ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-79-88

ISSN 2227-6165

К.А. Танис
стажер-исследователь Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий НИУ «Высшая школа экономики»
ktanis@hse.ru

ТРОФЕЙНЫЕ ФИЛЬМЫ В СССР В 1940–1950-е ГОДЫ: К ПРАКТИКАМ КИНОПРОКАТА*

В настоящей статье рассматриваются практики показа трофейных фильмов в СССР в первое послевоенное десятилетие. На основе анализа стенограмм совещаний работников Главкинопроката, постановлений Совета Министров СССР и других архивных документов данное исследование реконструирует историю циркулирования иностранных фильмов в рамках советской модели кинопроката. Как показали многие исследования, трофейные фильмы были выпущены в советский прокат с целью пополнения бюджета. Однако не менее важно и то, что советская система кинопроката подразумевала сосуществование нескольких типов киносетей (государственная, профсоюзная, ведомственная), каждая из которых должна была выполнять ежегодный план прибылей. Подобная дезентрализация ставила сети в условия жесткой конкуренции друг с другом, а трофейные фильмы в этом контексте являлись ценным источником дохода. В данной статье показано, как практики этой межсетевой конкуренции, такие как распределение советских и иностранных фильмов, борьба за залы и точки кинопроката, реклама и тактика показа кинофильмов, влияли на историю кинопроката в стране.

Ключевые слова: советский кинопрокат, трофейное кино, экономика кинопроката, киносети, перемещенные культурные ценности

This paper considers the strategies of trophy films exhibition in the USSR during the first postwar. Through analyzing transcripts of film official's sessions, resolutions of the Council of Ministers of the USSR and other archival sources, this research is aimed to reconstruct the history of exhibition and circulation of foreign films in the frames of Soviet model of distribution. As multiple studies have shown, the circulation of trophy films was aimed to fulfill the governmental budget. Last but not least, the Soviet film distribution system implied the coexistence of several types of film networks (state network, trade union network, ministerial network), each of which had to fulfill the annual plan of profits. This decentralization resulted in the networks to compete with each other. Under these circumstances, trophy films became a valuable source of revenues. This article shows how the practices of this inter-network competition, such as spreading of Soviet and foreign films, the struggle for cinema theatres, advertising and film exhibition policies, have influenced the history of film distribution in the USSR.

Keywords: Soviet Film Distribution, Trophy Films, Economics of Cinema, Film Networks, Displaced Cultural Valuables

Трофейное кино появилось в Советском Союзе в результате конфискации киноархивов на завоеванных территориях во время Второй мировой войны и дальнейшего проката захваченных фильмов в советских кинотеатрах в первое послевоенное десятилетие. Среди основных причин демонстрации более ста немецких и американских фильмов исследователи выделают как коммерческую составляющую – при минимальных затратах прокат иностранных фильмов помогал Министерству кинематографии выполнять ежегодный план прибылей, так и системную – в условиях начинающейся политики «малокартинья» трофейные фильмы обеспечивали работу сетки кинопроката [Туровская 2015; Pozner 2012; Laurent 2000; Kenez 1992; Knight 2015].

В настоящей статье мы бы хотели подробнее остановиться на практиках проката трофейных фильмов, чтобы понять специфику их распространения с точки зрения экономики кинорынка. На основе анализа всесоюзных и республиканских совещаний работников Главкинопроката,

© Танис К.А., 2019

* Статья подготовлена в ходе проведения работы в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

ISSN 2227-6165

постановлений Совета Министров СССР, внутренних совещаний ВЦСПС и других архивных документов, мы попытаемся реконструировать практики проката и понять интересам каких институций служит та или иная форма циркуляции трофейных лент.

7 апреля 1948 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) принята резолюция, согласно которой Министерство кинематографии совместно с Министерством финансов должны были разработать вопрос «о сокращении вдвое расходов по производству кинофильмов и мероприятия по увеличению вдвое доходов от кино» [РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 345. Л. 2]. Так, в условиях послевоенной политики малокартинья трофейные фильмы стали основным способом пополнения бюджета. К примеру, их массовый выпуск в 1948–1949 годах обязывал Министерство кинематографии обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн. руб. за 1948–49 г.» [Туровская, 2010, с. 59]. И как следует из архивных документов эта цифра была достигнута. По крайней мере, 22 марта 1949 года И. Большаков в письме к секретарю ЦК ВКП (б) Г. Маленкову отмечал, что «по предварительным данным чистый доход от проката выпущенных фильмов выражается в сумме около 500 млн. рублей. Установленный решением Центрального комитета план в 750 млн. рублей Министерством Кинематографии СССР будет выполнен» [РГАЛИ.Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123. Л. 35].

Эта функция пополнения бюджета пунктирной линией проходит по всем письмам, которые Министерство кинематографии отправляет в вышестоящие инстанции для обоснования выпуска того или иного фильма в прокат. Например, 7 июня 1949 года И. Сталину поступает письмо от Г. Маленкова, которому в свою очередь пишет И. Большаков: «Министр кинематографии СССР просит разрешить выпустить на экран 18 заграничных фильмов из трофейного фонда. <…> Свою просьбу о выпуске заграничных фильмов тов. Большаков мотивирует снижением посещаемости кинотеатров в летний сезон и в связи с этим, резким невыполнением плана доходов государству. <…> Общая сумма дохода государству от проката указанных заграничных фильмов составит примерно 290 млн. рублей» [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75. Л. 60].

Советская система кинопроката подразумевала разнообразие конфигураций киносетей. В этих условиях Министерство кинематографии не обладало монополией на показ фильмов населению. Свои киносети также имели и другие институции, как например профсоюзы (ВЦСПС) или отдельные различные ведомства. Данная практика берет свое начало еще с 1920-х годов, когда кинофикация была основной задачей государства, и она осуществлялась самыми разными способами, будь то кинопередвижки Красной армии или клубы, где профсоюзы устраивали киносеансы. Подробнее о различном сосуществовании киносетей в послевоенное время пишет И.А. Чернева [Чернева, 2016, с. 538-550]. В статье «Кинообслуживание» в советском союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями» И. Чернева показывает «не только отсутствие монополии киноадминистрации на распространение фильмов населению», но и доминирующую роль «ведомственных и профсоюзных залов, которые можно позиционировать как альтернативные ей институции» [Там же, с. 540].

Если мы обратимся к данным, отражающим количество киноустановок после войны, то обнаружим, что в 1951 году, например, в городах имелось 9839 киноустановок, однако только половина из них – 4456 принадлежала Министерству кинематографии, еще 4870 киноустановок находились в ведомстве ВЦСПС и еще 513 – другим ведомственным организациям [Фомин, 2012, с. 921]. В дополнение, многие ведомства имели свои сети, например, только Наркомат вооружения располагал 3 тыс. передвижек и 3 тыс. стационарных установок [Чернева, 2016, с. 545]. При таком разнообразии конфигураций киносетей и наличия госплана для каждой из них сети были поставлены в условия конкуренции друг с другом. Трофейное кино в данном случае являлось основным источником дохода для киносетей.

Что касается способов распространения, то отобранные для кинопроката трофейные фильмы распределялись по двум сетям – открытый широкий прокат и закрытый прокат, подразумевающий демонстрации фильмов в клубах и ведомственных учреждениях. В последних пускали американские фильмы, лицензия на прокат которых у советских властей отсутствовала. Открытый прокат

ISSN 2227-6165

подразумевал открытую продажу билетов на сеансы, то есть, как правило, фильмы открытой сети шли по сети Министерства кинематографии. Американские «трофейные» картины должны были демонстрироваться по сети ВЦСПС, что подтверждает постановление Совета Министров СССР от 31 августа 1948 г. № 3302–1338 с «О выпуске на экраны заграничных кинофильмов»:

«Постановлением Совета Министров СССР от 31 августа 1948 г. № 3302–1338 с. Министерству Кинематографии СССР разрешено выпустить на экраны 50 заграничных кинофильмов, в том числе: 25 для открытого экрана и 25 для профсоюзной и ведомственной киносети <…> Заграничные кинофильмы отпечатаны для открытого экрана тиражом от 200 до 550 копий, для профсоюзной и ведомственной киносети от 300 до 350 копий» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д.135. Л. 296].

Министерство кинематографии, вынужденное маневрировать между Агитпропом и необходимостью выполнения госплана, то есть между идеологией и кассой, в этих условиях было сильно ограничено в своих возможностях, причем как в имевшейся в его распоряжении кинопродукции, так и в кинотеатрах, где можно было бы эту продукцию показывать. Тогда министром кинематографии И. Большаковым были предприняты меры, которые способствовали выполнению ежегодного плана прибылей.

Во-первых, все ведомственные залы «открытого типа», то есть с продажей билетов для населения, а также некоторые профсоюзные залы, согласно постановлению Совета Министров СССР, в 1948 году передали Министерству кинематографии на правах аренды. Как отмечает Ирина Чернева, «иными словами эта аренда проходила насильственно» [Чернева, 2016, с. 545]. В 1951 году, например, 250 профсоюзных клубов города были переданы Министерству кинематографии, при этом кинофикацию удаленных и не очень выгодных регионов обязали осуществлять органы ВЦСПС. Лишенные государственной финансовой поддержки, как и льготных условий для показа, они должны были самостоятельно устанавливать там пункты показа кинофильмов.

Во-вторых, ограничили сеансы выдачи кинофильмов для бесплатного показа. 3 апреля 1948 года И. Большаков пишет в своем письме К. Ворошилову: «До последнего времени Министерство Кинематографии СССР выдавало кинофильмы для закрытых просмотров Министрам и Маршалам Советского Союза. Эти просмотры производились в Министерствах и на дачах. За просмотры взималась прокатная плата в размере 45 рублей. В связи с Постановлением Совета Министров СССР от 30 марта 1948 года № 980 Министерство Кинематографии СССР считает необходимым прекратить выдачу кинокартин для закрытого просмотра в Министерствах, так как трудно осуществлять контроль за этими просмотрами, и ограничить выдачу кинокартин только для дачных киноустановок Министров и Маршалов Советского Союза со взиманием прокатной платы» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 132. Л. 88]. Вообще при помощи ограничения бесплатных кинопоказов в целом, Министерство кинематографии также стремилось ограничить так называемый негосударственный прокат этих фильмов. Под видом обучающих кинопоказов, которые шли по документам как бесплатные, часто показывали трофейные фильмы и бесплатными эти сеансы были только по документам.

В-третьих, среди мер, предпринятых Министерством кинематографии для выполнения годового плана, также можно выделить уменьшение стоимости билета в кино. 30 января И. Большаков в отчете за 1947 год пишет К. Ворошилову: «Учитывая, создавшееся положение с падением посещаемости, Министерство кинематографии СССР вошло с ходатайством в Совет Министров СССР о пересмотре предельных цен на кинобилеты в сторону снижения. Повышенные цены на кинобилеты были установлены местными органами власти в военное время, путем ликвидации скидок на дневные сеансы, массового перевода кинотеатров из низших разрядов в высшее и резкого сокращения количества мест в кинотеатрах с пониженной ценой. После проведения денежной реформы, укрепившей покупательную способность рубля, посещаемость кинотеатров особенно резко упала. Так, в Москве план по посещениям за время с 1.12 по 15.12 – 1947 г. был выполнен на 90,5 %, а с 16 по 29.12 – только на 48 %, в Ленинграде – соответственно на 104 % и на 43 %, Киеве на 127 % и 34 %, в Алма-Ата на 116 % и 29 %» [ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903. Л. 150]. Общее понижение цен на билеты в кино было одобрено.

ISSN 2227-6165

Рассмотрев общие характеристики экономической модели советского кинопроката, нам бы хотелось обратиться к некоторым практикам проката трофейных фильмов. Трофейное кино, которое было основным источником дохода для киносетей, использовалось ими по-разному и рекламировалось также различными способами. Например, на совещании киноработников сотрудник Агафонов из Татарской республики рассказывал следующий случай привлечения зрителей: «В некоторых случаях клубами выпускаются каверзные рекламы. Подвел клуб им. Менжинского (органы МВД). Шла с большим успехом картина «Расплата» почти во всех клубах, попала почти в последний период в этот клуб. Они додумались сделать такую рекламу, написали так: Монопольно. Только Три дня. Такого-то числа, в таком-то клубе. Смотрите и спешите». В течение двух дней клуб собрал 60 тыс. рублей, когда весь квартальный план их составляет 60 тыс. рублей» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 55].

Ввиду существовавшей проблемы с отсутствием лицензa, трофейные фильмы выпускались с очень ограниченной рекламой. В самом начале выпуска иностранных фильмов они выходили без рекламы. Однако постепенно Министерство кинематографии все более и более лояльно относилось к продвижению фильмов среди населения, что опять же сильно влияло на доходы: «Мы за последнее время значительно смягчили ограничения в их демонстрации. По всем фильмам печатается теперь рекламный материал (в последние месяцы). Мы учли это и с разрешения Министерства стали выпускать эту массовую печатную рекламу. Товарищи с мест говорили о том, что необходимость в этой рекламе имеет прямое отношение к доходности по эксплуатации этих фильмов. Даже короткий опыт рекламирования этих фильмов в течение последних 2–3 месяцев дал положительные результаты. В 1949 году мы будем в определенном объеме рекламировать заграничные фильмы, но это не значит, что рекламой заграничных фильмов можно злоупотреблять. Министр кинематографии разрешил в значительном количестве городов выпустить для киносети ту часть фильмов, которые были предназначены для так называемого закрытого экрана профсоюзных и ведомственных установок. Это создаст благоприятные условия для выполнения плана. Мы имеем огромное количество просьб со стороны тех областей, которые не вошли в список, где разрешен выпуск на экран фильмов закрытого экрана, но по целому ряду серьезных соображений, которые могут быть всеми вами поняты, мы не можем распространить это разрешение на все без исключения области Советского Союза» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1927. Л. 47].

Как мы понимаем из второй части цитаты, американские фильмы, предназначенные для закрытого экрана, в некоторых городах пускались и в открытый прокат, но далеко не везде. Министерство кинематографии пыталось «выжать» из этих фильмов как можно больше. Контроль за рекламой при этом был достаточно жесткий, поскольку подобные практики могли привести к проблемам.

«Наряду со всем этим мы имели нарушения в репертуарной политике. Все-таки в областном центре имели место случаи когда такие фильмы, как “Двойники”, “Принц и нищий” директорами театров рекламировались. Были такие случаи, когда устанавливались фасадные щиты, например, на “Марию Стюарт”. Это делалось в то время, когда директорам об этом не говорилось и не подсказывалось» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 39].

Иногда случаи рекламы подвергались наказанию со стороны Комитета Партии. Так, работник Одесской конторы кинопроката Томин на совещании отмечает: «Тут многие товарищи говорили, что заграничные картины не рекламируются. Мы заграничные картины рекламировали, получая санкцию от областного Комитета Партии. В основном рекламирование проходило в течение 1949 г. на актуальные советские и вообще советские фильмы» [Там же, л. 68].

Постепенно политика рекламирования фильмов становилась более лояльной, а с 1950-х годов фильмы и вовсе разрешили рекламировать в прессе. Об этом сообщается в циркулярном письмо от 28 февраля 1953 года, разосланном министрам кинематографии Союзных республик, начальникам управлений кинофикации при совете министров союзных республик, управляющим конторами Главкинопроката. Согласно этому письму, «в частичное изменение циркулярного

ISSN 2227-6165

письма Министерства кинематографии СССР от 15 февраля 1949 г. № 127 "О порядке выпуска заграничных кинокартин на государственных киноустановках" (п.6 параграф "В"), устанавливается, что рекламирование заграничных (трофейных) кинофильмов разрешается в местной печати» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 339. Л. 39].

Другой, очень важный для работников кинопроката, момент заключался в вопросе репертуарной политики – они должны были тщательно следить за тем, чтобы количество иностранных фильмов в прокате не превышало количество советских фильмов. Если мы посмотрим на стенограммы совещаний работников кинопроката, то заметим, что все они проговаривают соотношение иностранных и советских фильмов в прокате. Так, например, работник Липинский из Ворошиловоградской области рассказывал на совещании киноработников: «Вопрос репертуарной политики в Ворошиловградской области стал острым тогда, когда появился на экране и прошел первым экраном в кинотеатре профсоюзного типа, фильм "Трущобы большого города". За этот фильм очень крепко побили голову. Говорили, что этот фильм – гадость, никуда не годное дело, что думают в Москве и т.д. и т.п. жаловались партийные работники, ругались и городской комитет партии и областной комитет партии. В исполкоме на всех совещаниях, конференциях, которые происходили в начале года в области, этот фильм вызывал бурю негодования. До этого момента, несмотря на то, что в 4-м квартале (как всем известно) было выпущено достаточное количество фильмов иностранных названий, ни на один фильм нареканий не было. Но когда пошел этот фильм, то многие обратили на него внимание. Появилось много жалоб, заметок в газетах, в комсомольской организации, в партийной организации.

Когда проверили, как работаем с репертуаром в 4-м квартале 1948 года, с выпуском в свет увеличенного количества иностранных картин, то получилось так, за 4-й квартал мы сделали по советским фильмам 29,5 тыс. сеансов в области и по заграничным 6 тыс.» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 35].

Вероятнее всего на местах работники показывали больше заграничных картин, поскольку те имели больший успех у населения. Однако, руководству предоставляло несколько иные данные. Работник эстонского кинопроката Ныу пытался объяснить эту арифметику: «В печати говорилось, что Эстонская контора дала 85 советских фильмов и 25 заграничных. В то же время экрано-дней (я говорю про столицу Таллин) – 78 советских и 102 заграничных фильма. Я старался расшифровать это положение, когда давал сведения, в письме объяснял, но недостаточно расшифровал. 102 заграничных экрано-дня: сюда входят и советские картины, которые были выпущены вместе с заграничными. В дни когда выпускали заграничные, выпускали и советские – научно-популярные. Это моя вина получилась. Как правило, новые заграничные картины не выпускаются, когда выпускаются новые советские картины. Это было и до циркулярного письма. Когда идут повторные картины, то тоже не выпускаются заграничные картины. Мы, а также Латвия и Литва, много повторных картин не видели» [Там же, л. 60].

На республиканском совещании киноработников, которое проходило с 15 по 17 января 1949 года в Киеве, начальник Главкинопроката А. Ф. Калашников в целом проговорил основные моменты проката иностранных картин: «Помимо наших советских картин, мы стали выпускать на экраны заграничные картины. Вот, давайте мы их разобьем на два вида картин. Это картины по немецкому тексту, которые выходят на широкий экран. Эти картины в первое время их выпуска мы ограничивали в выпуске на экран, ибо они в первом своем выпуске были однообразны по своему жанру, и они не могли заполнит сразу наш экран. Поэтому мы вводили целый ряд ограничений. В последующем мы стали выпускать немецкие картины с определенной целеустремленностью. Целый ряд картин имеет определенное назначение и их неплохо будет широко подавать нашему зрителю. Картины, как "Трансвааль в огне", бесспорно, имеют определенное значение для ознакомления нашего зрителя с политикой Англии. Целый ряд картин, бесспорно, представляют некоторую ценность для нашего советского зрителя и эти картины надо давать широко. Надо давать очень широко для того, чтобы восполнить пробелы в нашем выполнении плана с тем, чтобы как в основном идти только в государственную сеть. Есть целый

ISSN 2227-6165

ряд моментов, чтобы эти картины обязательно пропускать через профсоюзную и ведомственную сеть. Профсоюзная сеть – это сеть общественных организаций и, видимо, это имеет целый ряд своих оснований, чтобы эти картины шли широко на этом виде экранов. Мы разрешаем в государственной сети их пропускать, чтобы увеличить план, но надо, чтобы эти картины в государственном театре шли на уровне с профсоюзными установками.

Поэтому, мне кажется, что сейчас надо будет на местах расширить выпуск этого вида картин, но ни в коем случае их нельзя использовать так, как идет картина немецкого текста. В 1949 году мы будем выпускать их 60 названий, в основном, это будут картины, дублированные на русский язык. Дублироваться будут картины из немецкого и английского текста.

Целый ряд картин английского текста не только нужны, – мы заинтересованы, чтобы их просматривало не только городское население, но и деревня, поэтому мы сейчас будем переходить на дубляж этих картин, но их можно показывать. Они имеют определенный познавательный характер» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306. Л. 52]. Понятие «познавательности» довольно часто возникает в связи с трофейными фильмами, причем, как правило, оно вводится в качестве категории легитимирующей выпуск иностранных фильмов на экран.

Так, например, в письме к Сталину от 7 июня 1949 года Большаков обосновывает прокат некоторых трофейных фильмов тем, что «в них содержится интересный *познавательный* материал, отображаются темы социального характера, а также имеются фильмы музыкального жанра» [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75. Л. 61].

На совещании киноработников, состоявшемся 13 января 1949 года, И. Большаков снова выдвигает познавательный характер кинофильмов в качестве главного аргумента для их демонстрации: «Немцы произвели за все время существования кинематографии 800 фильмов, а мы отбираем только самое важное, самое ценное, что представляет для нас интерес. Вот, сейчас у нас уже идут 25 картин, и еще сейчас подготовляем 25 картин. Картины эти представляют интерес для нашего зрителя с точки зрения познавательной» [РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 137.].

Введение понятия «познавательности» в связи с развлекательным кинематографом (сама логика которого направлена на развлечение, а не на просвещение) становится более понятным, если рассмотреть его в свете сложных отношений «пропаганды» и «развлечения» в советском кинематографе. Так называемые «ножницы идеологии и коммерции» советская власть пыталась сомкнуть в разные годы различными способами [Из истории Ленфильма, 1968, с. 241-243]. Начиная от знаменитой «ленинской пропорции» – директивы, в соответствии с которой каждый киносеанс должен был включать в себя как «картины специально пропагандистского содержания», так и «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)» и заканчивая проектом «Киногорода» Б. Шумяцкого [Шумяцкий, 1935]. В основе идеи о создании «Кинематографии миллионов», своеобразного советского аналога Голливуда, лежала все та же дихотомия идеологического и развлекательного компонентов в советском кино.

Как отмечает М. Туровская, в 1930-е «отношения между идеологией и рентабельностью были надолго решены в пользу идеологии» [Туровская, 2010]. На первом Всесоюзном производственном совещании по темплану советской кинематографии на 1934 год Б. Шумяцкий, заклеймив «количественный разгон», жестко раскритиковал ряд фильмов, где «занимательность <…> была оторвана от идейного содержания и превратилась в самоцель». Как следствие – несколько кинофильмов были сняты с экрана, а коммерческая студия «Межрабпомфильм», не успев окупить их в прокате, понесла убытки [Там же].

В этом смысле в начале 1930-х происходит «не только смена парадигмы, но и резкий перелом в структуре»: количество названий в прокате стремительно падает, в то время как число копий, наоборот, растет, как и резко возрастают сроки их показа. Иными словами, «точечный процесс» заменяется «линейным». Таким образом власть регламентирует зрительский спрос на кинофильмы, фактически не предоставляя кинозрителю выбора [Отечественный кинематограф…, 1991, с. 68-69].

ISSN 2227-6165

Тем не менее понятие развлекательности никуда не уходит, оно заменяется на более расплывчатый термин «занимательность», который, по сути, должен был объединить идеологию и развлечение в одно целое. Дефиницию термина разъяснил Шумяцкий все в том же докладе: «Под занимательностью надо понимать большую степень эмоционального воздействия картин, большую простоту высокого мастерства, *скорее и легче доводящие идейное содержание и их сюжет до массового зрителя*» [Курсив – М.Т.]. При этом, «ведущим образцом занимательной фильмы» была официально признана картина «Встречный», снятая «по специальному заданию ЦК партии к XV годовщине Октябрьской революции» [Туровская, 2010, с. 80].

В 1940-е со свойственной им политикой «Малокартинья» советский кинематограф по-прежнему держит курс на идеологический, пропагандистский кинематограф. Е.Я. Марголит отмечает, что в конце 1940-х годов в кинематографическом ландшафте произошел резкий возврат к эпохе агитпропфильма. Если в военные годы советское кино в принципе переживало мощный всплеск творческой активности, представляя порой полярные разнонаправленные художественные течения, то после войны система навязывала кинематографистам отрицание этического и эстетического опыта военного периода, и они снова, как и в тридцатые годы, вынуждены были вернуться к мифотворчеству и следовать тем тенденциям, которые были оформлены десятилетием ранее [Марголит, 2012].

В этом контексте, 1940-е годы оппозиция коммерции и идеологии предстает в ином, совершенно новом измерении. По крайней мере, мы можем увидеть свойственное именно 1940-м годам расслоение или несовпадение символического и прагматического дискурсов. В условиях сильно идеологизированного советского кинематографического ландшафта иностранные фильмы на практике занимают нишу коммерческого, или «занимательного», кинематографа. Массовый вброс трофейных фильмов фактически кардинально трансформирует саму систему советского кинопроката: количество названий в советском кинопрокате стремительно возрастает, и, как следствие, постоянная ротация репертуара предоставляет советскому зрителю широкое поле для выбора.

Поэтому руководство постоянно напоминает кинопрокатчикам о ведении «правильной» репертуарной политики, требуя «большой вдумчивости от работников кинофикации и проката на местах» [РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11]. При этом, эту самую «вдумчивость», власть заранее никак не регламентирует. То есть поскольку в первую очередь необходимо было выполнить план, то вероятнее всего никаких официальных циркуляров, заранее регламентирующих объем выпуска советских и иностранных картин, не рассылали. И своеобразный конструкт «бдительного» советского зрителя здесь отчасти выполняет функцию некоего надзорного механизма.

«Это не значит, что мы имеем право заполнять все экраны в селах и городах заграничными фильмами. – Отмечает Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания, состоявшемся 12 января 1949 года. – Мы имеем в этом отношении очень характерные сигналы. Так, рабочие из города Шахты прислали нам письмо, в котором указывают, что в городе Шахты в течение месяца шли только одни заграничные фильмы и ни одного советского повторного фильма, в то время как там имеются такие места, где имеется по два промышленных киноздания. Такое же заявление мы получили от рабочих другого крупного промышленного центра – города Балахны, Горьковской области. Следовательно, здесь наличие полнейшего пренебрежения желаниями советского зрителя смотреть советские фильмы, хотя бы повторные. Это же говорит о том, что кинофикаторы и прокатчики на местах слишком увлеклись коммерческой стороной дела и забыли о проведении *правильной* репертуарной политики» [Там же].

Если на уровне прагматики мы видим довольно четкое разделение на идеологический и развлекательный кинематограф, то в символическом измерении можно заметить, как из словаря и кино-чиновников, и «советского зрителя» в принципе исчезает лексика, имеющая отношение к развлекательному кино, оставляя пространство для одной большой идеологии. Так, на смену

ISSN 2227-6165

«занимательности» приходит «познавательность» развлекательного кинематографа, а изначальная внеидеологичность иностранного жанрового кино рассматривается с позиции отсутствия содержания, то есть пустоты, по факту отсутствия идеологии. Жонглируя двумя понятиями «безыдейности» и «познавательности» власть создавала определенную символическую систему, внутри которой зритель мог позволить себе смотреть эти фильмы, но при этом одновременно находиться внутри пространства советской идеологической модели. Иными словами, как позднее напишет газета “New York Herald Tribune” в связи с популярностью «Тарзана» в СССР, «это может быть доказано любому американцу, приехавшему в Москву огромным количеством русских, которые могут подробно описать все “тарзаньи” фильмы, при этом сетуя на “низкий уровень культуры”, который несут такие фильмы» [РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77. Л. 152].

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Встречный (1932, реж. С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Л. Арнштам, СССР), игр.
2. Двойники / The Prince and the Pauper (1937, реж. У. Кейли, США), игр.
3. Дорога на эшафот / Das Herz der Königin (1940, реж. К. Фрёлих, Германия), игр.
4. Расплата / The Count of Monte Cristo (1934, реж. Р. Ли, США), игр.
5. Трансвааль в огне / Ohm Krüger (1941, реж. Г. Штейнхоф, Германия), игр.
6. Трущобы большого города / Dead End (1937, реж. У. Уайлер, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903.
2. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1927.
3. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305.
4. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306.
5. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 132.
6. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 339.
7. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д.135.
8. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123.
9. РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401.
10. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77.
11. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75.
12. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 345.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы / Сост. *Н. Горницкая*. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. – Вып. 1: 1920-е годы.
2. *Марголит, Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов / *Е. Марголит*. – Санкт-Петербург: Мастерская «Сеанс», 2012.
3. Отечественный кинематограф: стратегия выживания. – Москва: НИИ киноискусства. 1991.
4. *Туровская, М.* Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х – 40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. – С. 51-63.
5. *Туровская, М.* Зубы дракона. Мои 30–е годы. – Москва: Corpus, 2015.
6. *Туровская, М.* Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие // Киноведческие записки. 2010. № 94/95. – С. 70-89.
7. *Фомин, В.* История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. – Москва: ВГИК, 2012.
8. *Чернева, И.* «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15–17 октября 2015 г. – Москва: Политическая энциклопедия, 2016. – С. 538-550.

9. *Шумяцкий, Б.* Кинематография миллионов. – Москва: Кинофотоиздат, 1935.
10. *Kenez P.* Cinema and Soviet Society, 1917–1953. – New York: Cambridge University Press, 1992.
11. *Knight* C. Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947–52 // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2017. №. 1. – P. 125-149.
12. *Laurent, N.* L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953. –Toulouse: Privat, 2000.
13. *Pozner, V.* Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale // Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle / actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. – P. 84-95.

SOURCES

1. GARF. F. R5446. Op. 50. D. 2903.
2. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 1927.
3. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 2305.
4. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 2306.
5. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 132.
6. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 339.
7. RGALI. F. 2456. Op. 4. D.135.
8. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 123.
9. RGALI. F. 2473. Op. 1. D. 401.
10. RGALI. F. 2918. Op. 1. D. 77.
11. RGANI. F. 3. Op. 35. D. 75.
12. RGASPI. F. 17. Op. 116. D. 345.

REFERENCES

1. Cherneva, Irina. *"Kinoobsluzhivanie" v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 g. Politika prosveshcheniya i istochnik dohodov mezhdu gosudarstvennoj, profsoyuznoj i vedomstvennymi kinosetyami* ["Cinema service" in the Soviet Union from 1948 to 1969. The policy of education and the source of profits between the state, trade union and ministerial networks]. In: *Posle Stalina. Reformy 1950-h godov v kontekste sovetskoj i postsovetskoj istorii: Materialy VIII mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Ekaterinburg, 15–17 oktyabrya 2015 g.* [After Stalin. The reforms of the 1950s in the context of Soviet and post-Soviet history: Proceedings of the VIII International Scientific Conference. Yekaterinburg, October 15-17, 2015]. Moscow6 Politicheskaya ehnciklopediya, 2016. Ss. 538-550.
2. Fomin, Valerij. *Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat* [The history of the film industry in Russia: management, film production, distribution]. Moscow, VGIK, 2012.
3. *Iz istorii Lenfil'ma: Stat'i, vospominaniya, dokumenty* [From the History of Lenfilm: articles, memories, documents]. Leningrad, Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1968. Vyp. 1: 1920-e gody.
4. Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953.* New York, Cambridge University Press, 1992.
5. Knight Claire. *Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947 – 52.* In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History.* 2017. #. 1. Pp. 125-149.
6. Laurent, Natacha. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953.* Toulouse, Privat, 2000.
7. Margolit, Evgenij. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960-h godov* [Alive and the dead. Notes on the history of Soviet cinema of the 1920s and 1960s]. Saint-Petersburg, Masterskaya "Seans", 2012.
8. *Otechestvennyj kinematograf: strategiya vyzhivaniya* [Domestic cinema: survival strategy]. Moscow, NII kinoiskusstva. 1991.
9. Pozner, Valerie. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale In: Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle.* In: *Actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. Pp. 84-95.
10. Shumyackij, Boris. *Kinematografiya millionov* [Cinema for the millions]. Moscow, Kinofotoizdat, 1935.
11. Turovskaya, Maya. *Gollivud v Moskve ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-h – 40-h godov* [Hollywood in Moscow or Soviet and American cinema of the 1930s and 1940s]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2010. # 97. Ss. 51-63.

ISSN 2227-6165

12. Turovskaya, Maya. *Kinoprocess: 1917 – 1985. Predislovie* [Film process: 1917–1985. Preface]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2010. # 94/95. Ss. 70-89.

13. Turovskaya, Maya. *Zuby drakona. Moi 30–e gody* [Dragon's teeth. My thirties]. Moscow, Corpus, 2015.

ISSN 2227-6165