

Кристина Танис, Анастасия Балыкова

POPSTAT и репертуар московских кинотеатров (1947—1950)¹

Kristina Tanis, Anastasiia Balykova

POPSTAT and Film-Programming in Moscow Cinema Theaters (1947—1950)

Кристина Танис (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; старший научный сотрудник Института советской и постсоветской истории; старший преподаватель Школы философии и культурологии; кандидат культурологии) ktanis@hse.ru.

Анастасия Балыкова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студентка 4-го курса факультета коммуникаций, медиа и дизайна) aabalykova@edu.hse.ru.

Ключевые слова: поздний сталинизм, POPSTAT, зрительский спрос, кинорепертуар, московские кинотеатры

УДК: 94(47)791.45
DOI:

Статья представляет собой публикацию данных, полученных в результате исследования **системы московского** кинопроката с 1947 по 1950 год. Подсчитывая экранодни по методу POPSTAT, авторы статьи обращаются к практикам кинопоказа в послевоенной Москве. Статья включает в себя описание процесса сбора количественных данных, их дальнейшей обработки, публикацию результатов и комментарии к ним².

Kristina Tanis (HSE University; Research Fellow at The Institute for Advanced Soviet and Post-Soviet Studies; Lecturer at School of Philosophy and Cultural Studies; PhD) ktanis@hse.ru.

Anastasiia Balykova (HSE University; last year student at the Faculty of Communications, Media and Design) aabalykova@edu.hse.ru.

Key words: late stalinism, POPSTAT, Soviet spectatorship, film programming, Moscow cinema theaters

UDC: 94(47)791.45
DOI:

This article publishes data obtained during the research of the Moscow film distribution from 1947 to 1950. Counting screening days by the method POPSTAT, this paper reflects the practices of film exhibition in postwar Moscow. The article consists of the description of collecting and processing quantitative data, publication of the results, and concluding remarks.

Исследование, представленное в данной публикации, возникло на пересечении изучения репертуара кинотеатров во время Второй мировой войны и интереса к советским формам темпоральности.

В 2020 году авторы этой статьи приняли участие в международном Grassroots-проекте «Кинотеатры в военное время: сравнительное исследование кинопроката и показа во время Второй мировой войны» (Movie Theatres in Wartime:

- 1 Публикация подготовлена в результате проведения исследования (№ 21-04-073) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2021 году и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».
- 2 Мы благодарим за помощь в сборе данных участников научно-учебной группы «Междисциплинарные и экспериментальные формы изучения социального времени в СССР» Галину Орлову, Максима Лукина, Марину Балахонскую, Александра Берлова, Алину Зарипову, Наталию Скороходову. Также спасибо Екатерине Митуриной за библиографические рекомендации по экономике советского кинопроката, Оксане Майстат за обсуждения и Галине Орловой за комментарии к тексту.

Comparative Research on Film Distribution and Exhibition During World War II). В рамках этой инициативы ученые из разных стран собирали унифицированные данные о кинорепертуаре выбранного города с 1 июля 1942 года по 1 июля 1943 года. По итогам на совместном онлайн-семинаре выводился список самых популярных фильмов, рассчитанных по методологии POPSTAT, и проводился компаративный анализ полученных результатов в перспективе глобальной истории. К проблеме определения индекса популярности того или иного фильма в советском контексте мы обратимся далее. Методика, которую мы использовали в этом проекте, по сути, позволяла выявить список фильмов, демонстрируемых наибольшее количество дней в самых лучших кинотеатрах города. Каково было наше удивление, когда по Москве этот список возглавил американский фильм «Три мушкетера» (The Three Musketeers, реж. А. Двон, 1939)³. Полученные результаты поставили перед нами ряд вопросов. Был ли длительный прокат «Трех мушкетеров» обусловлен политикой Комитета по делам кинематографии или он свидетельствует о популярности фильма среди советских зрителей? Если количество экранодней задавалось Комитетом, что этот факт может сказать нам о культурной политике Советского Союза в эти годы? И наоборот, если речь идет о выборе кинозрителя, то можем ли мы утверждать, что советская система кинопроката в условиях плановой экономики имела гибридную форму, заимствуя практики рыночной экономики?

Эти вопросы не утратили свою актуальность, когда в 2021 году в составе научно-учебной группы «Междисциплинарные и экспериментальные формы изучения социального времени в СССР» (ВШЭ) мы стали знакомиться с разными режимами управления временем. Как показала Лаура Беар, при капитализме время является инструментом и средой для генерирования прибыли [Bear 2016]. Собственно методика, к которой мы обращаемся в этой статье, также полагается на этот принцип, поскольку подразумевает, что именно длительность проката того или иного фильма является гарантом его высоких кассовых сборов. Ведь чем популярнее фильм, тем большее количество дней он транслируется в кинотеатрах. Но что количество экранодней может рассказать нам о социалистическом времени? Какие режимы управления временем актуализируются при переносе этого метода на советский контекст?

На пересечении этих больших проектов и выросло наше исследование системы московского кинопроката с 1947 по 1950 год. Пытаясь выявить логику и практики проката фильмов в послевоенное время, мы фиксировали экранодни по каждому фильму, демонстрируемому в московских кинотеатрах, и обрабатывали количественные данные по методу POPSTAT. Публикацию полученных результатов с комментариями и представляет наша статья.

POPSTAT и советский кинопрокат

Статистический индекс POPSTAT был введен в научный оборот экономистом Джоном Седжвиком в конце 1990-х годов для определения популярности фильма в прокате [Sedgwick 2000]. При отсутствии данных о кассовых сборах Седж-

3 Эксперимент был не совсем точным, поскольку за выбранный промежуток времени мы отслеживали только четыре московских кинотеатра: «Ударник», «Уран», «Москва» и «Востокино».

вик предложил использовать формулу, в основе которой лежит базовый принцип капиталистической экономики — спрос диктует предложение. В киноиндустрии вплоть до 1970-х годов динамика спроса выражалась в принципе так называемой ценовой дискриминации [Sedgwick 2011]: пытаясь получить максимальный доход от фильма, кинопрокатчики пропускали его через многоуровневую иерархическую систему. Начиная показ фильма с самых роскошных кинотеатров (*first run cinema*), дистрибьюторы сначала зарабатывали на зрителях, готовых заплатить больше, чтобы увидеть фильм первыми, а затем спускали его по иерархической лестнице (*second run cinema*; *third run cinema* и т.д.), максимизируя прибыль на каждом из уровней системы, прежде чем опуститься на следующий.

Таким образом, индекс POPSTAT рассчитывается на основании данных о сроке проката фильма, а также вместимости и ценовой политике кинотеатров за исследуемый период (t). Умножая количество мест на цену билета, исследователь сначала оценивает потенциальную кассовую выручку каждого кинотеатра, а затем рассчитывает его весовой коэффициент (*cinemaweight*) от среднего кассового потенциала общего количества кинотеатров (n) в городе или регионе. Далее весовой коэффициент каждого кинотеатра умножается на количество прокатных дней (*lengthofrun*) и стоимость билета (*billingstatus*), а затем данные по каждому фильму (i) в каждом конкретном кинотеатре (j) суммируются в индекс POPSTAT:

$$\text{POPSTAT}_{it} = \sum_{j=1}^{n_i} \text{cinemaweight}_j * \text{billingstatus}_{ij} * \text{lengthofrun}_{ij}$$

Иными словами, выведенный показатель демонстрирует, что фильмы, имеющие самую высокую количественную характеристику, были в прокате наибольшее количество дней на каждом из уровней иерархической лестницы кинопроката. Как отмечает Седжвик, «используя эту относительную меру потенциального дохода, можно оценить кассовые сборы каждого фильма в каждой совокупности кинотеатров» [Ibid.: 142].

Разработанный в качестве косвенной метрики учета популярности в условиях отсутствия данных о кассовых сборах или количестве зрителей, POPSTAT может привести к интересным результатам при сопоставлении с другими количественными и качественными данными. Так, например, при переносе этого метода на кинопрокат нацистской Германии Джозеф Гарнкарц заметил, что в Берлине во время Второй мировой войны наиболее высокий индекс имели фильмы, отражающие вкусы женской части аудитории. Статистические данные, обнаруженные им в архивах, позволили выявить прямую зависимость не только между индексом POPSTAT и общим количеством зрителей, но и обнаружить, что с ростом призыва мужчин в немецкую армию в берлинском прокате увеличивается показ фильмов, отражающих вкусы женщин. Иными словами, на изменение состава аудитории дистрибьюторы отреагировали изменением кинорепертуара [Garncarz 2020]. В последнее десятилетие ученые применяют POPSTAT для изучения кинопредпочтений как на локальных кейсах [Sedgwick 2006], так и в сравнительной [Pafort-Overduin 2012; Sedgwick 2020] и даже транснациональной перспективах [van Oort et al 2020]. Появились исследования, в которых этот метод используется для изучения кинорынков Восточной Европы, в частности Польши и Чехословакии [Skopal 2019; Skopal, Vande Winkel 2021]. Однако перенос на советский материал этой методики предприни-

мается впервые. И здесь нам кажется важным обозначить некоторые аспекты функционирования системы советского кинопроката.

В современной историографии принято рассматривать политику советского кинопроката в перспективе идеологизированного государственного предложения. Как отмечает Майя Туровская, со свертыванием НЭПа и централизацией киноиндустрии рынок перестраивается в линейную структуру, в рамках которой зрительский спрос подвергается «принудительному манипулированию» [Туровская 2010б]. Селекция фильмов в прокате осуществляется директивным путем посредством регулирования сроков проката, тиража копий, повторного выпуска или снятия фильма. В связи с этим исследовательница предлагает изучать популярность фильма в динамике бинарных оппозиций — государственного предложения и частного спроса. Расчет последнего производится посредством вычисления среднего оборота зрителей на копию. Следуя этой историографической традиции, POPSTAT советских фильмов выведет нас не к зрителю, а к административно регулируемой политике кинопроката.

Тем не менее нельзя не принять во внимание и тот факт, что историографический ландшафт за последние несколько лет сильно изменился. В частности, появились работы, которые свидетельствуют о децентрализации советского кинопроката [Белодубровская 2020; Чернева 2016; Tcherneva 2020]. Точнее говоря, они указывают на то, что политический контроль был силен в основном в области производственного сектора, в то время как кинопрокат всегда структурно был отделен от производства и обладал определенной долей автономности. Такое распределение влияния отличалось, например, от принятой в Голливуде модели вертикальной интеграции, системы, в условиях которой киностудия владеет кинотеатрами и, как следствие, полностью контролирует кинопрокат.

С институциональной точки зрения, в 1930-е годы прокат находится под управлением сначала Союзкино (1930—1933), а затем Комитета по делам искусств (1936—1938). Но в 1938 году Главное управление кинематографии выводится из подчинения Комитета по делам искусств, становится самостоятельным Комитетом по делам кинематографии, при котором учреждается отдельная институция — Главное управление массовой печати и проката кинофильмов (Главкинопрокат; Союзкинопрокат в 1938—1939 годах). Тем не менее, несмотря на институциональную централизацию, «у кинотеатров, которые находились в собственности государства, но оставались децентрализованными, были свои цели. Из-за такой рассредоточенной отраслевой структуры партия и правительство не имели полной власти над прокатом и не диктовали кинотеатрам, что показывать» [Белодубровская 2020: 13]. Кроме того, киноадминистрация не обладала монополией на распространение фильмов населению. Показом фильмов занимались альтернативные институции, поскольку собственная сеть кинозалов и кинопередвижек была у профсоюзов и некоторых министерств. Так, например, в 1945 году существующая сеть профсоюзных киноустановок была больше киносети Министерства кинематографии, а из ведомств один только Наркомат вооружения располагал тремя тысячами передвижек и тремя тысячами стационарных залов [Чернева 2016: 545].

Подразумевалось, что различные актеры кинорынка, выполняя ежегодный план прибылей, будут дополнять друг друга. На практике они сосуществовали в условиях конкуренции. В 1947 году в прокат выходит первый трофейный фильм «Девушка моей мечты» («Die Frau meiner Träume», реж. Г. Якоби,

1944), а планируемый массовый выпуск трофейных фильмов в 1948—1949 годах обязывает Министерство кинематографии обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн руб. за 1948—1949 гг.» [Туровская 2010а: 59]. Иными словами, послевоенная политика кинопроката знаменует переход от пропагандистской функции кино к экономической [Танис 2020; Туровская 2010б; Чернева 2016]. Кроме того, американские трофейные фильмы из-за отсутствия лицензии выходят по «закрытой» киносети, то есть фактически через клубы Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС) или ведомственные кинозалы. В этих условиях финансовая деятельность кинопрокатчиков становится не совсем прозрачной, в том числе из-за разветвленной сети кинозалов, только часть из которых находилась в подчинении Министерства кинематографии. Предприятия имеют возможность представлять сеансы трофейных фильмов как обучающие (то есть бесплатные) и скрывать обращение денежных средств между зрителями и организаторами кинопоказов.

30 марта 1948 года Совет министров принимает постановление «Об улучшении кинообслуживания населения и увеличения доходов от кино», которое было нацелено на то, чтобы установить контроль над хождением копий советских и иностранных фильмов и над доходами, получаемыми от их показа. Среди последствий этого постановления стоит выделить насильственную передачу всех ведомственных залов «открытого типа» (с продажей билетов для населения) и многих профсоюзных залов Министерству кинематографии, а также введение запрета на бесплатные кинопоказы. Как отмечает Ирина Чернева, при помощи этого правового акта происходила мобилизации всех залов для коммерческого проката советских и зарубежных фильмов под эгидой Министерства кинематографии [Чернева 2016]. Одновременно, профсоюзы вынуждены проводить кинофикацию в наиболее удаленных регионах. Но осуществляется систематический пересмотр иерархии киноустановок, причем теперь он зависит от местонахождения и количества мест, а не от ведомственной принадлежности. Эта практика дает некоторым профсоюзным залам первостепенный доступ к новым копиями и рекламе⁴. Принятые меры свидетельствуют о том, что Совет министров рассматривает ВЦСПС как актора коммерческого распространения кинофильмов и признает конкуренцию между разными типами кинозалов.

Иными словами, во второй половине 1940-х годов политика кинопроката имеет двойственный характер. С одной стороны, происходит усиление контроля над хождением копий, а действия киноадминистрации направлены на то, чтобы сгладить децентрализацию кинопроката, мобилизовав максимальное количество кинозалов под управлением Министерства кинематографии. С другой стороны, за усилением контроля стоит стремление к извлечению максимальной прибыли. Собранные данные о московском кинопрокате за 1947—1950 годы позволяют нам увидеть, как эта политика осуществлялась на практике.

Ограничения, источники и метод

В ходе сбора данных мы были вынуждены ввести следующие ограничения. В-первых, хронологический промежуток исследования мы ограничили 1947—

4 До этого государственные залы имели приоритет в этом отношении.

1950 годами. За этот период вышло 1220 номеров газеты «Вечерняя Москва»⁵, каждый из которых мы обрабатывали, подсчитывая количество экранодней по каждому фильму. Мы взяли за нижнюю хронологическую границу 1947 год как год выпуска первого трофейного фильма на экран и попытались проследить возможное напряжение между советскими и трофейными фильмами в прокате. Верхняя хронологическая граница — 1950 год — маркирует смену политики кинопроката трофейных фильмов.

Условно прокат трофейных фильмов можно разделить на два этапа. Для первого (1947—1949) характерен выпуск немецких трофейных картин, причем созданных в эпоху Третьего рейха, а американские трофейные фильмы вследствие отсутствия лицензии идут в прокате по «закрытой» сети. В этот период советские власти закупают и иностранные картины у Франции, Италии, ГДР, стран народной демократии, но их количество незначительно. На втором этапе (1950—1953) американские фильмы начинают транслировать в государственных кинотеатрах⁶, новые немецкие фильмы больше в прокате не появляются, а количество купленных фильмов у стран новой демократии увеличивается в несколько раз⁷. Фактически наше исследование, концентрируясь на первом этапе, также включает переломный 1950 год, то есть позволяет уловить смену репертуарной политики и, возможно, выявить различия в стратегиях кинопоказов.

Второе ограничение, которое мы были вынуждены ввести, связано с функционированием киносетей в СССР. В нашем исследовании мы фокусировались только на государственной сети кинотеатров и не рассматривали практики кинопроката на профсоюзных и ведомственных киноустановках. Это ограничение связано с тем, что репертуар московских кинотеатров опубликован в ежедневной газете «Вечерняя Москва», в то время как репертуар профсоюзных и ведомственных киноустановок представляет собой белое пятно в современной историографии. И к сожалению, источники, по которым его возможно было бы отследить, на данный момент исследователям неизвестны.

Данные, которые мы собирали, условно можно разделить на два типа: информация о фильмах и о кинотеатрах. В первом случае нас интересовал срок проката, а также происхождение и статус фильма (советский, иностранный и лицензионный или иностранный, но трофейный). Для определения длительности проката фильма, как упоминалось выше, мы обращались к кинорепертуару, опубликованному в ежедневной газете «Вечерняя Москва»⁸. Кинорепертуар интересовал нас и как источник для сбора количественных данных, и как темпоральная городская технология ориентировки во времени. Данные о происхождении и лицензионном статусе фильма (или отсутствии лицензии) восстанавливались по каталогам [Каталог звуковых фильмов; Советские художественные фильмы 1961] и архивным документам.

Что касается информации о кинотеатрах, для того чтобы понимать удельный вес кинотеатра, необходимо было иметь информацию о количестве мест

5 См.: Вечерняя Москва // Электронекрасовка (<http://electro.nekrasovka.ru/editions/1> (дата обращения: 05.09.2021)).

6 О причинах и роли холодной войны в прокатной политике американских трофейных фильмов см.: [Танис 2020].

7 Список иностранных и советских фильмов, выпущенных в разные годы, см.: [Танис 2020: 222—240].

8 Всего нами было обработано 1220 номеров. В том случае, если репертуар или номер за какой-либо из дней отсутствовал, мы не учитывали его в подсчете.

и стоимости билета и количестве киносеансов. На практике эту информацию оказалось найти совсем не просто, поэтому мы решили опубликовать ее в качестве приложения к данному исследованию в открытом доступе⁹. Однако при работе с базой данных стоит принять во внимание, что часть данных реконструировалась нами гипотетически. В качестве ориентира в комментариях к информации о кинотеатрах сделаны пометки о том, какие данные приводятся напрямую из архивных документов, а какие представляют собой искусственную реконструкцию. К методике этого реконструирования мы обратимся далее.

В 1947—1950-е годы в Москве функционировало около 50 кинотеатров, в разные годы эта цифра варьировалась от 44 до 54. Из них число кинотеатров I разряда составляло от 22 до 24, II разряда — от 15 до 20, III разряда — 4—5 кинотеатров; еще 2—4 кинотеатра относились к специализированным, то есть демонстрировали хронику, киножурналы, повторные фильмы или стереокино. С институциональной перспективы сеть государственных кинотеатров была распределена между несколькими подразделениями. Большая часть кинотеатров находилась в ведомстве Управления кинофикации Мосгорисполкома. В разные годы эта институция включала в себя от 40 до 48 кинотеатров, а после 1948 года и некоторые профсоюзные и ведомственные залы, присоединенные к государственной киносети на правах аренды. В ежегодных бухгалтерских отчетах Управления кинофикации Мосгорисполкома в Центральном государственном архиве (ЦГА) Москвы (Ф. Р-265) нам удалось обнаружить информацию о количестве мест и разряде кинотеатров (I, II, III), среднюю цену на билет и среднее количество киносеансов в день¹⁰. Важно отметить, что в годовых отчетах за разные годы эти данные варьировались, причем менялась не только средняя цена на билет или количество киносеансов, но иногда и количество мест в одном и том же кинотеатре. Это могло быть обусловлено ремонтом, реорганизацией кинотеатра или другими причинами. Поэтому за разные годы, согласно годовым отчетам, мы указывали разные данные.

В ходе работы с фондом Управления кинофикации Мосгорисполкома у нас возникли трудности с дифференциацией количества сеансов и стоимости билетов. В годовых отчетах присутствовал средний показатель для всех кинотеатров, в то время как для определения удельного веса каждого кинотеатра принципиальны именно различия. Проблему дифференциации сеансов по кинотеатрам мы решили следующим образом: там, где количество киносеансов не удавалось установить, мы фиксировали среднее число сеансов в день, отраженное в годовых отчетах; но в случае с сезонными кинотеатрами («Аквариум», МПКиО «Сокольники», сад им. Баумана, сад «Эрмитаж» и другие) выяснилось, что в них количество сеансов в среднем меньше в три раза, чем в постоянных кинотеатрах. Так, например, в отчете за 1950 год данные по сезонным кинотеатрам были вынесены в отдельную таблицу и составляли в среднем 3,3 сеанса в день, в то время как постоянные кинотеатры давали за этот год 8,4 сеанса в день¹¹. Но поскольку данные имелись только за 1950 год, то ретроспективно мы позволили распространить соотношение между сезон-

9 Полная база данных доступна по ссылке: https://github.com/Ktanis/Film-Programming_USSR/blob/main/Data%20form%20Movie%20Theatres_%201947-1950.xlsx (дата обращения: 20.02.2022). Для скачивания необходимо нажать кнопку «Download».

10 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 14, 17, 19, 21, 23.

11 Там же. Д. 23.

ными и постоянными кинотеатрами (1 к 2,54) и на более ранние годы. В некоторых случаях кинорепертуар «Вечерней Москвы» включал клубные и профсоюзные залы, переданные государственной киносети на правах аренды в рамках постановления от 1948 года (например, Центральный дом культуры железнодорожников). Мы фиксировали информацию согласно отчетам, которые, как правило, содержали отдельные данные по филиалам кинотеатров. Если же за определенный год ее не было — опирались на среднее значение, актуальное для стационарных кинотеатров.

Что касается стоимости билетов, то отчеты содержали только среднюю годовую цену на билет во все кинотеатры, за редким исключением в архивных документах удавалось обнаружить среднюю годовую цену в сезонные кинотеатры и некоторые филиалы. Нам же принципиальна была именно разница в стоимости билетов и, как следствие, в будущей кассовой выручке в кинотеатрах I, II и III разрядов. К сожалению, информация о стоимости входного билета в каждый конкретный кинотеатр не обнаружилась ни в открытом доступе, ни в архивных документах. Тогда было решено реконструировать возможную кассовую градацию между кинотеатрами, опираясь на профессиональную литературу тех лет, а именно на работу А. Нашельского и М. Зайонц «Организация работы сельской киносети» [Нашельский, Зайонц 1949]. Согласно Постановлению Совнаркома СССР от 8 декабря 1938 года № 1260, инструкции Комитета по делам кинематографии при СНК СССР от 15 декабря 1938 года и приказу Министра кинематографии СССР от 2 апреля 1948 года № 92/м, «цены на билеты в кинотеатры устанавливаются в зависимости от качества обслуживания зрителей, в частности от технического состояния помещения и оборудования киноустановок» (цит. по: [Там же: 52]). Иными словами, речь идет о разрядах кинотеатров, и авторы дают вводные характеристики для каждого из существующих в СССР пяти разрядов¹². В этой же книге приводятся цены на билеты, установленные Управлением кинофикации для всех видов киноустановок, с распределением по разрядам и поясам, действующим внутри кинотеатра [Там же: 54]. Например, в 1949 году стоимость билета в кинотеатр I разряда варьировалась от 3 до 6 рублей в зависимости от места; II разряда — от 2 до 5 рублей и III разряда — от 2 до 4 рублей 50 копеек. Исходя из градации поясов, мы рассчитали среднюю цену на билет для каждого разряда, а затем установили, как они соотносятся друг с другом. Таким образом, у нас вышло, что цена на билет в кинотеатр I разряда выше, чем в кинотеатр II разряда, в 1,13 раз; а вход в кинотеатр II разряда в среднем дороже, чем в кинотеатр III разряда, в 1,42 раза. Установив соотношение, мы взяли среднюю годовую цену на билет из бухгалтерских отчетов, приравнивали ее к среднему разряду

12 Кинотеатры I разряда должны иметь большой зрительный зал, кресла с откидными сиденьями, фойе со стульями, креслами и диванами, буфет, курительную и туалетную комнаты. В нем должно быть центральное отопление, вентиляция и кинооборудование из трех звуковых киноаппаратов стационарного типа. Кинотеатры II разряда имеют все то же самое, но расположены в районных центрах и рабочих поселках. А III разряд отличается от II разряда тем, что в нем может отсутствовать фойе или буфет. Иными словами, это зрительный зал, приспособленный исключительно для показа фильмов. В нашем исследовании были задействованы только кинотеатры I, II и III разрядов, поскольку к IV разряду относятся сельские стационарные киноустановки и кинопередвижки, а к V разряду — немые кинопередвижки (см.: [Нашельский, Зайонц 1949]).

кинотеатра — в нашем случае это второй из существующих трех, а затем, учитывая соотношения, вывели цену на билет в кинотеатры I и III разряда. Так мы осуществили перерасчет по каждому году.

Однако в Москве существовали еще и специализированные кинотеатры, которые не входили в систему разрядов («Хроника», «Новости дня», «Кинозал короткометражного фильма», «Стереokino»). Как отмечают Нашельский и Зайонц, «в специализированных кинотеатрах, демонстрирующих только хроникально-документальные фильмы, устанавливается скидка на билеты на 30 % при демонстрации программы продолжительностью не менее 1 часа. При демонстрации программы продолжительностью менее 1 часа устанавливается единая цена билета, независимо от поясного деления, в 2 руб.» [Там же: 55]. Как следствие, за 1949 год в «Хронику», «Новости дня» и «Кинозал короткометражного фильма» мы поставили цену в 2 рубля за билет, затем пересчитали соотношение со средней ценой на билет (II разряд — 3,85 рублей в 1949 году) — оно получилось 1,925 — и распространили этот коэффициент на другие годы. Что касается кинотеатра «Стереokino», то стоимость входных билетов в этот кинотеатр обнаружилась благодаря интернет-аукциону «Мешок»¹³, где билеты в «Стереokino» за разные годы продаются в большом количестве.

В Москве кроме городских кинотеатров существовали еще кинотеатры союзного и даже республиканского подчинения. Так, например, «Колизей», «Ударник» и «Метрополь» подчинялись напрямую Главному управлению кинофикации Министерства кинематографии СССР, архивы которого хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, Ф. 2473). В годовых отчетах мы обнаружили все необходимые данные по каждому из кинотеатров (вместимость, среднее количество сеансов, средняя цена билета)¹⁴. Сложности возникли с кинотеатром «Москва», который в 1946 году являлся кинотеатром союзного подчинения, в 1947—1949 годах — республиканского, а в 1950 году перешел в ведомство Управления кинофикации Мосгорисполкома. По количеству мест нам удалось обнаружить данные только за 1950 год, и в случае с кинотеатром «Москва» мы были вынуждены ретроспективно распространить это количество и на более ранние годы. По количеству сеансов и стоимости билета нам удалось найти данные за 1947 и 1950 годы, когда кинотеатр был в союзном и городском подчинении соответственно. В 1948—1949 годы мы использовали усредненные данные, согласно разряду кинотеатра (I). И наконец, Театр-студия киноактера, который периодически функционировал как кинотеатр и публиковал свое расписание в «Вечерней Москве», подчинялся напрямую Комитету по делам искусств. Технически это означало, что отчеты по кинопрокату не содержатся ни в Управлении кинофикации Мосгорисполкома, ни в Главном управлении кинофикации Министерства кинематографии СССР. Не было их и в фонде Комитета по делам искусств (РГАЛИ, Ф. 962). Единственное, что нам удалось найти — годовой отчет Театра-студии киноактера за 1948 год в фонде Министерства кинематографии¹⁵. Соответственно, в другие годы мы использовали усредненные данные согласно разряду (I).

13 <https://meshok.net/> (дата обращения: 05.09.2021).

14 РГАЛИ, Ф. 2473. Оп. 1. Д. 345, 399, 477, 505.

15 РГАЛИ, Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2162.

После сбора данных мы рассчитали POPSTAT согласно формуле Седжвика, но внесли в нее свои коррективы. В частности, не стали рассчитывать весовой коэффициент кинотеатра от среднего кассового потенциала общей совокупности кинотеатров в городе. Поскольку у нас было много дифференцированных данных, то при расчете они задавали необходимые нам соотношения между собой. Иными словами, данные давали тот же результат, как если бы весовой коэффициент был рассчитан.

Публикуем ниже список фильмов, имеющих самый высокий индекс POPSTAT за 1947—1950-е годы и за каждый год по отдельности¹⁶.

1947—1950 годы (всего 861 фильм в прокате)

Сказание о земле сибирской (реж. Иван Пырьев, 1948) — 30 692 323,89
Подвиг разведчика (реж. Борис Барнет, 1947) — 20 040 317,42
Кубанские казаки (реж. Иван Пырьев, 1950) — 19 097 164,1
Первая перчатка (реж. Андрей Фролов, 1947) — 18 492 999,94
Далекая невеста (реж. Евгений Иванов-Барков, 1948) — 18 267 647,4
Весна (реж. Григорий Александров, 1947) — 18 107 630,39
Смелые люди (реж. Константин Юдин, 1950) — 16 182 159,22
Поезд идет на Восток (реж. Юлий Райзман, 1948) — 15 237 830,4
Адмирал Нахимов (реж. Всеволод Пудовкин, 1947) — 15 193 657,79
Падение Берлина, 1-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 616 295,88
Падение Берлина, 2-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 482 468,9
Золушка (реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро, 1947) — 14 313 921,56
Встреча на Эльбе (реж. Григорий Александров, 1949) — 14 288 333,15
Солистка балета (реж. Александр Ивановский, 1947) — 13 746 807,49
Граф Монте-Кристо, 1-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942, трофейный фильм) — 120 90 018,6
Пирогов (реж. Григорий Козинцев, 1947) — 11 959 019,1
Глинка (реж. Лео Арнштам, 1946) — 11 295 724,12
Дитя Дуная (Kind der Donau, реж. Георг Якоби, 1950) — 11 260 283,17
Рим, открытый город (Roma, città aperta, реж. Роберто Росселлини, 1945) — 11 157 005,18
Во имя жизни (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1947) — 11 126 926,19

1947 год (всего 374 фильма в прокате)

Весна (реж. Григорий Александров, 1947) — 16 476 181,8
Подвиг разведчика (реж. Борис Барнет, 1947) — 14 964 744,06
Первая перчатка (реж. Андрей Фролов, 1946) — 14 706 197,23
Адмирал Нахимов (реж. Всеволод Пудовкин, 1947) — 14 394 461,79
Золушка (реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро, 1947) — 12 410 370,76
Солистка балета (реж. Александр Ивановский, 1947) — 12 259 197,81
Рим, открытый город (Roma, città aperta, реж. Роберто Росселлини, 1945) — 11 260 283,17
Глинка (реж. Лео Арнштам, 1946) — 11 113 549,27
Люди без крыльев (Muži bez křídel, реж. Франтишек Чап, 1946) — 10 507 507,74

16 Полную базу данных можно скачать по ссылке: https://github.com/Ktanis/Film-Programming_USSR (дата обращения: 20.02.2022).

Во имя жизни (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1947) — 9 805 954,008
 Крейсер Варяг (реж. Виктор Эйсымонт, 1946) — 9 305 655,139
 Новый дом (реж. Владимир Корш-Саблин, 1947) — 8 739 465,479
 Сельская учительница (реж. Марк Донской, 1947) — 8 140 229,1
 Наше сердце (реж. Александр Столпер, 1947) — 8 044 405,794
 Битва на рельсах (Bataille du rail, реж. Рене Клеман, 1946) — 7 758 273,687
 Пирогов (реж. Григорий Козинцев, 1947) — 7 561 849,688
 Марите (реж. Вера Строева, 1947) — 7 393 938,682
 Похождения Насреддина (реж. Наби Ганиев, 1946) — 6 788 536,002
 Миклухо-Маклай (реж. Александр Разумный, 1947) — 6 409 204,221
 Девушка моей мечты (Die Frau meiner Träume, реж. Георг Якоби, 1944,
 трофейный фильм) — 5 414 714,745

1948 год (всего 395 фильмов в прокате)

Сказание о земле сибирской (реж. Иван Пырьев, 1948) — 25 354 820,96
 Далекая невеста (реж. Евгений Иванов-Барков, 1948) — 14 997 151
 Поезд идет на Восток (реж. Юлий Райзман, 1948) — 11 983 496,13
 Молодая гвардия, 1-я серия (реж. Сергей Герасимов, 1948) — 10 184 655,32
 Молодая гвардия, 2-я серия (реж. Сергей Герасимов, 1948) — 8 896 825,53
 Повесть о настоящем человеке (реж. Александр Столпер, 1948) — 8 807 393,04
 За тех, кто в море (реж. Александр Файнциммер, 1947) — 8 719 325,918
 Индийская гробница, 2-я серия (Das indische Grabmal, реж. Рихард Айхберг, 1938,
 трофейный фильм) — 8 534 664,614
 Жизнь в цитадели (реж. Герберт Раппапорт, 1947) — 8 003 295,481
 Голубые дороги (реж. Владимир Браун, 1948) — 7 872 463,25
 Индийская гробница, 1-я серия (Das indische Grabmal, реж. Рихард Айхберг, 1938,
 трофейный фильм) — 7 771 864,901
 Русский вопрос (реж. Михаил Ромм, 1948) — 7 726 632,076
 Спасенные знамена (Port Arthur, реж. Никола Фаркаш, 1935; трофейный фильм) —
 7 369 322,585
 Флория тоска (Starke Herzen im Sturm, реж. Герберт Майш, 1940; трофейный фильм) —
 7 225 518,228
 Оперетта (Operette, реж. Вилли Форст, 1940, трофейный фильм) — 7 086 691,182
 Летучая мышь (Die Fledermaus, реж. Геза фон Больвари, 1946) — 6 851 414,15
 Третий удар (реж. Игорь Савченко, 1948) — 6 703 501,861
 Драгоценные зерна (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1948) — 6 509 288,689
 Мальчик с окраины (реж. Василий Журавлёв, 1947) — 6 406 988,816
 Андалузские ночи (Andalusische Nächte, реж. Герберт Майш, 1938; трофейный фильм) —
 6 152 130,328

1949 год (всего 421 фильм в прокате)

Встреча на Эльбе (реж. Григорий Александров, 1949) — 12 918 949,9
 Сталинградская битва, 1-я серия (реж. Владимир Петров, 1949) — 9 190 224,734
 Невидимый идет по городу (Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt, реж. Гарри Пиль, 1933,
 трофейный фильм) — 8 974 275,702
 Мишка-аристократ (Mágnás Miska, реж. Мартон Келети, 1948) — 8 425 052,276

- Путь славы (реж. Борис Бунеев, Михаил Швейцер, Анатолий Рыбаков, 1948) —
7 972 423,044
- Суд чести (реж. Абрам Роом, 1948) — 7 698 205,148
- Последний раунд (Die letzte Runde, реж. Вернер Клиглер, 1940, трофейный фильм) —
7 382 837,274
- Нищий студент (Der Bettelstudent, реж. Георг Якоби, 1936, трофейный фильм) —
7 198 442,342
- Счастливого плавания (реж. Николай Лебедев, 1949) — 6 805 589,046
- Цыганский барон (Der Zigeunerbaron, реж. Карл Хартль, 1939, трофейный фильм) —
6 738 932,114
- Константин Заслонов (реж. Владимир Корш-Саблин, Александр Файнциммер, 1949) —
6 702 635,364
- Академик Иван Павлов (реж. Григорий Рошаль, 1949) — 6 681 097,614
- Сталинградская битва, 2-я серия (реж. Владимир Петров, 1949) — 6 653 636,682
- Под чужим именем (Das Lied einer Nacht, реж. Анатолий Литвак, 1932, трофейный фильм) —
6 391 447,308
- Встреча в джунглях (Der Dschungel ruft, реж. Гарри Пиль, 1936, трофейный фильм) —
6 052 020,232
- Мадам Бовари (Madame Bovary, реж. Герхард Лампрехт, 1937, трофейный фильм) —
6 016 501,806
- Гибель Титаника (Titanik, реж. Герберт Зельпин, 1943, трофейный фильм) —
5 779 658,298
- Мичурин (реж. Александр Довженко, 1949) — 5 703 291,938
- Машина 22-12 (реж. Владимир Немоляев, 1949) — 5 445 278,42
- Снежная фантазия (Der weiße Traum, реж. Геза фон Цифра, 1943, трофейный фильм) —
5 424 436,704

1950 год (всего 393 фильма в прокате)

- Кубанские казаки (реж. Иван Пырьев, 1950) — 19 097 164,1
- Смелые люди (реж. Константин Юдин, 1950) — 16 182 159,22
- Падение Берлина, 1-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 616 295,88
- Падение Берлина, 2-я серия (реж. Михаил Чиаурели, 1949) — 14 482 468,9
- Граф Монте-Кристо, 1-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942,
трофейный фильм) — 12 090 018,6
- Дитя Дуная (Kind der Donau, реж. Г. Якоби, 1950) — 11 157 005,18
- Секретная миссия (реж. Михаил Ромм, 1950) — 10 732 136,93
- Заговор обреченных (реж. Михаил Калатозов, 1950) — 10 512 296,64;
- У них есть родина (реж. Владимир Легошин, Александр Файнциммер, 1950) —
9 985 668,824;
- Огонь (Fogo! Реж. Артур Дуарте, Альфредо Эчегарай, 1949) — 9 617 653,005
- Паяцы (Pagliacci, реж. Марио Коста, 1948) — 8 012 260,196
- Лесная быль (реж. Александр Згуриди, 1949) — 7 652 590,613
- Мусоргский (реж. Григорий Рошаль, 1950) — 7 473 523,261
- Алитет уходит в горы (реж. Марк Донской, 1950) — 7 445 905,296
- Женщина отправляется в путь (Egy asszony elindul, реж. Имре Енеи, 1949) —
7 130 582,11
- Граф Монте-Кристо, 2-я серия (Le comte de Monte-Cristo, реж. Роберт Верне, 1942,
трофейный фильм) — 6 511 020,881

Далеко от Москвы (реж. Александр Столпер, 1950) — 6 237 460,358

Жуковский (реж. Дмитрий Васильев, Всеволод Пудовкин, 1950) — 5 945 100,217

Чортово ущелье (Czarci żleb, реж. Тадеуш Канский, Альдо Вергано, 1949) —

5 777 369,974

Венские девушки (Wiener Mädeln, реж. Вилли Форст, 1949) — 5 658 478,466

Заключительные комментарии

Представленные списки включают в себя фильмы, занявшие первые двадцать позиций от общего количества картин, транслируемых в указанные годы. Имеющие самый высокий индекс POPSTAT, в действительности списки отражают практики кинопроката, перевода в количественное измерение длительность проката и статус кинотеатра, то есть показывают, какие фильмы демонстрировались наибольшее количество дней в лучших кинотеатрах города.

На примере приведенных данных можно обозначить несколько тенденций. Во-первых, с каждым годом растет количество иностранных фильмов. Так, в 1947 году в списки лидеров POPSTAT попадают всего четыре иностранных фильма, три из которых официально купленные фильмы антифашистской направленности («Рим, открытый город», «Люди без крыльев», «Битва на рельсах») и один трофейный (немецкий фильм «Девушка моей мечты»). В списках за 1948 год уже семь иностранных фильмов в первой двадцатке, причем все они являются немецкими трофейными лентами, и только «Летучая мышь» имеет не совсем понятный статус. Производство картины началось еще в 1944 году в нацистской Германии, а премьера состоялась в 1946 году в ГДР. В 1949 году соотношение иностранных и советских фильмов становится одинаковым. То есть из первой двадцатки фильмов — десять иностранного происхождения, один из них («Мишка-аристократ») официально куплен у Венгрии, а девять — немецкие трофейные фильмы. И наконец, в 1950 году — из восьми иностранных фильмов только французский «Граф Монте-Кристо» (1-я и 2-я серии) является трофейным, остальные шесть куплены в странах народной демократии. При этом, как можно заметить, в 1950 году происходит изменение политики кинопроката: если в 1947—1949-е годы на экранах транслируются в основном немецкие трофейные фильмы, то в 1950 году прокат немецких фильмов прекращается и широко транслируются фильмы стран народной демократии и французский трофейный фильм «Граф Монте-Кристо».

Во-вторых, вместе с общим увеличением количества иностранных названий происходит рост их веса в общей сетке кинопроката. В 1947 году «Девушка моей мечты» едва попадает в первую двадцатку, оказавшись на последней строчке, а всего два года спустя, в 1949 году, трофейный фильм «Невидимый идет по городу» уже оказывается в первой тройке. На практике это означает, что «Девушка моей мечты» в 1947 году показывается недолго и очень ограниченно, а «Невидимый идет по городу» уже имеет масштабный и длительный прокат, причем лучше, чем у некоторых советских кинопремьер.

О чем это свидетельствует?

Вероятно, POPSTAT позволяет увидеть несовпадение локальных практик кинопроката и общесоюзных директив. Официальные документы, сохранившиеся в фонде Министерства кинематографии, демонстрируют жесткое централизованное управление кинопрокатом за счет тиража и контроля над репер-

туаром. Так, например, в сводном отчете Главкинопроката за 1948 год отмечается, что трофейные фильмы печатаются тиражом в среднем по 350—500 копий, советские — 750—1000 копий, а иногда и по 1500 (например, каждая серия «Молодой гвардии» имела тираж в 1500 копий)¹⁷. Дополнительно «в связи с выпуском значительного количества заграничных кинокартин конторам проката систематически давались указания по вопросам регулирования их выпуска, с тем чтобы обеспечивалось преобладание на экранах советских кинофильмов. Одновременно проводилось регулирование фильмофонда путем временного снятия с экрана части заграничных фильмов»¹⁸. В то же время репертуарная политика Главкинопроката на 1949 год направлена на решение двух основных задач:

- а) обеспечения экранов максимальным количеством актуальных советских новых и повторных кинофильмов;
- б) строгого регулирования выпуска на экраны заграничных кинокартин с одновременным получением от них максимального экономического эффекта¹⁹.

На практике, если взглянуть на общий список кинопроката за 1947—1950-е годы, «Молодая гвардия» (1-я серия), выпущенная в 1948 году по всему СССР большим тиражом в 1500 копий, в Москве даже не попадает в первую двадцатку. То есть демонстрируется хуже, чем трофейный фильм «Граф Монте-Кристо» (1-я серия), вышедший два года спустя, в 1950-м. При этом объем кинопарка в эти годы остается неизменным. Более того, при имеющихся указаниях для Главкинопроката, в 1949 году в первую тройку попадает трофейный фильм «Невидимый идет по городу», а из двадцати фильмов, имеющих самый высокий индекс POPSTAT²⁰, советские фильмы составляют только десять, то есть половину. В 1950 году 1-я серия «Графа Монте-Кристо» и вовсе показывается дольше и более массово, чем «Секретная миссия» Михаила Ромма (Сталинская премия, 1951) или антиамериканский фильм Михаила Калатозова «Заговор обреченных».

Означает ли это, что киноадминистраторы руководствуются коммерческой, а не идеологической логикой в планировании и реализации кинорепертуара? Тогда POPSTAT есть результат зрительского выбора? В таком случае можем ли мы утверждать, что советский зритель все-таки предпочитал иностранным фильмам советские? Едва ли, ведь верхние строчки во все годы занимают именно советские картины.

Возможно, в советском контексте POPSTAT стоит рассматривать не как индекс, отражающий практики административного регулирования, и даже не как результат зрительской популярности, а буквально — как метрику трансляции фильма наибольшее количество дней в наиболее доступных кинотеатрах. В таком случае POPSTAT представляет собой чистое время кинопроката в его количественной характеристике. Но является ли это время гарантом прибыльности? Приравнивается ли количество экранодней высоким кассовым сборам?

С одной стороны, в эти годы советский кинопрокат функционирует по принципу ценовой дискриминации: сначала фильм выходит в кинотеатрах I раз-

17 РГАЛИ. Ф. 2467. Оп. 1. Д. 98. Л. 40.

18 Там же.

19 Там же. Л. 76.

20 Всего в этом году в московском прокате 422 фильма.

ряда, причем здесь он имеет наиболее длинный цикл своего проката (в среднем 10—14 дней, но иногда доходит и до 108 дней), а затем переходит в кинотеатры II и III разряда, где идет точечно (в среднем 1—3 дня, но в некоторых кинотеатрах, например в «Юном зрителе» или «им. III интернационала» этот цикл может доходить и до 10—14 дней). То есть основной срок проката приходится на кинотеатры I разряда с наиболее высокой стоимостью билетов. В этом контексте разрядность является качественной характеристикой, определяемой темпоральностью.

С другой стороны, при сопоставлении данных POPSTAT с комментариями к репертуару из годовых отчетов Управления кинофикации Мосгорисполкома кажется, что эта логика в советском прокате не обязательно свидетельствует о высоких кассовых сборах фильма. А точнее говоря, она демонстрирует, что длина проката фильма не всегда является гарантом его кассовой прибыли. Так, например, «Солистка балета», которая, как можно увидеть, имеет высокий POPSTAT и входит в первую двадцатку за 1947 год, а также за общий период 1947—1950-е годы, — то есть показывается долго и масштабно (от 15 до 34 дней в кинотеатрах I разряда), согласно отчету не смогла «привлечь зрителей в кинотеатры»²¹. В 1949 году «не имел у зрителей успеха и кинофильм “Путь славы”, выпущенный 21 апреля и демонстрировавшийся в первоэкранных кинотеатрах до 4-го мая»²² (5-я позиция в списке POPSTAT за 1949 год).

При этом нельзя однозначно сказать, что срок проката никак не соотносен с бокс-офисом. Если обратиться к отчету 1948 года, то лидеры POPSTAT за 1948 год имеют самую высокую посещаемость:

...только в период первого экрана «Сказание о земле сибирской» просмотрели 1 437 000 человек (22 дня в 12 кинотеатрах). <...> «Молодая гвардия» — 1-я серия — 1 600 000 чел. (14 дней в 26 кинотеатрах), «Молодая гвардия» — 2-я серия — 1 431 000 чел. (17 дней в 26 кинотеатрах). <...> Большим успехом у московского зрителя пользовалась также советская кинокомедия музыкальный фильм «Далекая невеста» (1 056 000 чел. за 14 дней в 23 кинотеатрах на первом экране)²³.

Несмотря на то что в приведенной цитате присутствует связка «экранодень — зритель», это соотношение не находится в прямой зависимости: на 1-ю серию «Молодой гвардии» приходится наибольшее количество зрителей, но она идет всего 14 дней. Вероятно, здесь работает иная логика — и, возможно, это логика плана. Ее можно проследить как на конкретных практиках проката — 1-я серия «Молодой гвардии» выходит 11 октября и идет в прокате всего 14 дней, потому что 25 октября выходит 2-я серия, — так и в комментариях к кинорепертуару. Финансовые показатели здесь связываются с плановым выпуском кинофильмов: «...отсутствие четкости и плановости в выпуске новых фильмов отрицательно сказалось на работе кинотеатров»²⁴. Но поскольку в условиях политики малокартинья плановость поставки новых фильмов нарушалась и была непредсказуемой, то кинопрокатчики жаловались на невозможность составления репертуарного плана не только «по первоэкранным кинотеатрам, но и по

21 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 14. Л. 32.

22 Там же. Д. 19. Л. 30.

23 Там же. Д. 17. Л. 43.

24 Там же. Д. 19. Л. 30—31.

кинотеатрам второго экрана, т.к. неизвестно, какой фильм и когда с первого экрана перейдет на второй»²⁵.

В условиях постоянного, систематического нарушения репертуарного плана органы кинофикации были вынуждены изобретать ситуативные практики, генерирующие прибыль. И в этих практиках присутствовала ориентация на зрительский выбор. Так, например, в 1948 году выясняется, что одновременный параллельный выпуск двух зарубежных фильмов «дает, безусловно, больший финансовый эффект, т.к. охватывает большую группу кинотеатров при выпуске (“Премьера Чю-Чю-Сан” и “Дорога на эшафот”))»²⁶. Несмотря на финансовый успех, РОПСТАТ у этих фильмов (то есть общее количество экранодней) не очень высоки, и они не входят в первую двадцатку за общий период (1947—1950).

Тем не менее, признанная как успешная, эта практика распространяется и на следующий год, но, по-видимому, не приносит того же эффекта:

...зарубиные фильмы... выпущенные в истекшем году в большом количестве, ни в какой степени не способствовали выполнению плана кинотеатров, так как не были интересными, надоели московскому зрителю и кинотеатры при демонстрации этих фильмов посещались очень плохо²⁷.

Возможно, поэтому в 1950 году выпуск новых немецких фильмов прекращается, и политика кинопроката полностью меняется.

То есть время здесь также рассматривается как среда для извлечения прибыли, но социалистическое время как будто бы тесно связано с планированием. Как следствие, связь между длительностью проката и кассовыми сборами не является прямой. Конечно, РОПСТАТ еще требует дальнейшего сопоставления со статистикой кинопроката, но даже при первом приближении кажется, что он отражает практики кинопроката, в которых сосуществуют планирование и зрительский выбор. Этот факт позволяет поставить под сомнение историографическую традицию, согласно которой кинопрокат функционировал в рамках административного регулирования, в основе его динамики лежала идеологическая логика, а советский зритель предпочитал иностранные фильмы советским [Марголит 2012; Туровская 2010б; Фомин 2012; Kenez 1992; Knight 2017].

Библиография / References

[Белодубровская 2020] — *Белодубровская М.* Не по плану: кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
(*Belodubrovskaya M.* Not According to Plan: Film-making under Stalin. Moscow, 2020. — In Russ.)

[Каталог звуковых фильмов] — Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927—1955 гг. Госфильмофонд России, [б.г.].
(*Katalog zvukovykh fil'mov, vypushchennykh na sovet'skiy ekran 1927—1955 gg. Gosfil'mofond Rossii, [s.a.]*)

25 Там же. Д. 14. Л. 36.

26 ЦГА Москвы. Ф. Р-265. Оп. 1. Д. 17. Л. 46.

27 Там же. Д. 19. Л. 30—31.

- [Марголит 2012] — *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
- (*Margolit E.* Zhivye i mertvoe. Zаметки k istorii sovetskogo kino 1920—1960-kh godov. Saint Petersburg, 2012.)
- [Нашельский, Зайонц 1949] — *Нашельский А.Ю., Зайонц М.М.* Организация работы сельской киносети. М.: Госкиноиздат, 1949.
- (*Nashel'skiy A. Yu., Zayonts M.M.* Organizatsiya raboty sel'skoy kinoseti. Moscow, 1949.)
- [Советские художественные фильмы 1961] — Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 4 т. Т. 2: Звуковые фильмы (1930—1957 гг.). М.: Искусство, 1961.
- (Sovetskie khudozhestvennyye fil'my. Annotirovannyy katalog: In 4 vols. Vol. 2: Zvukovyye fil'my (1930—1957 gg.). Moscow, 1961.)
- [Танис 2020] — *Танис К.* Трофейное кино в СССР в 1940—1950-е годы: история, идеология, рецензия: Дис. ... канд. культурологии. М.: ГИИ, 2020.
- (*Tanis K.* Trofeynoye kino v SSSR v 1940—1950-e gody: istoriya, ideologiya, retsepsiya. PhD thesis. Moscow, 2020.)
- [Туровская 2010а] — *Туровская М.* Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х—40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 51—63.
- (*Turovskaya M.* Gollivud v Moskve, ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-kh—40-kh godov // Kinovedcheskiye zapiski. 2010. № 97. P. 51—63.)
- [Туровская 2010б] — *Туровская М.* Кинопроцесс: 1917—1985. Предисловие // Киноведческие записки. № 94/95. 2010. С. 70—89.
- (*Turovskaya M.* Kinoprocess: 1917—1985. Predislovie // Kinovedcheskiye zapiski. № 94/95. 2010. P. 70—89.)
- [Фомин 2012] — История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Ред. В. Фомин. М.: Минкульт РФ; ВГИК, 2012.
- (Istoriya kinootrasli v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat / Ed. by V. Fomin. Moscow, 2012.)
- [Чернева 2016] — *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 года. М.: РОССПЭН, 2016. С. 538—550.
- (*Cherneva I.* "Kinoobsluzhivanie" v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 g. Politika prosveshcheniya i istochnik dokhodov mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Ekaterinburg, 15—17 oktyabrya 2015 goda. Moscow, 2016. P. 538—550.)
- [Bear 2016] — *Bear L.* Time as Technique // Annual Review of Anthropology. 2016. Vol. 45. P. 487—502.
- [Garncarz 2020] — *Garncarz J.* Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen in der NS-Zeit. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2020.
- [Kenez 1992] — *Kenez P.* Cinema and Soviet Society, 1917—1953. New York: Cambridge University Press, 1992.
- [Knight 2017] — *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.
- [Pafort-Overduin 2012] — *Pafort-Overduin C.* Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms, 1934—1936. PhD thesis. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2012.
- [Sedgwick 2000] — *Sedgwick J.* Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- [Sedgwick 2006] — *Sedgwick J.* Cinemagoing in Portsmouth During the 1930s // Cinema Journal. 2006. Vol. 46. P. 52—85.
- [Sedgwick 2011] — *Sedgwick J.* Patterns in First-Run and Suburban Filmgoing in Sydney in the mid-1930s // Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies / Ed. by R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. P. 140—159.
- [Sedgwick 2020] — *Sedgwick J.* From POPSTAT to Relpop: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity // TMG Journal for Media History. 2020. Vol. 23. P. 1—9.
- [Skopal 2019] — *Skopal P.* Going to the Cinema as a Czech: Preferences and Practices of Czech Cinemagoers in the Occupied City of Brno, 1939—1945 // Film History. 2019. Vol. 31. № 1. P. 27—55.
- [Skopal, Vande Winkel 2021] — Film Professionals in Nazi-Occupied Europe: Mediation Between the National-Socialist Cultural "New Order" and Local Structures / Ed. by P. Skopal, R. Vande Winkel. London: Palgrave Macmillan, 2021.
- [Tanis 2020] — *Tanis K.* "This Film Was Captured as a Trophy...": the International Context of Trophy Films // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2020. № 1. P. 2—16.

[Tcherneva 2020] — *Tcherneva I.* L'effort de guerre des exploitants non-professionnels du cinéma en URSS (1939—1949). L'introduction de la logique marchande au détriment de la fonction propagandiste // *Conserveries mémorielles*. 2020. 3 septembre. № 24 (<http://journals.openedition.org/cm/4411> (accessed: 27.03.2021)).

[van Oort et al. 2020] — *Van Oort Th., Jernudd A., Lotze K., Pafort-Overduin C., Biltreyst D., Boter J., Dibeltulo S., Ercole P., Meers Ph., Porubcanska T., Treveri Gennari D., and Van de Vijver L.* Mapping Film Programming across Post-War Europe (1952) // *Research Data Journal for the Humanities and Social Sciences*. 2020. Vol. 5. P. 1—12.