИКФИ. Рельефное кино появляется гораздо позже в советских городах, несмотря на то что первые советские стереофильмы датируются 1947 годом.

Конкретным примером затруднений студий является создание на Таллинской студии приключенческого панорамного фильма в 1960—1961 годы («Опасные повороты»⁴¹). Эта работа не только требует постоянного сотрудничества и переписки с НИКФИ, но и отзывается в сообщении со сферой кинопоказа. Кинотеатры жаждут такого рода фильмов, редких и проецируемых только в панорамных кинотеатрах. Об этом свидетельствует письмо директора кинотеатра в Днепропетровске:

7 ноября 1959 года в г. Днепропетровске открылся специально построенный на 900 мест панорамный кинотеатр. Первое время, когда были показаны фильмы «Широка страна моя»⁴², «Час неожиданных путешествий»⁴³, «Волшебное зеркало»⁴⁴ и «Цирковое представление»⁴⁵, труженики города от души радовались этому событию. Но вот уже полгода панорамный кинотеатр не работает из-за отсутствия зрителей. Нас спрашивают, почему же до сих пор нет панорамного фильма «Опасные повороты». Ответить на этот вопрос мы не можем⁴⁶.

39 «О строительстве панорамного кинотеатра в городе Рига». 12 марта 1966 // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3074. Л. 30.

40 Из справки Государственного Комитета по кино. 17 мая 1966 // Там же. Л. 33—34.

41 Цветной фильм. Сценарий: Дагмар Нормет, Шандор Стерн. Режиссеры-постановщики: Юлий Кун, Кальё Кийск. Операторы: Эдгар Штырцкобер, Павел Русанов, Владимир Воронцов. Художник-постановщик Х. Клаар. 113 мин.

42 Один из первых панорамных фильмов, снятых в Советском Союзе в 1958 году. Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ). Режиссер Роман Кармен. Оператор Сергей Медынский.

43 1959. ЦСДФ. Режиссер Леонид Кристи. Операторы Николай Генералов, Илья Гутман, Анатолий Колошин. Композиторы Револ Бунин, Александр Локшин, Андрей Севастьянов. Цвет (Agfacolor). 66 мин. Создание этого фильма было напрямую связано с проектом для США.

44 1958. ЦСДФ. Режиссеры И.С. Аксенчук, В. Комиссаржевский, Л.М. Кристи. Операторы Илья Гутман, Анатолий Колошин, Сергей Медынский, Леонид Кристи. Владимир Воронцов. Цвет (Agfacolor). 140 мин.

45 1960. ЦСДФ. Режиссер Леонид Кристи. Операторы Владимир Воронцов, Илья Гутман. Цвет (Agfacolor). 94 мин. Этот фильм также был создан для демонстрации технологических изысков за границей.

46 Eesti Rahvusarhiiv (ERA) [Эстонские Государственные архивы]. Фонд Таллинской студии. Ф. R—1707. Оп. 1. Д. 567. Л. 96.

Это свидетельство подчеркивает, что редкость подобного рода фильмов не в состоянии сочетаться с «рентабельностью» соответствующей сети. В целом прослеживается несоответствие между двумя секторами киноиндустрии: производством и прокатом, — традиционная проблема в плановой экономике.

Это письмо также указывает на природу фильмов, созданных для экспериментального зрелища: в основном видовые фильмы, ценность которых не заключается в повествовании, в драматургии. После начального периода уверенности в том, что новые технологии радикально изменят род киносpectакля, все чаще специалисты признают ограниченность подобных технологий. Уже в 1961 году А. Баринов в ходе выступления на конференции техников кино социалистических стран высказывает мысль, что панорама, в сущности, используется для документального и географического кино, а такое использование ограничено количественно. Среди стеснений, предрешированных самой технологией, он перечисляет кратковременность сеанса, необходимость смотреть изображение стоя, невозможность охватить глазами сразу все изображение. Соответственно, настаивает Баринов, панорама может рассматриваться только как «зрелище» для парков и выставок⁴⁷. Баринов привлекает внимание коллег Чехословакии, Польши, Венгрии к другой новинке — полиэкрану (о котором речь шла выше). Первая советская установка из семи экранов, размещенная на ВДНХ, также вынуждена довольствоваться исключительными случаями, показами в парках и на выставках. Во время этой конференции сосредоточение СССР на технологических новинках и поиск нового кинозрелища очевидны. Постепенно участники понимают, что речь идет о стратегии редкости, поскольку подобные структуры уникальны и не способствуют широкому распространению советских фильмов за границей. Иными словами, через пять лет после начала реформы панорамное кино, или синерама, признается киноадминистрацией как техническое достижение, малоприспособленное для повседневной практики⁴⁸. По мнению руководителей Кинокомитета, зрители продолжают воспринимать такие фильмы как диковинку.

Наконец, отдельные отзывы зрителей свидетельствуют об эффекте концентрации в городских центрах крупных кинотеатров в ущерб распределению малых кинотеатров по территории города. Старое правило первого показа, по которому наиболее престижные залы первыми демонстрировали новые фильмы, обернулось в этой конфигурации новым всплеском конкуренции. Например, зритель из Ростова-на-Дону красноречиво и с юмором описывает показ музыкального фильма «Поет Георг Отс»⁴⁹ в своем письме директору «Таллинфильма»:

В день Конституции поставили эту картину в кинотеатре, вмещающем в себе 900 зрителей (самый большой). Конечно, все в городе ринулись к этому кино, стремясь поскорее увидеть и послушать Георга Отса. Работали 3 кассы, очереди были огромные, извивавшиеся из здания на кварталы. Народ терпеливо стоял по 6 часов в надежде попасть в кино. К сожалению, среди нашей молодежи много еще

47 Май 1961 // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Д. 13. Л. 19.

48 Отчет Алексея Романова перед парторганизацией Комитета по кино СССР. 29 апреля 1966 // Центральный архив общественно политической истории Москвы. Ф. 4. Оп. 220. Д. 86. Л. 98—99.

49 Так зрители называли фильм «Случайная встреча» («Juhuslik kohtumine». Таллинфильм, 1960). Ч/б. 67 мин.

несознательной, нечестной и хулиганистой. Этот нетерпеливый молодняк, подобно огнедышащей лаве, полез вперед к кассам, напирая на людей и душа их. Послышались крики, стоны (у меня и сейчас еще болят все ребра), люди теряли сознание от такого натиска, а они штурмовали кассы. Фундаментальные стены и рамы в окнах дрожали, звенели стекла, где-то падали стекла, точно от подземных вулканических толчков. Если бы вовремя не появилась милиция, много было бы жертв⁵⁰.

Несколько факторов в данном случае стоит принять в расчет: участие в фильме знаменитого певца и, соответственно, культура звезд, бытующая в СССР; традиционное право первого показа; сосредоточение малого количества крупных залов в центре города, что ведет к подобному ажиотажу. Так, реформа усугубляет уже существующие тенденции в ущерб малым залам, расположенным в удаленных кварталах. Именно в этой перспективе следует рассматривать аргументы Латвийского комитета по кино, который переносит акцент от кино как исключительного зрелища на кино как повседневную культурную практику. Рижский режиссер Андрис Апситис вспоминает нереализованный проект киноцентров:

Обычно билеты в кино были очень доступные. Действительно очень дешевые. И никто не требовал особенного комфорта. Все запросто заходили в кино. Когда я учился во ВГИКе⁵¹, начали поговаривать: «Надо строить кинотеатры с несколькими залами, куда можно прийти семьей, где можно найти игры, где люди проводили бы весь день и тратили бы много денег». Это было скопировано с американской системы. Но у нас это не развилось вплоть до появления капитализма в России и у нас (в Латвии)⁵².

Этот фрагмент интервью демонстрирует, что близость советского проекта модернизации к западным прочитывалась современниками. Реакция латвийских властей — проявление несогласия с этим проектом. Целью города Риги в 1960-е годы является строительство культурных учреждений в новых отстраиваемых кварталах, которые призваны принять большое количество жителей, в связи с размещением там промышленного производства. В задачи местных властей не входит поддерживать сосредоточение кинотеатров в центре города.

Сопротивление Латвии постройке особо крупных залов схоже с ситуацией во Франции в 1970-е годы, когда киноцентры были призваны заменить собой малые залы, расположенные близко к жилью горожан. Основной проблемой здесь является отступление от кино как популярного недорогого времяпрепровождения [Montebello 2003]. В схожей динамике в Советском Союзе профсоюзные кинотеатры и клубы способствовали до этого территориализации кино в кварталах, а, согласно изначальному советскому проекту кинофикации и кинообслуживания, инфраструктура кино должна была быть приближена к зрителям.

Тем не менее центральные власти настаивают в корреспонденции с Ригой на своей линии и вновь приводят в пример западные страны. Министерство финансов и Госбанк СССР утверждают, в частности, что согласно экспертизе

50 9 декабря 1961 // ERA. Ф. R—1707. Оп. 1. Д. 567. Л. 4—5.

51 То есть во второй половине 1960-х годов.

52 Глубинное интервью с Андреем Апситисом — оператором и режиссером документального кино — проведено Ириной Черневой 17 апреля 2010 года в Музее кино Риги.

1000 кинотеатров в городской и сельской местности кинотеатры, вместимость которых не превышает 200 мест, «не рентабельны»⁵³ так же, как и 30% кинотеатров на 200—400 мест. Вместе они представляют собой 68% городской киносети. В селах же 40% кинотеатров убыточны, из них 54% точек показа находится в деревнях, население которых не превышает 600 человек⁵⁴. Вооружившись этой статистикой, центральная администрация настаивает на урбанизации киносети и увеличении объема кинотеатров. Данная модель противоречит повседневной практике, основанной на географической и финансовой доступности. Реакция же латвийских властей выявляет, таким образом, расхождение между повседневностью советских зрителей и политикой дорогостоящего и редкого кинозрелища.

* * *

В контексте, где строительство крупных кинотеатров и оборудование их новыми технологиями выступают в прессе и в профессиональной документации как непреложное правило «приличного кинообслуживания», определенная нормативность несомненна. Установленная вокабула «кинообслуживание» может интерпретироваться по-разному. Например, некоторые деятели проката и эксплуатации, как Юрий Калистратов в НИКФИ, понимают ее как необходимость строить залы равномерно по всей советской территории, вблизи жилья, в деревнях и поселках. Калистратов ратует за технологию 16 миллиметров⁵⁵. Более скромная, эта технология способствует распространению кино вне городских центров. Министерство культуры же в этот период понимает «обслуживание» в перспективе технической модернизации, умаляя проблему повседневного доступа. Одновременно Министерство культуры, а затем Кинокомитет неизменно развивают другую политическую линию, которая заключается в исчезновении государственных пунктов показа из маленьких городов и деревней в пользу профсоюзных и ведомственных кинотеатров, клубов и домов культуры [Чернева 2016]. Обе динамики, рассмотренные параллельно, указывают на политический приоритет. В своем плане развития индустрии администрация кино делает ставку на крупные места показа, сосредоточенные в центре городов.

В разрезе постоянного поиска «рентабельности» советского кино курс, принятый в 1955 году, показывает, как отдельные новшества на Западе были восприняты в Советском Союзе в качестве стандартов модерна и как они были перемещены дискурсивно в сферу традиционной советской риторики. Но когда же разработанные в Москве планы отправились на периферию, местные власти напомнили о недооцененной повседневной практике советских зрителей. Анализируя аргументацию московских и республиканских организаций, нужно подчеркнуть, что разные участники этого процесса осознают социальное значение реформаторских проектов, а именно радикальное изменение типов потребления фильмов.

53 Письмо Министерства Финансов и Госбанка в Совет Министров СССР. 29 июня 1966 // LVA. Ф. 270. Оп. 3. Д. 3075. Л. 2—8.

54 Там же.

55 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Д. 4848. Л. 135; *Калистратов Ю.* Экономика производства и обращение кинофильмов в СССР. М.: Искусство, 1958. С. 95—104.

Библиография / References

- [Записка отдела науки 2001] — Записка отдела науки и культуры при ЦК КПСС о статье Ромма М.И. «Кино и зритель». 19 марта 1955 // Аппарат ЦК КПСС и культура, 1953—1957: документ / Ред. Е.С. Афанасьева, В.Ю. Афиани, З.К. Водопьянова. М.: РОССПЕН, 2001. С. 375.
- Zapiska ot dela nauki i kul'tury pri CK KPSS o stat'e Romma M.I. «Kino i zritel'». 19 marta 1955 // Apparat CK KPSS i kul'tura, 1953—1957: dokument / Ed. by E.S. Afanas'eva, V.Ju. Afiani, Z.K. Vodop'janova. Moscow, 2001. P. 375.
- [Миславский 2015] — Миславский В. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922—1930. Sarrebruck: LAP Lambert, 2015.
- (Mislavsky V. Formirovanie kinofikatsii i kinoprokata v Ukraine. 1922—1930. Sarrebruck, 2015.
- [Чернева 2015—2016] — Чернева И. Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961—1976) (https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok/ (дата обращения: 20.02.2022)).
- (Tcherneva I. Rynok protiv plana? Eksperimenty v organizatsii i oplate truda v sovetskom kino (1961—1976) (https://perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok/ (accessed: 20.02.2022)).
- [Чернева 2016] — Чернева И. «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 гг. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственной киносетями // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15—17 октября 2015 / Ред. С.В. Мироненко и др. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2016. С. 538—550.
- (Tcherneva I. "Kinoobslyuzhivanie" v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 gg. Politika prosveshcheniya i istochnik dokhodov mezhdugosudarstvennoy, profsoyuznoy i vedomstvennoy kinosityami // Posle Stalina. Reformy 1950-kh godov v kontekste sovetskoy i postsovetskoy istorii / Ed. by S.V. Mironenko and al. Moscow, 2016. P. 538—550.)
- [Цивьян 1991] — Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: кино в России, 1895—1930. Рига: Зинатне, 1991.
- (Tsvivyan Yu. Istoricheskaya retseptsiya kino: kino v Rossii, 1895—1930. Riga, 1991.)
- [Bönker 2015] — Bönker K. "Dear television workers..." TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union // Cahiers du monde russe. 2015. № 2. P. 371—400.
- [Buffet 2007] — Buffet C. Défunte DEFA: histoire de l'autre cinéma allemand. Paris: Cerf, 2007.
- [Belton et al. 2010] — Widescreen worldwide / Ed. by J. Belton, Sh. Hall, S. Neale. New Barnet; Bloomington: John Libbey Publisher, Indiana University Press, 2010.
- [Cohen 2008] — Cohen Y. Les localités circulatoires // Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. 2008. № 42. P. 253—282 (<http://ccrh.revues.org/3483> (accessed: 27.10.2020)).
- [Cohen 2013] — Cohen Y. Le siècle des chefs. Une histoire transnationale du commandement et de l'autorité (1891—1940). Paris: Éditions Amsterdam, 2013.
- [Hilaire-Pérez, Zakharova 2016] — Les techniques et la globalisation au XXe siècle / Ed. par L. Hilaire-Pérez, L. Zakharova. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- [Kaminskaitė-Jančorienė 2018] — Kaminskaitė-Jančorienė L. Moving Pictures for Peasants. The Kinofikatsia of Rural Lithuania in the Stalinist Era (1944—1953) // Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes. 2018. № 15. P. 49—63.
- [Moine 2014] — Moine C. Cinéma et guerre froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955—1990). Paris: Editions de la Sorbonne, 2014.
- [Montebello 2003] — Montebello F. Les deux peuples du cinéma: usages populaires du cinéma et images du public populaire // Mouvements. 2003. Vol. 27—28. № 3. P. 113—119.
- [Pozner 2016] — Pozner V. Circulation des techniques du cinéma sonore de l'Ouest vers l'URSS au tournant 1920—1930 // Les techniques et la globalisation au XXe siècle / Ed. par L. Hilaire-Pérez, L. Zakharova. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2016. P. 63—81.
- [Roth-Ey 2011] — Roth-Ey K. Moscow prime time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- [Tcherneva 2014] — Tcherneva I. Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique? L'histoire du Studio artistique expérimental (1965—1976) // Cahiers du monde russe. 2014. Vol. 54. № 3—4. P. 589—621.

[Tcherneva 2020] — *Tcherneva I.* L'effort de guerre des exploitants non-professionnels du cinéma en URSS (1939—1949) // *Conserveries mémorielles*. 2020. N° 24 (<http://journals.openedition.org/cm/4411> (accessed: 30.10.2020)).

[Zhdankova 2013] — *Zhdankova E.* Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della NEP // *Cinergi, Il cinema et le altre arti*. 2013. № 4 (<http://www.cinergie.it/?p=3269> (accessed: 19.06.2017)).