

«УЩЕМЛЕНИЕ ИНТЕРЕСОВ КИНО — ЭТО ЕСТЬ УЩЕМЛЕНИЕ ИНТЕРЕСОВ ЗРИТЕЛЯ»: ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО КИНОПРОКАТА И КАЧЕСТВА ФИЛЬМОВ В ТЕКСТАХ ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»

Е. В. Волков,

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Российская Федерация

В статье анализируются тексты периода «оттепели»: докладная записка управляющего Московской городской конторой по прокату фильмов Н. Боброва (декабрь 1957 г.), статья драматурга А. Каплера «Размышления у входа в кинотеатр», опубликованная в «Литературной газете» (июль 1962 г.) и черновой вариант статьи писателя и критика Х. Херсонского «Творчество и кинотеатр», написанный в начале 1960-х годов. Эти тексты появились в контексте трансформации социального пространства советского кинотеатра, вызванной выходом на экраны большого количества художественных фильмов с новой проблематикой и иными подходами, а также значительным притоком кинозрителей. При этом стоит учитывать процесс организационного оформления Союза кинематографистов СССР (1957—1965), но который возлагали свои надежды авторы текстов. Они обозначили некоторые серьезные проблемы советского кинопроката и подняли вопрос о качестве фильмов, предлагая при этом свои решения. Такая ситуация, когда недостатки кинопроката и ошибки в процессе создания фильмов выносились в некоторых случаях через прессу на широкое обсуждение, стала возможной в условиях ослабления советской тоталитарной системы и допущение властями инициативы «снизу». Однако многие предложения, содержащиеся в данных текстах, за редким исключением, не нашли своего воплощения в советской киноиндустрии вплоть до начала политики «Перестройки».

Ключевые слова: советский кинематограф, кинотеатр, социальное пространство, кинопрокат, кинозритель, период «оттепели».

Кинотеатр советской эпохи в данном исследовании рассматривается как социальное пространство, которое находилось в состоянии постоянной трансформации. Согласно концепции немецкого экономиста Дитера Лэппле, социальные пространства конструируются из четырех компонентов (измерений). Во-первых, физический субстрат общественных отношений: материальные формы проявления. Они создаются в результате культурной деятельности и самой «телесности» человека. Во-вторых, институциональный компонент: формы собственности, отношения власти и контроля, правовые и социальные порядки. Третий компонент — практика людей, связанная с производством, использованием и присвоением пространственного субстрата. Сюда же относится и общественная практика, в зависимости от социальной принадлежности индивида. Четвертый компонент — знаковая и символическая система, включающая и репрезентацию социального пространства [15, р. 194—197]. Если применить данную концепцию к социальному пространству кинотеатра, то оно будет включать такие компоненты как архитектурные формы; нормы и правила кинофикации; область коммуникации со зрителями; сферу образов и символов кинорекламы и фильмов.

После сталинской эпохи, со второй половины 1950-х гг., начались колоссальные изменения в социальном пространстве советского кинотеатра. По сути, произошла «медиа́льная революция», выразившаяся в увеличении различной медиа́льной продукции, в том числе в распространении телевидения и кинематографического бума. Кинотеатры привлекли огромное количество зрителей, и даже

заняли важное место в советской экономике развлечений [1, с. 55—56]. Согласно статистике, к концу 1950-х гг. посещаемость кинотеатров в СССР увеличилась вдвое по сравнению с 1953 г. и достигла 3 млрд, а в 1966 г. — 4 млрд кинопосещений в год [7, с. 296; 8, с. 17, 20].

При этом, например, в странах Западной Европы кинопосещаемость, наоборот, падала. Так, например, в Великобритании в 1946 г. среднее количество зрителей в неделю составляло 31,4 млн, а в 1954 г. — только 25 млн человек [10, с. 212]. Видимо, здесь играли роль такие факторы, как более разнообразные, наряду с посещением кинотеатров, варианты проведения свободного времени, и их доступность для основной массы населения западных стран. Другим немаловажным фактором становилось развитие телевидения, постепенно проникавшее в каждый дом.

Социологические опросы о проведении свободного времени в СССР действительно показали значительное увеличение интереса советских граждан к искусству, в том числе к кино. Например, социологическое исследование, проведенное в 1963 г. среди 12 тыс. человек в возрасте от 16 лет и старше в разных регионах СССР, преимущественно среди городских жителей¹, показало следующие результаты. Несколько раз в неделю посещали кинотеатры 44,8 %, а несколько раз в месяц — 73,3 % опрошенных. Только 18,1% участвовавших в опросе граждан вообще не ходили в кино [3, с. 431—437, 454].

¹ После выбраковки части материала только 10 392 анкеты составили анализируемый корпус опрошенных лиц.

Всеобщее увлечение кинематографом в тот период, например, зафиксировано в стихотворении современника — советского поэта А. А. Вознесенского «Пожар в архитектурном институте» (1957), которое завершается следующими словами:

...Все выгорело начисто.
Милиции полно.
Все — кончено!
Все — начато!
Айда в кино! [2, с. 22—23].

В данном случае у поэта «поход в кино» представлен в контексте положительных эмоций, как своеобразный праздник, способствующий новым позитивным чувствам и мыслям, что, видимо, было созвучно общественным настроениям.

Можно привести еще одно свидетельство подобного рода. Драматург М. М. Рошин в свою пьесу «Старый Новый год» (1967) включил монологи, свидетельствующие о массовом увлечении кино в послесталинском СССР. Один из главных героев — москвич с «рабочей закваской» Петр Себейкин, сидя ранним утром 14 января на кухне с женой Клавдией и другом Василием, вспоминает недавнее прошлое — свою молодость:

«Себейкин. Но ты скажи, мы сколько тогда по кинам-то ходили? Ни одной не пропускали! (Смеется.) Колбасы возьмем, черняшки полбулки, сидим ломаем!.. А то, бывало, на задний ряд куплю билет. (Изображает объятье.)

Клава Себейкина. У-у! Бесстыжий!..

...
Себейкин (обращаясь к вошедшему «местному чудачку» Ивану Адамычу). ... Сколько мы этих картин переглядели!.. Кино, оно все-таки лучше! Народ кругом дышит, а с этим (о телевизоре) сидишь один, как сыч, шелк-шелк! Покуда не заснешь!

Адамыч. Без народу и кино не поймешь!

Себейкин. Вот! Именно!

Адамыч. Человек — вещество общественное. (Спит на ходу)» [14, с. 110—111].

Увеличение посещаемости кинотеатров и другие изменения в советском кинематографическом пространстве периода «Оттепели» нашли отражение в работах российских исследователей последних лет [4; 7; 8], а также в опубликованных сборниках документов и материалов [6; 9]. Однако вопросы, поставленные в данной статье, еще не освещались.

Рост кинопроизводства и приток большого количества зрителей в кинотеатры инициировал постановку ряда вопросов, связанных с кинопрокатом и качеством фильмов. Эти проблемы стали обсуждаться, прежде всего, в профессиональной среде, людьми, связанными со сферой кино. В данной статье анализируются три разных текста, созданных во второй половине 1950-х — первой половине 1960-х гг. в виде двух статей, предназначенных для публикации в прессе, и докладной записки как атрибута делопроизводственной документации. Авторы данных текстов с одной стороны раскрывают недостатки кинопроизводства и кинопроката в СССР, предлагая свое решение некоторых

проблем. С другой стороны эти тексты как исторические источники, транслируют определенный дискурс, многое говорят о времени их создания в контексте развития такой формы досуга советских граждан как «поход в кино».

Следуя хронологическому порядку, обратимся к первому тексту, представляющему собой докладную записку некоего советского чиновника Н. Боброва, занимавшего пост управляющего Московской городской конторой по прокату фильмов. Записка датирована 14 декабря 1957 г. и адресована заместителю председателя оргкомитета Союза работников кинематографии СССР А. М. Згуриди¹. С большой долей вероятности можно предположить, что данный текст являлся плодом коллективного творчества сотрудников прокатной конторы, и затем был оформлен в виде докладной записки, заверенной подписью их руководителя Боброва.

Этот документ указывает на некоторые проблемы кинопроката в Москве и содержит ряд предложений для их решения. В связи с выходом большого количества фильмов, в отличие от «периода малокартинья» во второй половине 1950-х гг. кинотеатры Москвы не могли эффективно работать в новых условиях и обеспечить широкое знакомство зрителей со всеми новинками кинопроката. Московская контора получала теперь 160—180 фильмов в год, а время для их показа ограничивалось от 2 до 6 дней, и при этом демонстрировалось не более 1—2 новых фильмов в 64 кинотеатрах и клубах «первого экрана»². При такой схеме только для Москвы печаталось от 35 до 65 копий каждого нового фильма, что подразумевало значительные денежные затраты. Например, за семь месяцев 1957 г. Московская кинопрокатная контора израсходовала на эти цели до 10 млн рублей [13, л. 2—3, 6].

В записке предлагалось сократить количество мест премьерного показа, первоначально выпуская новые фильмы только в 10 кинотеатрах Москвы. При этом необходимо было «крутить» такие фильмы не менее двух-трех недель, а возможно и более, в зависимости от наплыва зрителей. Только затем следовало передавать эту кинопродукцию в другие кинотеатры. «Необходимо, от массивного выпуска каждого фильма почти во всех кинотеатрах одновременно, — как указывалось в записке, — перейти к дифференцированному выпуску каждого названия в зависимости от политической и художественной ценности фильма, его значения и места в текущем репертуаре». Данное предложение, помимо

¹ Александр Михайлович Згуриди (1904—1998) — режиссер и сценарист документального кино, педагог, преподавал во ВГИКе, создатель и ведущий телевизионной передачи «В мире животных» (1968—1975), народный артист СССР (1969), состоял в оргкомитете Союза работников кинематографии СССР, на основе которого в 1965 г. создали Союз кинематографистов СССР.

² Кинотеатры и клубы «первого экрана» имели более комфортабельные залы и были лучше обеспеченные кинотехникой, по сравнению с кинотеатрами «второго» и «третьего» экрана. Все премьерные показы фильмов устраивались в кинотеатрах «первого экрана», а затем, через некоторое время, передавались для демонстрации в другие кинотеатры.

ориентации на «политическую и художественную ценность» кинокартин, было также направлено и на экономию финансовых средств, предназначенных на печатание фильмокопий. В данном случае, можно было вместо 35—65 копий каждого фильма ограничиться 2—10 их экземплярами [13, л. 6].

Кроме того предлагалось в одном или двух кинотеатрах Москвы устраивать большие кинопоказы на 2,5—3 часа, демонстрируя перед основной кинокартиной хронику, научно-популярный или мультипликационный фильмы [13, л. 9].

Формулируя свои предложения, авторы записки, в духе времени «Оттепели», когда политическая кампания против «безродных космополитов» осталась в недавнем прошлом, уже смело апеллировали к зарубежному опыту: «Такая система выпуска новых картин приблизит Московского кинозрителя к условиям, созданным для кинозрителей крупнейших городов мира...» За рубежом, в больших городских агломерациях одновременно демонстрируется от 20 (минимум) до 200 новых фильмов. У нас есть все возможности для достижения такого уровня кинопроката. С другой стороны, выдерживая традиционный советский политический дискурс, авторы записки указывали: «К Великой дате 40-летия Советской власти система выпуска фильмов на экраны должна быть в столице пересмотрена и москвичам должна быть дана возможность самого широкого выбора фильмов по их вкусам и желаниям» [13, л. 7].

Записка также содержала предложение, в условиях конкуренции с телевидением активизировать работу со зрителем, приходящим в кинотеатр. В качестве одной из таких форм предлагалась система приобретения «телефонных чеков», как киноабонементов в виде книжки, которая приобретается в кассе кинотеатра и действует в течение всего года после внесения аванса в размере от 25 рублей и больше. Такая книжка киноабонементов давала право её обладателю пойти на просмотр фильма, на любой сеанс и в любое время. Однако при этом он должен был предварительно по телефону связаться с кассой кинотеатра и заполнить в чеке ряд и место, указанные кассиром. Вне очереди данный чек предъявлялся в кассу кинотеатра и взамен его обладатель получал билет [13, л. 8].

Помимо этого авторы данного документа считали, что необходимо радикально перестроить отношения с телевидением в области кинопроката. И здесь вновь приводятся зарубежные данные о том, что в США из-за развития телевидения киносеть с 23 тысяч киноустановок сократилась до 18 тысяч, а число зрителей в неделю с 90 млн с 1946 г. за десятилетие упало до 50 млн человек. Приказ Министерства культуры № 182 от 7 апреля 1955 г. требовал от контор кинопроката через 10 дней после выхода нового фильма предоставлять его в распоряжение телевидения. Однако за столь малый срок фильмы на большом экране могли посмотреть далеко немногие зрители. Если в год издания данного приказа в Москве насчитывалось 150 тысяч телевизоров, то через два года их уже стало свыше 800 тысяч. Для успешной конкуренции кино с телевидением предлагалось отменить приказ Министерства куль-

туры и установить срок проката новых фильмов (за исключением хроникально-документальных и научно-популярных) на большом экране от 3 до 6 месяцев, и только затем передавать их для показа по телевидению. Нынешнее положение дел, когда телевидение начинает демонстрировать новые фильмы в большом количестве, говорилось в записке, есть «ущемление интересов кино — это есть ущемление интересов зрителя. Ведь на экране телевизора буквально пропадает изобразительная сторона фильма, в значительной степени теряется его художественная ценность, а следовательно и раскрытие идейного замысла. Зритель получает в подлинном смысле слова, суррогат киноискусства» [13, л. 10—14].

Трудно сказать, насколько предложения, изложенные выше, были внедрены в систему кинопроката Москвы, но, видимо, отдельные ошибки и недочеты в работе кинотеатров и кинопоказа были все-таки учтены. Однако многие проблемы, связанные с экономическими стимулами и прибыльностью в киноотрасли так и не были решены [8, с. 24].

Другой текст был опубликован в «Литературной газете» в июле 1962 г. известным кинодраматургом А. Я. Каплером¹ и назывался «Размышления у входа в кинотеатр». Его статья затрагивала следующую проблему: «почему рядом с чудесными фильмами живет серятина, почему появляется она на свет божий?». Зрители после просмотра таких фильмов, выйдя из кинотеатра, не обсуждают их, быстро забывая подобные «кинопроизведения». Среди высокохудожественных фильмов Каплер называет «Иваново детство» А. А. Тарковского, «Сережа» Г. Н. Данелия и И. В. Таланкина, «Судьба человека» С. Ф. Бондарчука, «Баллада о солдате» Г. Н. Чухрая, «Поэма о море» Ю. И. Солнцевой, «Человек идет за солнцем» М. Н. Калика. Но при этом, по справедливому утверждению автора, в кинотеатрах идет множество неинтересных и слабых кинокартин [5, с. 3].

Статья Каплера разделена на три части. Первый раздел называется «Безопасна ли бездарность?». Здесь «речь идет о том, что к средненьким, сереньким картинам нельзя относиться терпимо, с ними нужно жестко бороться, иначе они размножатся с громадной быстротой, и захлестнут экран. Эти серые, средненькие картины представляют нашу действительность такой же серой и бездарной, как они сами. Они лгут, показывая советского человека, как существо, не способное ни остро мыслить, ни глубоко чувствовать, ни интересно, ярко жить. Не то, чтобы авторы ставили себе такую задачу — нет, конечно. Просто это результат авторской и режиссерской художественной беспомощности». Таким образом, Каплер делает вывод, что подобные фильмы — «опасный враг, они подрывают веру зрителя в наше искусство, из-за них перестают доверять экрану» [5, с. 3].

Автор статьи, видимо, опираясь и на собственный негативный опыт, обрушивается с критикой на

¹ Алексей Яковлевич Каплер (1903—1979) — кинодраматург, автор сценариев целого ряда фильмов, заслуженный деятель искусств РСФСР (1969), ведущий телепередачи «Кинопанорама» (1966—1972).

редакторов киностудий, которые зачастую вносят в сценарии многочисленные правки и исправления, доказывая свою значимость и опытность «как знатоков жизни». С другой стороны они выступают как цензоры, «знающие какое нужно кино» советским людям. Например, сценарий об Ашхабадском землетрясении, как трагическом событии послевоенных лет, так и не нашел своего воплощения на экране. В связи с этим Каплер восклицает: «Как нужен иным нашим редакторским комнатам свежий воздух!». Он предлагает активно привлекать для редактуры сценариев известных литераторов, хорошо знающих жизнь и свое ремесло [5, с. 3].

Вторая часть статьи называется «Дорогу молодым!». В ней утверждается, что почти все выдающиеся кинопроизведения последних лет в Советском Союзе созданы молодыми кинематографистами. В связи с этим Каплер рассказывает историю о том, как «зарубили» прекрасный сценарий молодой и талантливой девушки Ирины Мазурук «Зойкины родители», который вырос из ее дипломной работы во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК). Сценарий получил прекрасные отзывы от ведущих режиссеров и сценаристов при обсуждении на худсовете киностудии Мосфильм. Однако в Главном управлении по производству фильмов «нашли товарищи, которые сочли «Зойкиных родителей» сценарием на мелкую тему и, кроме того, объективистским». Сценарий, говорит о том, что родители девочки развелись, ее мать ушла к другому человеку. Отец девочки, мать и ее новый муж представлены как добропорядочные и честные люди, то есть все персонажи положительные, а «девочка несчастна». По мнению Каплера, Мазурук подняла очень важную проблему, связанную с семейными ценностями, но понимания со стороны чиновников не встретила, и фильм по ее сценарию не был снят. В итоге, «глубоко обиженная» Ирина Мазурук ушла из кинематографа. По этому поводу Каплер замечает, «как обедняем мы свое искусство, упуская талантливых людей... Какие, может быть, большие произведения остались не созданными из-за того, что мы не умеем отстоять, удержать в кино одаренного человека. Не боремся за него» [5, с. 3].

Третий раздел статьи носит название «Смысл нашего труда» и содержит рассказ-воспоминание Каплера об одном эпизоде военного времени, когда зимой 1942 г. он со съемочной группой был заброшен в тыл к партизанам на территории Ленинградской области для того, что снимать партийное собрание. Однако увидев кинематографистов, вместо, как правило, формального обсуждения вопросов партийного собрания, партизаны заговорили о кино. «Надо было видеть их глаза, сиявшие при упоминании о ком-нибудь из любимых актеров, — отмечает Каплер, — надо было слышать, как эти люди говорили о том, что они воспитаны нашими революционными картинами, что мир нашего кино неотделим для них от представления о Родине, как вспоминали они Щукина — Ленина, Петьку из «Чапаева», хитрого Максима, Охлопкова — Василия, Черкасова — депутата Балтики, Колю Крючкова, Игоря Ильинского... Как говорили о матросах «Мы из Кронштадта», о героях «Семеро

смелых». После этого, утверждает автор статьи, ему «во всей глубине и во всем величии» открылся смысл труда кинематографистов. И «тогда в этих обстоятельствах, я наглядно увидел, какое огромное влияние оказывает наш кинематограф на воспитание советского человека, как формирует он его симпатии, вкусы, привязанности, его любовь, его ненависть». Резюмируя свои тезисы, Каплер призывает к тому, что необходимо снимать фильмы, после которых люди выходили бы из кинотеатра «с горящими глазами, со смеющимися или заплаканными лицами!» [5, с. 3].

Следует отметить, что в тексте Каплера, безусловно, присутствуют элементы нового дискурса времен «Оттепели», когда он порой отходит от коллективистского подхода, обращаясь к внутреннему миру конкретного человека, его талантам и способностям видеть и представлять мир ни как многие. Такова, например, по мнению автора статьи, молодой и талантливый сценарист Ирина Мазурук, которая не нашла свое место в кинематографе. Дискурс «Оттепели» присутствует и в призыве автора дать дорогу молодым как главным творцам в сфере искусства и литературы. Показательно, что в начале статьи он использует фразу «свет божий», которая практически была забыта в советском дискурсе сталинской эпохи. Но с другой стороны Каплер, как советский гражданин, с уверенностью утверждает, что кинозритель в первую очередь воспитывается на историко-революционных фильмах, убедительно представляющих образы вождей и рядовых борцов за светлое будущее. Он, конечно, не подвергает сомнению основы государственной системы советского кинематографа, критикуя лишь действия отдельных (без указания имен) чиновников.

Впоследствии в редакцию «Литературной газеты» пришло несколько писем из разных регионов Советского Союза, содержащих отзывы на статью Каплера. Многие соглашались с утверждением автора статьи о большом количестве «сереньких» фильмов, выходящих на экраны страны, но с другой стороны, некоторые писали, что не стоит так резко обрушиваться на кинематографистов, особенно на редакторов киностудий, поскольку в последнее время появилось много высокохудожественных и достойных картин. В общем, мнения разделились, но большинство отправителей писем, все-таки подержали позицию Каплера [11, л. 1—21].

Проблемы, поднятые Каплером и связанные с выходом на экраны большого количества слабых в художественном плане кинокартин, а также с блокированием чиновниками интересных и актуальных сценариев, все-таки встретили понимание у некоторых высокопоставленных партийных чиновников. Однако советская бюрократическая система работала медленно. Только в начале февраля 1968 г. в секретариате ЦК КПСС разработали проект Постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где содержалось указание: «Поручить Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР обеспечить коренное улучшение сценарного дела, осуществление наиболее целесообразной системы рассмотрения и утверждения киносценариев». Предполагалось

установить договорные отношения с авторами сценариев и режиссерами-постановщиками, чтобы увеличить их материальное вознаграждение за успешно идущие в прокате фильмы. Но при этом, в рамках традиционного советского дискурса подчеркивалось, что советское кино должно противостоять «чуждой эстетике» буржуазного мира [6, с. 98, 100]. Данный проект, видимо, так и остался проектом.

Следующий текст — машинописный черновой вариант статьи писателя Х. Н. Херсонского¹ «Творчество и кинотеатр», видимо, предназначенной для прессы. Пока не удалось выяснить факт публикации данного текста, созданного в начале 1960-х гг., в каком либо издании. Главная мысль Херсонского выражена в идее передать некоторые кинотеатры киностудиям. По его мнению, это обеспечило бы регулярные встречи кинематографистов со своими зрителями для взаимного духовного обогащения, а главное таким образом можно было бы изучать предпочтения аудитории. «Не пора ли создателям кинопроизведений, — пишет Херсонский, — попробовать взять на себя полную ответственность за все, что происходит в кинотеатре во время сеанса? И встретиться со своим зрителем лицом к лицу, глаза в глаза за «домашним» круглым столом. Встречаться не только в парадной обстановке, не только в дни фестивалей для обмена приветствиями, а постоянно, ежедневно в живой беседе изучать друг друга. Думать и работать сообща» [12, л. 8].

Автор статьи сформулировал и конкретные предложения: передать один кинотеатр «Третьему творческому объединению» Мосфильма во главе с режиссерами М. И. Роммом и Ю. Я. Райзманом; другой кинотеатр предоставить в распоряжение режиссера С. А. Герасимова, его сотрудникам и ученикам на киностудии имени М. Горького; третий кинотеатр, прежде всего для коммуникации с детскими кинозрителями, — режиссеру А. Л. Птушко (художественный руководитель творческого объединения «Юность» киностудии Мосфильм). Кроме того Херсонский предлагал создать отдельный кинотеатр документального кино и кинопутешествий. По его мнению, подобные специальные кинотеатры могли бы «процветать» и в других крупных городах и столицах союзных республик. В то же время обычные кинотеатры будут перенимать у них опыт. «Словом, творческие киноработники, — отмечал Херсонский, — должны почувствовать, что кинотеатр это их дом» [12, л. 9—10].

Преимущества от подобного эксперимента, с точки зрения автора статьи, заключались в том, что кинематографисты, как сказано выше, часто будут встречаться со зрителями, и смогут хорошо изучить их запросы. Во-вторых, во многом повысится культура кинообслуживания, и такие экспериментальные кинотеатры станут своеобразным образцом, инициировав творческое соревнование среди других кинотеатров. В общем, заключал Херсонский, «пора, идя навстречу неуклонному широкому движению друзей кино, окончательно стереть такое положение, когда писатель пописывал,

режиссер что-то придумывал свое, актер поигрывал, а зритель со своими думами ушел домой, никем не выслушанный» [12, л. 10—11].

Данные предложения, в большинстве своем, не получили своего развития. Отдельные кинотеатры так и не были переданы киностудиям. Возможно, Херсонский, выдвигая свои идеи, в какой-то степени ориентировался и на опыт западных киностудий, правда, не государственных, а частных, когда те владели целой сетью собственных кинотеатров. Однако такое положение наблюдалась в Западной Европе и США до конца 1940-х гг., но затем, в силу, прежде всего экономических причин, данная система была ликвидирована, и многие киностудии распродали кинотеатры. Обращение к опыту западной киноиндустрии, видимо, также подчеркивает новые веяния в советском дискурсе.

Таким образом, со второй половины 1950-х гг. произошли радикальные изменения в социальном пространстве советского кинотеатра, которые инициировали появление текстов, обозначивших проблемы кинопроката, и качества фильмов. В связи с выходом в прокат в большом количестве «нового» кино, произошли значительные изменения в первую очередь в образах и символике фильмов и кинорекламы. Данное обстоятельство инициировало трансформацию и других аспектов социального пространства кинотеатра. Собственно об этих изменениях и писали авторы, указанных выше текстов, стремясь сделать систему кинопросмотра более всеохватывающей и эффективной. Появление данных текстов, безусловно, было связано с идеей создания Союза кинематографистов, оргкомитет которого появился в 1957 г., а его институционализация произошла на несколько лет позже (1965). Авторы текстов, видимо, возлагали на Союз кинематографистов большие надежды в деле реформирования системы советского кинематографа. Высказанные предложения были направлены на изменения в работе советского кинотеатра и перехода его на современный уровень кинообслуживания. Однако большинство указанных проблем и путей их решения все-таки так и остались на бумаге в силу причин разного характера, в том числе бюрократических и экономических. Но самый факт появления подобных текстов, с элементами иного дискурса, свидетельствует о новом периоде советской истории, связанной с «Оттепелью».

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 20-09-00-107.

Литература и источники

1. Борисова, Н. «Люблю — и ничего больше»: советская любовь 1960—1980 годов / Н. Борисова // СССР: территория любви : сб. ст. — Москва : Новое изд-во, 2008. — С. 40 — 60.
2. Вознесенский, А. А. Пожар в архитектурном институте // А. А. Вознесенский. Собр. соч. : в 3-х т. — Т. 1. — Москва : Художественная литература, 1983. — С. 22—23.
3. Грушин, Б. А. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения: очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева

¹ Хрисанф Николаевич Херсонский (1897—1968) — писатель, критик, автор сценариев нескольких фильмов.

и Ельцина : в 4 кн. / Б. А. Грушин. — Кн. 1. Жизнь первая: эпоха Хрущева. — Москва : Прогресс-Традиция, 2001. — 624 с.

4. Зезина, М. Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели» / М. Р. Зезина // История страны. История кино ; под ред. С.С. Секиринского. — Москва : Знак, 2004. — С. 389—412.

5. Каплер, А. Размышления у входа в кинотеатр / А. Каплер // Литературная газета. — 1962. — 26 июля. — № 88. — С. 3.

6. Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / сост. В. И. Фомин. — Москва : Материк, 1998. — 458 с.

7. Косинова, М. И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «оттепели» в России / М. И. Косинова // Знание. Понимание. Умение. — 2015. — № 4. — С. 293—306.

8. Косинова, М. И. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли / М. И. Косинова, А. М. Аракелян // Сервис plus. — 2015. — Т. 9., № 4. — С. 17—26.

9. Летопись российского кино, 1946—1965 / сост. П. В. Фионов, А. С. Дерябин, В. И. Фомин и др. — Москва : Канон плюс ; РООИ «Реабилитация», 2010. — 694 с.

10. Мэнвелл, Р. Кино и зритель / Р. Мэнвелл. — Москва : Изд-во иностранной литературы, 1957. — 380 с.

11. РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 5. Д. 475.

12. РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 2. Д. 19.

13. РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Д. 355.

14. Роцин, М. М. Старый Новый год // М. М. Роцин. Пьесы. — Москва : Искусство, 1980. — С. 63—140.

15. Läßle, D. Essay über den Raum / Dieter Läßle // Stadt und Raum. Soziologische Analysen. — Pfaffenweiler : Centaurus, 1991. — P. 157—207.

ВОЛКОВ Евгений Владимирович, доктор исторических наук, профессор кафедры «Отечественная и зарубежная история», Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, Российская Федерация).
E-mail: volkovev@susu.ru

Поступила в редакцию 25 февраля 2020 г.

DOI: 10.14529/ssh200203

“IMPAIRMENT OF CINEMA INTERESTS IS AN IMPAIRMENT OF VIEWER INTERESTS”: PROBLEMS OF SOVIET FILM DISTRIBUTION AND QUALITY OF FILMS IN THE TEXTS OF THE “THAW” PERIOD

E. V. Volkov, volkovev@susu.ru

South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

This article analyzes the texts of the “Thaw” period: a note from the manager of the Moscow city film distribution office N. Bobrov (December 1957), an article by playwright A. Kapler “Thoughts at the entrance to the cinema”, which was published in “Literary Newspaper” (July 1962), and a draft version of the article by the writer and critic H. Khersonsky “Creativity and cinema”, written in the early 1960s. These texts appeared in the context of the transformation of the social space of Soviet cinema, caused by the release of a large number of feature films with new problems and different approaches, as well as a significant influx of moviegoers. It should be said the authors of the texts had their hopes on the Union of Cinematographers of the USSR which was founded in 1957–1965. They outlined some serious problems of Soviet film distribution and raised the question of the quality of films, while offering their solutions. Such a situation, when the shortcomings of film distribution and errors in the process of making films were brought up in some cases for wide discussion in the press, became possible in the conditions of the weakening of the Soviet totalitarian system and the provision of some initiative from the bottom by the authorities. However, many of the proposals contained in these texts, with rare exceptions, did not get introduced in the Soviet cinema system until the start of the “Perestroika” policy.

Keywords: Soviet film industry, cinema, social space, film distribution, film-goer, period of the “Thaw”.

The reported study was funded by RFBR, project number 20-09-00-107.

References

1. Borisova N. «Lyublyu — i nichego bolshe»: sovetskaya lyubov 1960 — 1980 godov [“I love - and nothing more”: Soviet love of the 1960s — 1980s]. SSSR: *Territoriya lyubvi* [USSR: *Territory of Love*]. Moscow: Novoe izdatelstvo, 2008, pp. 40 — 60.

2. Voznesenskij A.A. Pozhar v arhitekturnom institute [Fire at the Institute of Architecture]. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1983, vol. 1, pp. 22 — 23.

3. Grushin B.A. Chetyre zhizni Rossii v zerkale oprosov obshchestvennogo mneniya: Ocherki massovogo soznaniya rossiyan vremen Hrushcheva, Brezhneva, Gorbacheva i Elcina [Four lives of Russia in the mirror of opinion polls: Essays on the mass consciousness of Russians during the times of Khrushchev, Brezhnev, Gorbachev]. Moscow: Progress-Tradiciya, 2001, vol. 1, 624 p.

4. Zezina M.R. Kinoprokat i massovyj zritel v gody «ottepeli» [Film distribution and mass audience during the years of the “ottepel”]. *Istoriya strany. Istoriya kino [History of the country. Movie history]*. Moscow: Znak, 2004, pp. 389 — 412.
5. Kapler A. Razmyshleniya u vhoda v kinoteatr [Reflections at the entrance to the cinema]. *Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]*, 1962. 26 July, # 88, p. 3.
6. Kinematograf ottepeli. Dokumenty i svidetelstva [Cinema of the “ottepel”. Documents and eyewitness accounts] / ed. V.I. Fomin. Moscow: Materik, 1998, 458 p.
7. Kosinova M.I. Kinorepertuar i zritelskie predpochteniya v epohu «ottepeli» v Rossii [Film repertoire and audience preferences during the “ottepel” era in Russia]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2015, no 4, pp. 293 — 306.
8. Kosinova M.I., Arakelyan A.M. Sovetskij kinoprokat i kinopokaz v epohu «ottepeli». Vozrozhdenie kinootrasli [Soviet film distribution and film screening in the era of the “ottepel”. Film industry opportunities]. *Servis plus [Service plus]*. 2015, vol. 9. # 4. pp. 17 — 26.
9. Letopis rossijskogo kino, 1946 — 1965 [Chronicle of Russian cinema, 1946 - 1965] / ed. P.V. Fionov, A.S. Deryabin, V.I. Fomin. Moscow: Kanon plus; ROOI «Reabilitaciya», 2010, 694 p.
10. Menvell R. Kino i zritel [Cinema and viewer]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoj literatury, 1957, 380 p.
11. RGALI. F. 634. Op. 5. File. 475.
12. RGALI. F. 2740. Op. 2. File. 19.
13. RGALI. F. 2936. Op. 1. File. 355.
14. Roshchin M.M. Staryj Novyj god [Old New Year]. *Piesy [Plays]*. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 63 — 140.
15. Dieter Läßle. Essay über den Raum. *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991, pp. 157 — 207.

Received February 25, 2020

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Волков, Е. В. «Ущемление интересов кино — это есть ущемление интересов зрителя»: проблемы советского кинопроката и качества фильмов в текстах периода «оттепели» / Е. В. Волков // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2019. — Т. 20, № 2. — С. 25—31. DOI: 10.14529/ssh200203

FOR CITATION

Volkov E. V. “Impairment of cinema interests is an impairment of viewer interests”: problems of soviet film distribution and quality of films in the texts of the “thaw” period. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2020, vol. 20, no. 2, pp. 25—31. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh200203