

12+

Олег Валентинович

Иванов

КИНЕМАТОГРАФИЯ БОЛЬШОЙ СТРАНЫ

Как технология
превращает расстояние
в общее зрительское
пространство

Олег Иванов

**Кинематография большой
страны. Как технология
превращает расстояние в общее
зрительское пространство**

«Издательские решения»

Иванов О. В.

Кинематография большой страны. Как технология превращает расстояние в общее зрительское пространство / О. В. Иванов — «Издательские решения»,

Книга о том, почему в России значительная часть населения страны не может увидеть отечественные фильмы на большом экране. Автор прослеживает, как с конца XIX века складывалась и трижды распадалась цепь от фильма к зрителю: копия, доставка, зал, показ. На основе истории кинофикации, статистики и собственной практики он предлагает сценарий её восстановления: сеть киноточек, стандарты цифрового кинопоказа, новый закон о кинематографии. Для специалистов киноотрасли и культурной политики.

© Иванов О. В.

© Издательские решения

Содержание

ПРОЛОГ. На чём собирается кинематография	7
ЧАСТЬ I. КАК ТЕХНИКА ИЗОБРЕЛА ЗРИТЕЛЯ	10
Глава 1. До появления экрана	10
Экран до кинематографа	10
Лошадь разрывает мгновение	11
Фотографическое ружьё	11
Плёнка учится двигаться	12
Два будущих: один зритель или целый зал	13
Глава 2. Первый сеанс	15
Антракт, который оказался началом	15
Сеанс собирают руками	16
Камера смотрит на власть	16
Горький в царстве теней	17
Первым бывает только повторение	18
Глава 3. Аппарат отправляется в путь	20
Аппарат, который не умел оставаться на месте	20
Восемь тысяч вёрст Маржецкого	20
Зал приходится изобретать заново	21
Восемнадцатилетний человек при аппарате	22
Сначала маршрут, потом сеть	23
Глава 4. Возникновение киноотрасли	25
От аттракциона к расписанию	25
Пятьдесят пять копеек за метр	26
Фирма рисует карту	27
Девятьсот мест в городе на двадцать тысяч	28
От рынка к общему экрану	29
ЧАСТЬ II. СТРАНА СТАНОВИТСЯ ЭКРАНОМ	30
Глава 5. Кино как государственная задача	30
Когда рвётся цепь	30
Декрет и пустой экран	30
Фильмовый голод	31
Три документа	32
Деревня проверяет систему	33
Государство берёт на себя расстояние	34
Глава 6. Агитпоезд и кинопередвижка	35
Поезд прибывает как учреждение	35
Сеанс между митингом и ремонтом	36
Кинопередвижка — это не аппарат	36
Последний институт — киномеханик	37
Тысяча восемьсот восемьдесят одна установка	38
От рейса к сети	38
Глава 7. Фабрика фильмов и фабрика копий	40
Фильм существует в единственном числе	40
Материал, которого не было	40
Негатив нельзя отправить в прокат	41
Тираж как география	42

Дефект тоже становится массовым	43
Две фабрики одного события	44
Глава 8. Звук требует системы	46
Когда экран заговорил	46
Одна плёнка, два времени	46
Кадр уменьшается	47
Тагер и Шорин: две дороги к голосу	48
Кинотеатр, который пришлось переучить	49
Совместимость становится политикой	49
Глава 9. Война на экране	50
Камера рядом с оружием	50
Снятое ещё не стало хроникой	51
Монтаж собирает войну	52
Экран быстрее памяти	53
Кадр переживает событие	53
Глава 10. Кинофикация большой страны	55
Зал, которого ещё нет	55
Кто строил сеть	55
Киноустановка становится единицей сети	56
Сельский экран живёт по расписанию	57
Киномеханик держит систему	58
Деятнадцать посещений на человека	58
Глава 11. Путь фильма к зрителю	60
Заявка на фильм	60
Копия выходит из фабрики	61
Дорога в железной банке	62
Сеанс, после которого остаются царапины	63
Возвращение в фильмофонд	63
Глава 12. Качество киносеансов	65
Последняя лаборатория фильма	65
Свет, который меняет смысл	65
Когда голос должен дойти до зрителя	66
Что именно проверяют в зале	67
Новые ошибки цифрового показа	68
Глава 13. Кинотеатр и жизнь вокруг экрана	69
Поход в кино начинается раньше сеанса	69
Фойе как пространство ожидания	69
Публика во время сеанса	70
Конец ознакомительного фрагмента.	71

Кинематография большой страны Как технология превращает расстояние в общее зрительское пространство

Олег Валентинович Иванов

© Олег Валентинович Иванов, 2026

ISBN 978-5-0071-4406-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ПРОЛОГ. На чём собирается кинематография

На 1 января 2024 года в России насчитывалось 2294 кинотеатра и 5868 кинозалов на 146 миллионов жителей.¹ Это одно место показа примерно на шестьдесят три с половиной тысячи человек — и среднее здесь скрывает концентрацию экранов в крупнейших городах.

Двадцать лет я занимаюсь исследованиями российской киноаудитории и всё это время слышу одни и те же разговоры о фильмах: сколько снято, сколько собрано, кому досталась поддержка, кто виноват в неудаче. О том, чем эти фильмы соединены со зрителем, говорят гораздо реже.

Кинематография — не сумма фильмов. Её создаёт работающая цепь между производением и зрителем: производство, мастер-копия, доставка, площадка, показ, сохранение и возвращение опыта в следующий замысел. Россия трижды собирала эту цепь и трижды её теряла. Книга о том, как собрать её в четвёртый раз и не потерять снова.

Моя осведомленность, которая позволила написать эту книгу, основана на трёх опорах.

Первая — исследования фильмов и зрителей. В 2006—2013 годах я руководил Movie Research, независимым исследовательским проектом, а в 2013—2015 годах — экспертно-исследовательской организацией «КиноЭкспертиза». Двадцать лет этой работы научили простому: спрос измеряют там, где уже есть экран, и по этому результату судят обо всей стране. Территория без регулярного показа не даёт ни проданных билетов, ни отменённых сеансов, ни строки в отчёте. Отсутствие предложения принимают за отсутствие потребности.

Вторая опора — инженерная практика. Мои коллеги занимались цифровой доставкой и показом фильмов в небольших населённых пунктах. Как довести фильм до дома культуры, где интернет медленный, сервисный центр за тысячу километров, а зал работает ещё и под концерты и школьные собрания. Из этой практики выросло понимание, что культурная политика решается не только в кабинетах, где обсуждают репертуар, но и там, где выбирают формат мастер-копии, срок поддержки программного обеспечения и способ заменить сгоревший модуль.

Третья опора — работа над стандартами. Разрозненные технические решения не складываются в систему, пока не описаны общий словарь, границы ответственности и способ проверки результата. Проекты Российской системы стандартов цифрового кинематографа, о которых пойдёт речь дальше, — попытка такого описания. Ни один из этих документов не утверждён, и я говорю о них как о нашем авторском предложении, а не о действующем порядке.

Отдельно обозначу личную заинтересованность. Технология «Экстра Синема», которая появляется в книге неоднократно, — наша разработка с Петром Чиряевым, моим коллегой и партнёром, защищённая патентом Российской Федерации на полезную модель №220094 U1.² Она названа в перечне поручений Президента как опыт, который следует учесть при создании центров показа в населённых пунктах до пятидесяти тысяч жителей,³ а в Якутии по этой технологии открыто уже восемьдесят сельских кинозалов.⁴

Эти факты не заменяют оценки её работы и не делают технологию обязательной для других площадок. В книге этот опыт рассматривается как один из примеров. Предлагаемые тре-

¹ Краткий обзор рынка кинотеатров России за 2023 год // Невафильм Research. 31.01.2024. Данные на 1 января 2024 года. URL: <https://research.nevafilm.ru/research/research-news/view/cinema-market-2023/> (дата обращения: 30.08.2026).

² Патент РФ на полезную модель №220094 «Проектор» ([RU 220094 U1](https://patents.fedres.ru/ru/220094); заявка № RU 2023118284 U; авторы: П. А. Чиряев, О. В. Иванов; заявитель: ООО «Экстра Синема»).

³ Перечень поручений по итогам посещения выставки «Развитие креативной экономики в России» (утверждён 15 августа 2023 года, № Пр-1593), подп. «д» п. 1. URL: <http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/72053> (дата обращения: 30.08.2026).

⁴ В якутском селе открыли 80-й кинозал «Экстра Синема» // ЯСИА. 05.2026. URL: <https://ysia.ru/v-yakutskom-sele-otkryli-80-j-kinozal-ekstra-sinema/> (дата обращения: 30.08.2026).

бования должны допускать решения разных производителей, а заявления о качестве и устойчивости платформы — проверяться испытаниями и эксплуатационными данными.

Как станет понятно читателю, эта книга предлагает один из возможных сценариев развития ситуации: такое устройство кинематографии, в котором фильм проходит путь от замысла до зрителя и архива, а опыт показа влияет на следующий замысел. Это не прогноз того, что случится само собой. Сценарий позволяет проверить, какие звенья нужно соединить, чтобы система работала в разных частях страны.

Его исходные цели названы открыто: доступность кино на территории, художественная свобода, технологическая самостоятельность, воспроизводимое качество и возможность для разных участников войти в общий кинопроцесс. Их можно оспаривать. Но без ясной цели спор о количестве снятых фильмов, кассовых сборах и новых залах не даёт ответа на вопрос, что именно меняется для зрителя.

Поэтому здесь нет готовой ведомственной программы. Предлагаемые масштабы сети и технические решения требуют проверки в регионах, испытаний, расчёта жизненного цикла и обсуждения с участниками отрасли. Патент, пилот и расчёт показывают возможность; каждый по отдельности не доказывает, что система уже построена.

Книга идёт от первых оптических опытов к цифровому показу, но прошлое не ведёт прямой дорогой к выбранному будущему. Индивидуальный аппарат и общий экран, частный прокат и государственная кинофикация, плёнка и файл каждый раз открывали разные способы соединить фильм, территорию и зрителя. Техническая возможность становилась привычной практикой только тогда, когда находились производство, правила, деньги, люди и место для повторяемого показа.

История важна и там, где связи рвались. Можно продолжать снимать фильмы и потерять сеть, по которой они доходят до страны. Можно обновить проекторы и зависеть от закрытых форматов и сервиса. Поэтому в каждой эпохе я ищу не подтверждение сегодняшнего проекта, а механизм: какое решение создавало устойчивый путь к зрителю, какое работало лишь в своих обстоятельствах и что из этого опыта пригодно теперь.

Проектор, мастер-копия, сеть доставки и стандарт выглядят как служебные подробности до тех пор, пока их устройство не определит, где возможен показ, сколько он стоит и кто способен его обслужить. Формат файла очерчивает круг совместимых устройств. Выбор экрана влияет на помещение и звук. От правил доступа к сети зависит, сможет ли новая площадка принять фильм. Техника здесь рассматривается как часть отношений между автором, правообладателем, оператором и зрителем.

При этом она служит производству. Общие требования нужны для сохранения авторского решения при показе и для возможности заменить один компонент другим, не разрушая всю цепь. Именно поэтому инженерный вопрос в книге постоянно возвращается к культурному: кто получит доступ к общему экрану и сможет ли производство прожить дольше первого проката.

Первая половина книги прослеживает, как кинематограф научился собирать публику, охватывать территорию и терять созданные связи. Во второй исторический вопрос становится проектным: как устроить жизненный цикл фильма, сеть киноточек, стандарты, обратную связь со зрителем и ответственность участников. Последние главы разбирают роль государства и пределы его вмешательства в художественный результат.

Это выбор оптики, а не полная история кино или текст технического стандарта. Подробности истории искусства остаются там, где они помогают понять путь производства. Числа сценария показывают порядок задачи, но уточнять их предстоит по данным территорий и результатам эксплуатации.

Указ о национальных целях требует оснастить к 2030 году до 900 центров показа в населённых пунктах с численностью до пятидесяти тысяч человек и подключить их к единой циф-

ровой платформе.⁵ Это решение уже принято, деньги уже выделяются, первые сотни площадок отбираются. Вопрос не в том, случится ли это, а в том, станут ли девятьсот центров началом системы или останутся очередной волной закупки оборудования — как случалось трижды до сих пор.

Поэтому сценарий не заканчивается красивой картиной будущего. Он возвращает ответственность в текущую точку. Если разрыв известен, его нельзя бесконечно объяснять историей. Если связь может быть восстановлена, необходимо определить того, кто способен это сделать, и форму его действия. Если отдельный проект претендует на системное значение — а мой проект претендует, — он должен быть проверен совместимостью, серийностью и возможностью продолжения без постоянного присутствия инициатора.

В возможном будущем большая страна снова видит себя не потому, что создан один правильный фильм. Между производением и зрителем восстановлен путь. Автор может работать с частным и сложным опытом, не превращая его в заранее заданную иллюстрацию. Технология сохраняет этот опыт и проводит его через расстояние. Площадка собирает людей. Система допускает различие, но не оставляет территории в изоляции. Чтобы понять, как такой путь может возникнуть, придётся начать с момента, когда не существовало ни фильма, ни кинематографической отрасли. Был только свет, отделённое от предмета изображение и люди, которые учились смотреть вместе.

⁵ Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2024 года №309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года», подп. «р». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50542> (дата обращения: 30.08.2026).

ЧАСТЬ I. КАК ТЕХНИКА ИЗОБРЕЛА ЗРИТЕЛЯ

Глава 1. До появления экрана

Кино началось задолго до плёнки. Оно началось с комнаты, в которой погасили свет. Почти всё, из чего собран кинематограф, придумали люди, о кино не думавшие: физики, физиологи, часовщики, торговцы оптическими игрушками. Каждый решал свою задачу — объяснить закон света, измерить работу мышцы, заработать на ярмарке, — и ни один не искал нового искусства. К концу века нужные части лежали на рабочем столе почти все. Готовые части ещё не складывались в изобретение.

Экран до кинематографа

Человек, привыкший видеть изображение на стене храма, на странице книги или в раме картины, однажды встретил его в темноте. Картинка возникала из луча, могла увеличиваться, исчезать, уступать место другой. Волшебный фонарь соединил источник света, стекло с рисунком и линзу. Устройство было не слишком сложным, но производило сильное впечатление: изображение больше не принадлежало предмету — оно отделялось от носителя и появлялось там, куда направляли свет.

Уже в XVII веке в Европе спорили не столько о том, кто придумал проекционный фонарь, сколько о том, для чего его использовать. Христиан Гюйгенс оставил чертежи такого прибора, Афанасий Кирхер описал проекционные опыты в книге о свете и тени. Учёные показывали устройство как достижение оптики, а странствующие демонстраторы быстро поняли другое: луч способен собирать публику.⁶

С этого момента техника зажила новой жизнью. В кабинете она объясняла законы света, на ярмарке рассказывала истории, в салоне показывала далёкие города, растения, битвы и библейские сцены, в школе становилась наглядным пособием. Один и тот же прибор переходил из науки в развлечение, из просвещения в балаган и обратно. Так будет происходить с кинематографом постоянно.

Особенно ясно силу общего изображения обнаружила фантасмагория. Фонарь прятали за полупрозрачным полотном, перемещали по направляющим, приближали к экрану и отводили от него. Призрак рос, надвигался на зрителей, внезапно растворялся. Публика знала, что перед ней хитро устроенный спектакль, но тело реагировало быстрее рассудка: люди вскрикивали, отшатывались, хватали соседей за руки. Техническая иллюзия становилась общей эмоцией.⁷

Здесь появилось важнейшее условие будущего кино — зал. Ещё не было фотографии движения, плёнки и кинокамеры, но уже существовали темнота, луч, экран, оператор и люди, которые одновременно смотрели в одну сторону. Зритель был почти готов. Машина опаздывала.

⁶ Mannoni L. The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema / translated and edited by R. Crangle. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

⁷ Phantasmagoria magic lantern // Science Museum Group Collection. URL: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8001421/phantasmagoria-magic-lantern> (дата обращения: 21.08.2026).

Лошадь разрывает мгновение

Долгое время художники изображали скачущую лошадь так, как её привыкли представлять: передние ноги вытянуты вперёд, задние — назад, тело будто летит над землёй. Убедиться, как животное движется в действительности, глаз не позволял: галоп был слишком быстр. Фотография умела сохранять мгновение, но само мгновение приходилось ещё поймать.

Летом 1878 года на ипподроме в Пало-Альто вдоль дорожки выстроили ряд фотокамер, а через путь протянули тонкие нити. Кобыла Салли Гарднер, принадлежавшая Лиланду Стэнфорду, понеслась мимо белого фона и одну за другой разорвала нити, приводившие в действие затворы. Получилась последовательность отдельных снимков, и на одном из них все четыре копыта действительно оказались над землёй.⁸

Опытом руководил Эдвард Мейбридж. Его установка ещё мало походила на кинокамеру: движение ловили несколько аппаратов, каждый отвечал только за свою долю секунды. Но произошло нечто большее, чем разрешение спора о лошадином галопе. Время перестало быть сплошным. Его разрезали на части и разложили перед человеком.

Снимки оказались убедительнее зрения и одновременно страннее его. Живое движение, разделённое на фазы, порождало позы, которых никто прежде не замечал, — некоторые казались неловкими, почти невозможными. Художник мог не поверить собственному глазу, однако спорить приходилось уже не с другим художником, а с последовательностью механически полученных изображений.

Позднее Мейбридж снимал людей и животных сотнями серий: бег, прыжки, перенос тяжестей, подъём по лестнице, полёт птицы. Перед камерой движение утрачивало бытовую очевидность и становилось предметом исследования. Фотография открыла в знакомом теле скрытую механику.

Но кино ещё не возникло: батарея камер дала столько же доказательств, сколько было аппаратов, а не один непрерывный взгляд. Снимки можно было печатать, сравнивать, перелистывать, переносить на вращающийся диск и вновь собирать в иллюзию движения. Для кинематографа требовался следующий шаг: одна машина должна была научиться видеть последовательно.

Фотографическое ружьё

Французского физиолога Этьена-Жюля Маре интересовало не зрелище. Он изучал работу сердца, кровообращение, дыхание, походку человека, бег и полёт. Там, где обычное наблюдение давало впечатление, Маре искал измерение: живое тело представлялось ему системой движений, которую можно записать.

В 1882 году он создал фотографическое ружьё. По форме аппарат и в самом деле напоминал оружие: длинный ствол, приклад, барабанный механизм. Им следовало прицелиться в летящую птицу и нажать на спуск — только вместо пули машина выпускала серию изображений, двенадцать за секунду.⁹

Название звучало почти вызывающе: обычное ружьё останавливало полёт навсегда, фотографическое сохраняло его для повторного наблюдения.

⁸ Muybridge E. The Horse in Motion: «Sallie Gardner,» owned by Leland Stanford // Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/pictures/item/97502309/> (дата обращения: 21.08.2026).

⁹ Étienne-Jules Marey: photographic gun and chronophotography // La Cinémathèque française. URL: <https://artsandculture.google.com/story/%C3%89tienne-jules-marey-la-cin%C3%A9math%C3%A8que-fran%C3%A7aise/XgVBQF9O786SKg> (дата обращения: 21.08.2026).

У Маре была одна камера и одна точка зрения, и это отличало его метод от батарей аппаратов Мейбриджа. Последовательные фазы движения попадали на одну пластину или на быстро сменявшиеся участки носителя. Затем учёный пошёл ещё дальше: одел человека в чёрное, обозначил суставы светлыми точками, соединил их полосами. Фигура исчезла, осталась схема движения. Перед нами ранний предок современной записи движений, хотя задача была поставлена без всякой мысли о цифровом персонаже.

В этой истории важно направление поиска. Учёные не пытались изобрести кино — они хотели увидеть то, что ускользало от глаза: положение крыла, работу мышцы, смену опоры при шаге. Будущее искусство росло внутри физиологии, механики и фотографии. Оно получало от науки способы расчленить движение, но ещё не умело вернуть ему длительность.

Маре раздражала сама идея зрелища, если она мешала исследованию, тогда как Мейбридж охотно устраивал публичные лекции и демонстрировал собранное движение с помощью зоопраксископа. Один превращал опыт в представление, другой старался очистить опыт от представления. Кинематографу понадобились оба: точность лаборатории и способность удивить зал.

Оставалась трудность, которую невозможно решить красивой идеей. Носитель должен был быть длинным, гибким, прозрачным и достаточно прочным; его требовалось двигать быстро, но показывать каждый снимок неподвижно. Будущая лента должна была одновременно бежать и останавливаться.

Плётка учится двигаться

Стеклянная фотопластинка давала чёткое изображение и плохо подходила для движения: она была тяжёлой, хрупкой и конечной. Нельзя протянуть через аппарат сотни стеклянных пластин со скоростью десятков кадров в секунду. Кино нуждалось не только в оптическом открытии — ему требовался новый материал.

Решение пришло из мира, где целлулоид уже служил дешёвой заменой дорогих вещей: из него делали гребни, игрушки, бильярдные шары, воротнички и манжеты. Прозрачность и гибкость, полезные для бытовых изделий, оказались решающими для фотографии. Джордж Истмен и химик Генри Райхенбах сумели получить тонкую, ровную, прозрачную ленту; заявки на патенты подали в 1889 году. Фотографический материал перестал быть стопкой пластин и стал рулоном.¹⁰

Рулон изменил масштаб задачи: теперь внутри камеры можно было разместить множество будущих кадров. Но запас кадров сам по себе движения не создавал. Если тянуть ленту равномерно, изображение размажется; если надолго останавливать, движение распадётся. Механизм обязан был совершать противоестественное: быстро продвинуть ленту на один кадр, точно остановить её перед объективом, открыть свету, закрыть и снова сорвать с места. И так — много раз в секунду.

Поэтому в предистории кино рядом с известными фамилиями фотографов стоят механики, часовщики, оптики, конструкторы швейных машин. Они работали с зубьями, шестернями, эксцентриками, рейсфлерами и перфорацией. Художественное будущее зависело от того, насколько ровно металлический зуб попадёт в отверстие на краю ленты.

В России один из таких сюжетов связан с Иосифом Тимченко, механиком Новороссийского университета в Одессе. В 1893 году он применил механизм прерывистого движения, получивший название «улитка»: деталь заставляла носитель двигаться не плавно, а короткими точными шагами. Аппарат и снятые с его помощью опыты остались эпизодом технической

¹⁰ History of Film: chronology // Kodak. URL: <https://www.kodak.com/en/motion/page/chronology-of-film/> (дата обращения: 21.08.2026).

истории — изобретение не превратилось в серийное устройство, вокруг него не возникли производство, прокат и сеть показов.¹¹

В этом эпизоде легко поддаться соблазну соревнования за первенство. Кто был раньше: Тимченко, Эдисон, Демени, Складановские, Люмьеры? Для национальной гордости такой спор удобен, для истории кинематографии — недостаточен. Аппарат можно собрать раньше других и всё же не создать кино. Техническое решение становится исторической силой, когда его удаётся повторить, изготовить в нескольких экземплярах, снабдить плёнкой, вывести из лаборатории, показать публике и встроить в хозяйственную жизнь.

За двадцать лет исследований кинорынка я не раз видел, как удачную демонстрацию принимали за доказательство жизнеспособности решения. Но опытный образец и действующая система — разные вещи. Первым бывает тот, кто однажды собрал прибор. Историю меняет тот, кто сумел повторить его в сотый раз.

Изобретатель создаёт возможность. Система даёт ей биографию.

Эту фразу стоит запомнить: почти всё дальнейшее — её проверка на разном материале. Сначала на людях, которые придумали кинематограф раньше, чем он появился.

Два будущих: один зритель или целый зал

К началу 1890-х годов отдельные части будущего кинематографа уже были известны: объектив, светочувствительный материал, гибкая лента, механизм прерывистого движения, способы разложить действие на кадры и вновь соединить их. Но назначение новой машины оставалось неясным. Смотреть будут все вместе или каждый по одному? Ответ не был предпринят.

Эмиль Рейно выбрал зал. Его Оптический театр, запатентованный в 1888 году, работал с длинными полосами, на которых изображения были нарисованы от руки. Оператор вращал рукоять, управлял движением, мог задержать сцену или вернуть её назад; отдельный фонарь давал декорацию, другой оживлял персонажей. Представление сопровождалось музыкой, иногда шумовыми эффектами. С 28 октября 1892 года световые пантомимы Рейно шли в парижском музее Гревен перед общей публикой.¹²

Это ещё не было фотографическим кино. Зато уже существовал кинематографический порядок: затемнённый зал, экран, программа, оператор, музыкальное сопровождение, повторяющиеся сеансы и зрители, купившие право вместе пережить одно событие. И это не осталось единичным опытом — Рейно дал более двенадцати тысяч восьмисот представлений, которые посетило свыше полумиллиона человек.¹³

Показы начались за три года до сеанса Люмьеров и продолжались, с перерывом в 1894 году, до февраля 1900-го.¹⁴ Рейно вручную нарисовал то общественное устройство, которое фотографическая техника вскоре заполнила снятой жизнью.

Вручную — не оборот речи. Каждая лента состояла из трёхсот-семисот прозрачных изображений, написанных им самим анилиновыми красками на желатиновых пластинах размером шесть на шесть сантиметров; «Бедный Пьеро» насчитывал около пятисот картинок и шёл примерно четверть часа.¹⁵

¹¹ Соколов И. В. История изобретения кинематографа. М.: Искусство, 1960. С. 98—102.

¹² The Moving Picture Shows of Émile Reynaud // UNESCO Memory of the World. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068944> (дата обращения: 21.08.2026).

¹³ Там же.

¹⁴ Théâtre Optique // Film Atlas. URL: <https://www.filmatlas.com/entry/8> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁵ Там же.

Здесь и находится развилка, ради которой стоит рассказывать эту историю. Рейно построил зал, программу, повторяемость и билет — всё, кроме технологически воспроизводимого способа изготовлять копии. Его репертуар нельзя было размножить, разослать по стране и показать одновременно в сотне мест: он существовал в одном комплекте, который водил рукой один человек.

Люмьеры принесли не более выразительное зрелище, а воспроизводимую систему: аппарат, который снимал, печатал и проецировал, и фотографическое изображение, которое можно было тиражировать.¹⁶

Развязка известна и жестока. Спустя несколько лет, в состоянии отчаяния, Рейно уничтожил аппарат и бросил в Сену большую часть своих лент; сохранились лишь «Бедный Пьеро» и «Вокруг кабины». 29 марта 1917 года он поступил в приют для неизлечимых больных в Иври-сюр-Сен и умер там 9 января 1918 года.¹⁷

Человек, одним из первых превративший движущееся изображение в регулярное экранное представление, утопил своё кино в реке. Изобретатель создал возможность. Система дала биографию другим.

В лаборатории Томаса Эдисона выбрали иное будущее. Уильям Диксон создал съёмочный аппарат и кинетоскоп — высокий деревянный ящик, внутрь которого была заправлена замкнутая лента. Зритель наклонялся к окуляру и видел короткую сцену один. Рядом мог стоять другой ящик, затем третий, пятый, десятый, но у каждого оставалось собственное отверствие для взгляда.

Для новых сюжетов в Уэст-Ориндже построили студию, прозванную «Чёрной Марией». Её крыша открывалась, чтобы впустить солнечный свет, а само здание поворачивалось вслед за солнцем. Перед камерой чихали, танцевали, боксировали, демонстрировали силу и меткость. Длительность диктовалась устройством: требовалось действие, которое начиналось сразу, быстро становилось понятным и заканчивалось прежде, чем иссякало внимание одинокого зрителя.

Весной 1894 года в Нью-Йорке открылся первый кинетоскопический салон. В ряд поставили пять аппаратов, и за четверть доллара посетитель мог посмотреть все пять программ. Возникли производство сюжетов, продажа машин, обслуживание, плата за просмотр. Почти вся цепь уже работала. Не хватало общего экрана.¹⁸

История могла пойти и по другому пути. В конце XIX века появился платный оптический автомат: короткая сцена, окуляр, монета. Он предлагал зрителю личный просмотр. Коллективная проекция предлагала другое — увидеть то же изображение вместе с незнакомыми людьми. Дальнейшая история кино не раз вернётся к этой развилке.

Однако для большой страны индивидуальный аппарат не решал главной задачи: он умножал устройства, но не создавал общего зрительского пространства. Кинематография начиналась там, где одно изображение одновременно видели многие, а случайная демонстрация становилась повторяемым общественным ритуалом.

К концу 1895 года почти всё было готово. Лента могла хранить движение, механизм — вести её кадр за кадром, проекционный луч — увеличивать изображение на экране. Публика уже знала, как вести себя в темноте, удивляться вместе и платить за удивление.

Оставалось открыть двери зала.

¹⁶ Le Cinématographe Lumière // Institut Lumière. URL: <https://www.institut-lumiere.org/le-cinematographe-lumiere> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁷ Biographie d'Émile Reynaud. URL: <https://emilereynaud.fr/index.php/post/Biographie> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁸ Kinetoscopes: the first Kinetoscope parlor // Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/static/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/early-motion-picture-productions.html> (дата обращения: 21.08.2026); Motion Pictures — Thomas Edison // National Park Service. URL: <https://www.nps.gov/edis/learn/kidsyouth/motion-pictures.htm> (дата обращения: 21.08.2026).

Глава 2. Первый сеанс

Первый публичный сеанс в России состоялся в петербургском саду «Аквариум». Аппарат добрался из Парижа за несколько месяцев; организация регулярного показа заняла десятилетия. Разница между этими сроками — предмет главы: из чего складывалось событие, которое затем можно было повторить в другом городе и в другой вечер.

Антракт, который оказался началом

История началась почти незаметно — в антракте.

4 (16) мая 1896 года в театре петербургского сада «Аквариум» шла оперетта «Альфред-паша в Париже». Между вторым и третьим действиями на сценическом занавесе закрепили белое полотно, свет в зале погас, и публике показали короткие картины Люмьеров: поезд, подходящий к станции, игру в карты, купание в море, детскую ссору. Всё представление движущихся фотографий заняло около десяти минут.¹⁹

Будущее показали на чужом занавесе.

Никто из вошедших в тот вечер в «Аквариум» не собирался присутствовать при рождении нового искусства. Люди пришли на открытие летнего сезона, на французскую оперетту, на прогулку по саду, на ужин, на встречу. Кино было обещано как одна из новинок программы, и сегодняшнее разделение — вот оперетта, а вот программа первого российского киносеанса — для зрителя того вечера просто не существовало: он не покупал билет в кино, а получал дополнительный аттракцион внутри большого вечера, наравне с музыкой, сценой, рестораном и прогулкой.

Новое средство показа спряталось в антракте старого искусства.

В этом была не только робость новичка, но и точный расчёт: отдельно продавать неизвестное трудно, встроить его в посещаемое место гораздо надёжнее. «Аквариум» дал кинематографу готовую публику, а кинематограф «Аквариуму» — повод отличиться от соседей. Технология и площадка использовали друг друга, и газетная полоса превратила премьеру в соревнование ещё до того, как погас свет: в тот же день Крестовский сад обещал другое чудо — аниматограф, или движущиеся живые картины. Владельцы аппаратов спорили в рекламных объявлениях, кто настоящий изобретатель, а кто подражатель, а публике предлагали не разбираться в механизмах, а выбрать сенсацию: победа измерялась не патентом, а очередью у входа.

Кино родилось уже в конкурентной среде.

На следующий день «Петербургский листок» назвал особенно эффектными прибытие поезда, борьбу, игру в карты и купание и предположил, что синематограф станет магнитом для публики.²⁰ Газета заметила главное быстрее многих позднейших теоретиков: ценность аппарата состояла не только в правдивости изображения — он умел притягивать людей в определённое место и в определённый час.

Уже 6 (18) мая на Невском проспекте, 46, появилось отдельное помещение для демонстрации движущейся фотографии, и в тот же день начались московские показы в театре Солодовникова; затем новинку приняли московский «Аквариум» и сад «Эрмитаж», где 26 мая (7 июня) картины показали по окончании оперетты.²¹ Новинка вышла из одного антракта и стала кочевать между площадками.

¹⁹ Государственный центральный музей кино. Кинодата. День рождения российского кино. URL: https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-den-rozhdeniya-rossiyskogo-kino/ (дата обращения: 21.08.2026).

²⁰ «Петербургский листок». 1896. 4 (16), 5 (17) мая. Электронная репродукция: «Сон наяву»: как прошли первые киносеансы в Российской империи // VATNIKSTAN. URL: <https://vatnikstan.ru/history/kinoseansy-1896/> (дата обращения: 21.08.2026).

²¹ Кинематограф Российской империи. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кинематограф_Российской_империи (дата обра-

Сеанс собирают руками

Тем и важен первый сеанс: он показывает, что изобретение входит в жизнь не через отдельную дверь. Аппарат сам по себе показа не создаёт. Нужны лента, источник света, затемнение, поверхность для проекции, расстояние, на котором изображение станет большим, но не распадётся, порядок коротких картин и человек, который погасит свет вовремя, запустит механизм, удержит внимание и вернёт зал к привычной программе. Несколько минут на экране требуют часов невидимой работы, и первый сеанс поэтому — не момент включения машины, а временное соглашение между техникой и людьми: машина может быть исправна, но помещение останется светлым; картины могут двигаться, но публика не поймёт, зачем их смотреть; афиша может обещать сенсацию, но оборванная лента превратит сенсацию в неловкую паузу.

Скорость, с которой аппарат добрался до России, известна точно: первые парижские сеансы прошли в декабре 1895 года, первые кинематографические аппараты появились в России уже в апреле 1896-го.²² Четыре месяца. Механизм преодолел расстояние почти мгновенно — а печать копий, прокат, помещения, обученные люди и правила предстояло построить, и на это ушли десятилетия. Предыдущая глава закончилась различением возможности и системы; здесь оно получает первую проверку на российском материале.

Камера смотрит на власть

Появление кинематографа совпало с событием, которое Российская империя готовила как грандиозный спектакль, — коронацией Николая II. Аппарат, вечером развлекавший публику короткими сценами, днём становился машиной государственной памяти.

Разрешение потребовалось раньше зрелища. Ещё 6 (18) апреля 1896 года потомственный почётный гражданин Петербурга В. И. Ребриков подал в Министерство Императорского двора прошение о съёмке коронационных торжеств — за месяц до того, как публика в «Аквариуме» впервые увидела движущиеся картины. Прошение Камилла Серфа, представлявшего компанию Люмьеров, было зарегистрировано 4 (16) мая, то есть в самый день петербургской премьеры.²³

Кинематограф попал под государственное разрешение раньше, чем закрепился в России как публичное зрелище.

Для прежней хроники событие приходилось описывать словами, рисовать или фотографировать в выбранный момент, тогда как кинематограф обещал сохранить не позу, а ход церемонии: движение процессии, построение людей, ритм ритуала. Власть могла увидеть себя со стороны не в символической картине, а во времени. Обещание было сильнее технического результата — ранние съёмки были короткими, камера оставалась неподвижной, плёнка не могла вместить всю церемонию, — но само присутствие оператора меняло статус машины: кинематограф оказывался одновременно аттракционом, свидетелем и средством парадного изображения власти. Он показывал поезд и семейный завтрак, но мог показать и императора.

Стоит различить роли, которые часто смешивают. Серф добился допуска и организовал съёмку, а работали за камерой сотрудники Люмьеров — Шарль Муассон и, по-видимому,

шения: 21.08.2026); 1896 год в кино. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/1896_год_в_кино (дата обращения: 21.08.2026). При подготовке к печати обе ссылки следует заменить на: Лихачев Б. С. Кино в России (1896—1926). Ч. 1. Л.: Academia, 1927; Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963.

²² Кинематограф Российской империи. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кинематограф_Российской_империи (дата обращения: 21.08.2026). Требуется подтверждения по: Лихачев Б. С. Кино в России (1896—1926). Ч. 1. Л.: Academia, 1927.

²³ Кинематограф Российской империи. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кинематограф_Российской_империи (дата обращения: 21.08.2026). Первичные документы — прошения в Министерство Императорского двора — при подготовке к печати необходимо запросить в РГИА; настоящая ссылка для публикации недостаточна.

Франсис Дублие; каталог фирмы относит разные сюжеты коронационной серии к обоим.²⁴ Различие не педантическое: оно показывает, что уже в 1896 году съёмка требовала не подвига одиночки, а разделения труда — кто-то добывает разрешение, кто-то везёт аппарат, кто-то крутит ручку.

14 (26) мая в Москве был снят выход императорской четы на Красное крыльцо — первая крупная киносъёмка, произведённая в России, и первая в мире документальная съёмка коронации.²⁵

И здесь — обстоятельство, которое для этой книги важнее самой съёмки. Первые кинокадры, снятые в Российской империи, впервые увидели не в России. Хроника была показана в Париже 24 июня 1896 года, о чём сообщила *Le Figaro*; затем её привезли в Петербург, а в Москве коронационные торжества показали на экране в июле, в театре сада «Эрмитаж».²⁶

Снято в Москве — обработано, размножено и показано во Франции. Причина не в чьём-то небрежении: в России ещё не сложилась собственная цепь обработки негатива, изготовления копий и их прокатного обращения. Существовал аппарат, существовали люди, умевшие им пользоваться. Цепи не существовало.

Первая крупная киносъёмка, произведённая в России, вошла в обращение через французскую систему. Изобретатель создал возможность — биографию ей дала чужая система.

Вскоре хронику показали при дворе — императорской семье в Петергофе и дипломатическому корпусу.²⁷ Соединив два факта — предварительное разрешение и закрытый придворный показ, — получаем точную характеристику раннего отношения власти к кинематографу. Она не создала кинематографическую систему и не пыталась. Но очень рано распознала способность нового аппарата создавать официальный образ события.

Через несколько дней после коронации Москва пережила Ходынскую катастрофу. По данным Наташи Друбек, операторы компании Люмьер снимали её последствия, были задержаны, а отснятый материал конфискован; дальнейшая его судьба не установлена.²⁸ Если эпизод подтвердится, перед нами не просто ранняя утрата плёнки, а первое столкновение киноаппарата с государственным аппаратом ограничения. Кино ещё не умело объяснять событие, но уже претендовало на право его видеть — и уже узнало, что права этого можно лишиться.

Первые зрители быстро поняли ещё одно свойство экрана: он переносил не просто изображение, а присутствие. Человек мог увидеть церемонию, на которой не был, улицу, по которой не проходил, поезд, которого не ждал. Для страны, где от столицы до окраины поезд шёл неделями, а большинство подданных никогда не видело ни императора, ни моря, ни фабричных ворот, это свойство окажется важнее первоначального эффекта ожившей фотографии — и определит всё, о чём говорится в остальных главах этой книги.

Экран начинал сокращать расстояние.

Горький в царстве теней

Через несколько недель кинематограф оказался на Нижегородской ярмарке — рядом с машинами, товарами, ресторанами, балаганами и потоком людей, приехавших со всей страны.

²⁴ Catalogue Lumière: сюжеты коронационной серии 1896 года и атрибуция операторов. URL: <https://catalogue-lumiere.com/> (дата обращения: 21.08.2026).

²⁵ Хроника коронации Николая II. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хроника_коронации_Николая_II (дата обращения: 21.08.2026); 1896 год в кино. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/1896_год_в_кино (дата обращения: 21.08.2026). Материалы съёмки хранятся в РГАКФД; при подготовке к печати ссылку следует заменить на архивную.

²⁶ Сообщение *Le Figaro* о показе 24 июня 1896 года и сведения о последующих демонстрациях приводятся по: Catalogue Lumière. URL: <https://catalogue-lumiere.com/> (дата обращения: 21.08.2026).

²⁷ Там же.

²⁸ Drubek N. Hidden Figures. Ссылка приводится по указанию рецензента; выходные данные (издание, год, страницы) требуют уточнения, а изложенный эпизод — подтверждения по архивным документам.

Здесь его увидел молодой газетный корреспондент Алексей Пешков, уже подписывавший тексты именем Максим Горький. В помещение Шарля Омона он вошёл как репортёр, а вышел одним из первых серьёзных критиков нового зрелища.

Его заметка начиналась не с восторга перед прогрессом: вчера, писал он, я был в царстве теней. Поразило его не приближение поезда само по себе — он увидел серый мир, из которого исчезли звук и цвет. Люди шли, смеялись, ели, играли, но их шагов, голосов и смеха не было слышно. Жизнь сохранила движение и потеряла плоть.²⁹

Он не испугался поезда. Он испугался тени жизни.

Этот текст часто пересказывают как испуг человека XIX века перед новой машиной, но такое толкование слишком удобно. Горький не принял экран за действительность — напротив, он сразу увидел разницу между жизнью и её техническим двойником, и именно несоответствие тревожило его: изображение было точным и одновременно мёртвым, узнаваемым и чужим. Заметил он и общественные условия показа. На экране рабочие выходили с фабрики, семья кормила ребёнка, люди играли в карты; в зале Омона сидела публика, пришедшая не в лабораторию и не в музей. Место развлечения окрашивало невинные люмьеровские сцены и заставляло критика думать о том, какие сюжеты рынок потребует завтра: более возбуждающие, жестокие, соблазнительные.

У Горького было не одно высказывание о кинематографе, а два газетных текста, по-разному расставлявших акценты. Нижегородская версия превратила экран в серое царство теней; текст для «Одесских новостей» подробнее рассматривал телесное и нервное действие зрелища. Их нельзя сводить к одной знаменитой фразе: перед нами первая попытка понять не аппарат, а нового зрителя.³⁰

Горький ошибся бы, если бы считал кинематограф только машиной упадка. Но он оказался прав в более неприятном предчувствии: экран будет бороться за внимание, а рынок быстро научится усиливать раздражитель. Первый русский критик кино появился почти одновременно с первым русским сеансом — новое искусство ещё не научилось говорить, а спор о его ответственности уже начался.

Первым бывает только повторение

История любит единственные даты, практика живёт повторениями. После петербургской премьеры аппарат нужно было снова установить, ленты — снова заправить, зал — снова затемнить, и на следующем месте менялись напряжение в сети, расстояние до полотна, высота потолка, привычки публики, условия владельца помещения и цена, которую эта публика согласна была заплатить. Чудо приходилось воспроизводить вручную, и всякий раз оно могло не получиться.

Записи и переписка операторов Люмьера показывают профессию, которой ещё не было названия. Эти люди перевозили аппарат и плёнку, договаривались о площадке, считали расходы, следили за конкурентами, составляли программу и наблюдали за сбором. Мариус Шапюи и Поль Декорп работали не только с камерой — они каждый раз заново собирали вокруг неё маленькое предприятие.³¹

²⁹ Pacatus [Горький М.]. Синемаграф Люмьера // Нижегородский листок. 1896. 4 июля. №182; републикация: Gorki M. *Le Cinématographe Lumière* / trad. V. Pozner // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2006. №50. P. 121—126. DOI: <https://doi.org/10.4000/1895.497> (дата обращения: 21.08.2026).

³⁰ Pozner V. Gorki au cinématographe: «J'étais hier au royaume des ombres...» // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2006. №50. P. 89—113. DOI: <https://doi.org/10.4000/1895.1232> (дата обращения: 21.08.2026).

³¹ Rittaud-Hutinet J. *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Champ Vallon, 1985. Выходные данные требуют сверки.

Отсюда становится понятна неточность привычной формулы «кино пришло в Россию». Пришёл аппарат. Кинематография должна была возникнуть на месте — из работы антрепренёра, оператора, владельца помещения, печатника, журналиста и зрителя; иностранным мог быть механизм, но сеанс всегда был местным. Первым показом при этом невозможно владеть долго: через два дня после Петербурга новинку уже показывали в Москве, затем Нижнему Новгороду, Одессе и другим городам, и каждый объявлял собственное знакомство с движущейся фотографией. Единственное начало распалось на множество первых показов.

Но именно это и превратило техническую сенсацию в культурную практику. Кино состоялось не в тот вечер, когда зритель впервые удивился. Оно состоялось утром следующего дня, когда организатор решил повторить показ, газета снова напечатала объявление, а публика снова пришла.

Глава 3. Аппарат отправляется в путь

После первого сеанса аппарат отправился в путь. Ранний кинематограф прибыл в Россию не как искусство и даже не как отрасль, а как багаж. Когда сети не существует, её заменяет человек с чемоданом. Двое таких людей почти одновременно проехали Российскую империю и оставили след в газетах и бумагах; по этому следу видно, из чего в действительности состоял первый российский кинопрокат.

Аппарат, который не умел оставаться на месте

В ящиках лежали аппарат, катушки, ленты, оптика, инструменты и рекламные листки. Рядом ехал человек, который должен был договориться с владельцем помещения, найти источник света, натянуть полотно, собрать кассу, успокоить публику и в нужный момент равномерно вращать ручку. Стоило забыть одну деталь — и чудо техники превращалось в грудку дорогих предметов.

Сегодня фильм отделён от дороги: зритель почти не замечает, каким маршрутом файл дошёл до экрана, и это отделение само по себе — достижение, на которое ушло столетие. В конце XIX века дорога была видимой частью показа. Лента приезжала поездом или пароходом, аппарат вносили через служебный вход, экран устраивали на театральной сцене, в манеже, доме купца или зале общественного собрания, а вместе с ящиками в город приезжал и единственный человек, знавший, как всё это соединить. Кино каждый раз приходилось собирать заново.

Постоянной сети ещё не существовало, поэтому менялась не программа для одной аудитории, а аудитория для одной программы: несколько коротких картин показывали в городе до тех пор, пока держался интерес, затем укладывали в коробки и везли дальше. Новизна была ресурсом, который расходовался на каждой остановке, и первой формой распространения кино стал поэтому не прокат, а маршрут.

Восемь тысяч вёрст Маржецкого

Осенью 1896 года С. О. Маржецкий начал путь, который историк Виктор Ватолин назвал киновоюжем в восемь тысяч вёрст — около восьми с половиной тысяч километров. Отправной точкой реконструкции стала Пермь: там, в доме Ковальского, демонстратор соединил кинематограф с другим техническим чудом — аппаратом для воспроизведения звука. Однако зал оказался почти пуст. Новинка была сильной, место — слабым, реклама — недостаточной, и первый неудачный сеанс превратился в практический урок.³²

Через две недели в Екатеринбурге Маржецкий действовал иначе: выбрал городской театр, усилил рекламу и увеличил число представлений — под конец гастролей вместо трёх сеансов давали пять в день. Местная газета даже упрекнула демонстратора в излишней ярмарочной настойчивости. Но касса, видимо, возражений не имела.³³

Дальше документальная карта на короткое время распадается. Маржецкий мог поехать в Тюмень, вернуться через Екатеринбург к Челябинску и затем двинуться на Курган. Мог пропустить Тюмень. Газет в нужных точках не сохранилось, прямых свидетельств нет. Ватолин

³² «Пермские новости». 1896. 5, 15 октября. Цит. по: Ватолин В. А. Синема в Сибири: очерки истории раннего сибирского кино (1896—1917) // Киноведческие записки. 2003. №60. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/211/> (дата обращения: 21.08.2026).

³³ «Екатеринбургская неделя». 1896. 10 ноября. Цит. по: Ватолин В. А. Синема в Сибири: очерки истории раннего сибирского кино (1896—1917) // Киноведческие записки. 2003. №60. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/211/> (дата обращения: 21.08.2026).

осторожно предполагает, что первый сибирский показ состоялся в Тюмени в начале декабря 1896 года, но не превращает вероятность в факт.³⁴

На этой осторожности хочется задержаться: она встречается реже, чем следовало бы. Маршрут восстановлен не по путевому листу, а по объявлениям, рецензиям, совпадающим программам и интервалам между показами — то есть по косвенным признакам, из которых легко было бы собрать красивую непрерывную линию. Ватолин линию не достроил. Иногда честное «мы не знаем» точнее красивой даты, и в истории раннего кино таких мест больше, чем принято показывать.

В Омске кинематографу достался манеж, который приходилось делить с театральной труппой; пять картин показали после спектакля. Публика аплодировала и потребовала повторить «Купальню».³⁵ В этом маленьком эпизоде уже видна будущая власть зрителя: программа могла быть составлена заранее, но именно зал решал, что заслуживает второго появления.

Томск Маржецкий обошёл: город стоял в стороне от основной линии, к тому же туда раньше добралась цирковая труппа с собственным аппаратом. Раннее кино распространялось не ровным фронтом — оно двигалось по карте возможностей и препятствий, где отвлечение железной дороги и чужая афиша значили не меньше численности населения. В Красноярске был городской театр и почти триумф. В Иркутске — неприятная встреча с конкурентом, успевшим показать похожую программу за несколько дней до приезда, и спасти гастрологи могла только более точная установка аппарата: газета отметила, что картины у нового демонстратора поставлены лучше, поэтому иллюзия жизни оказалась полнее.

Качество победило первенство.

После Байкала железная дорога переставала быть непрерывной опорой, и аппарат продолжил движение на лошадях. Чита, Кяхта, Благовещенск, Хабаровск возникали не как последовательность точек на рекламной карте, а как череда новых технических условий: в одном городе просили повторить коронационное шествие, в другом гимназисткам устроили отдельный показ, в третьем газетный рецензент заметил дрожание изображения, просветы, плохую фокусировку и неровность ручного вращения.³⁶

К Владивостоку Маржецкий добрался уже вторым: другой демонстратор опередил его примерно на две недели. Новизна была исчерпана, а аппарат уже давал технические сбои. Путь завершился не под фанфары, а объявлением о продаже аппарата за треть стоимости.

И всё же результат был огромен: за несколько месяцев один демонстратор связал показы в городах от Перми до Тихого океана. Не во всех газетах названа его фамилия, некоторые отрезки остаются предположительными, а легенда о поездке за аппаратом в Нью-Йорк, вероятно, была рекламным вымыслом. Но совпадение программ, объявлений и ритма остановок позволяет увидеть целое там, где источники сохранили только отдельные кадры.³⁷

Зал приходится изобретать заново

Передвижной показ был не перевозкой готового кинотеатра. Кинотеатр возникал лишь на несколько вечеров — из того, что находилось на месте.

³⁴ Ватолин В. А. Указ. соч.

³⁵ «Степной край» (Омск). 1897. 16 января. Цит. по: Ватолин В. А. Синема в Сибири: очерки истории раннего сибирского кино (1896—1917) // Киноведческие записки. 2003. №60. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/211/> (дата обращения: 21.08.2026).

³⁶ «Восточное обозрение» (Иркутск). 1897. 20 апреля; «Жизнь на восточной окраине» (Чита). 1897. 24, 27 мая; «Амурская газета» (Благовещенск). 1897. 29 июня; «Приамурские ведомости» (Хабаровск). 1897. 6 июля; «Владивосток». 1897. 27 июля. Цит. по: Ватолин В. А. Синема в Сибири: очерки истории раннего сибирского кино (1896—1917) // Киноведческие записки. 2003. №60. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/211/> (дата обращения: 21.08.2026).

³⁷ Ватолин В. А. Указ. соч.

В Перми ошиблись домом. В Екатеринбурге выиграли благодаря театру. В Омске согласились ждать окончания спектакля. В Красноярске получили лучшую сцену города. В Иркутске успех зависел от установки аппарата. В Хабаровске изношенная техника стала частью рецензии. Один и тот же комплект оборудования порождал разные зрелища, потому что помещение, электричество, расстояние до полотна и рука демонстратора всякий раз были другими.

Сам демонстратор совмещал профессии, которые позднее разойдутся между десятками работников: он был прокатчиком, администратором, рекламным агентом, кассиром, механиком и ведущим сеанса — выбирал маршрут, оценивал платёжеспособность города, искал зал, назначал цену, следил за аппаратурой и решал, когда публика исчерпана настолько, что пора уезжать. Ни одна из этих обязанностей нигде не была описана: их приходилось изобретать в дороге и держать в одной голове.

Даже билет был частью хозяйственной модели. В Перми вход стоил 50 копеек, для детей — 30, для нижних чинов — 20: цена делила возможную публику раньше, чем гас свет. Иркутский рецензент уже в 1897 году заметил проблему, которая переживёт и плёнку, и передвижку, и советскую кинофикацию, и придёт в двадцать первый век почти неизменной: знакомство с кинематографом в театре доступно далеко не всем, и для учащихся и рабочих нужны особые показы.

Репертуар тоже путешествовал физически. Ленты нельзя было мгновенно заменить — их крутили снова и снова, перематывали, складывали, везли по пыльной дороге, держали в холодных помещениях, и повреждение носителя, усталость механика и спешка при монтаже проявлялись на экране как дрожание, царапины, провалы света и неверный фокус. Зритель в Хабаровске видел не ту же самую картину, что зритель в Перми, хотя лента была одна: между ними легли восемь тысяч вёрст износа.

Дорога входила в изображение.

Поэтому раннюю географию кино нельзя описать только датами первых показов. Важнее вопрос: кто сумел привезти рабочий комплект, где его собрали, сколько вечеров он продержался и смог ли следующий город получить программу до того, как она потеряла товарную и техническую ценность. Доступ к культуре с самого начала зависел от надёжности цепи.

Восемнадцатилетний человек при аппарате

В мае 1896 года Мариусу Шапюи было восемнадцать лет. Фабрика Люмьеров отправила его в Россию как оператора, но слово «оператор» здесь слишком узко: Шапюи участвовал в устройстве сеансов, перевозке оборудования, установке электричества, расчётах, переговорах и бесконечном ожидании распоряжений.

Об этом известно благодаря редкой удаче. Сохранились письма Шапюи к родителям и сестре, ответы семьи, дорожный дневник, карта маршрута, билеты, программа, гостиничные счета и другие бумаги; в 2014 году весь комплекс появился в аукционном каталоге как единый лот. Частная переписка неожиданно оказалась почти производственным архивом раннего кинематографа.³⁸

24 мая 1896 года Шапюи выехал из Лиона в составе группы операторов. В Петербурге он сначала работал с Кюртие и Матьё; Поль Декорп присоединился к ним в июле, сменив заболевшего Кюртие. Распоряжался действиями группы поначалу концессионер Люмьеров в России Камилл Серф — тот самый, что добился допуска на коронационную съёмку. После пере-

³⁸ Argenteuil Enchères. Vente du 5 avril 2014. Lot 60: Marius Chapuis. URL: <https://www.fichier-pdf.fr/2014/04/23/vente-5-avril-2014-1/> (дата обращения: 21.08.2026).

дачи концессии братьям Грюнвальдтам Шапюи и Декорп стали основной разъездной парой, подчинённой Артуру Грюнвальдту.³⁹

Это была уже не работа одинокого демонстратора, а деятельность подвижной фирмы. Но организованность не означала порядка: решения менялись в последний момент, операторы неделями готовились к отъезду и не знали, куда их направят завтра. В письмах дорога выглядит не героическим шествием изобретения, а чередованием изнурительной работы и тягостного бездействия.

Из Петербурга команда отправилась на юг. В Одессе кинематограф показывали несколько месяцев, отсюда совершались поездки в Николаев и Херсон; затем были Киев, Чернигов, Ростов-на-Дону и Новочеркасск.

Маршрут подчинялся не географической красоте, а возможности работать: где-то имелся театр и электричество, где-то электрическую установку приходилось создавать на месте, где-то конкуренты уже забрали публику или ленты. Фильмы получали из Лиона посылками, и задержавшаяся почта могла остановить обновление программы так же надёжно, как поломка аппарата. Первая российская прокатная линия шла, таким образом, через французское почтовое отделение.

Весной 1897 года Шапюи и Декорп пересекли Кавказ. От Владикавказа до Тифлиса часть пути прошли в экипаже: на спусках его тянули две лошади, на ровной дороге — четыре, на подъёмах — шесть; за два дня сменили двенадцать станций и сорок три упряжки.⁴⁰

История кинематографа на этом участке измеряется не кадрами в секунду, а лошадьми на подъёме.

Позднее путь снова повернул к морю, затем на Урал: Екатеринбург, Нижний Тагил, Пермь, Казань. Команда перемещалась поездом, пароходом и конным экипажем, и за полтора года Шапюи проехал по империи десятки тысяч километров. Всё это время аппарат требовал одного и того же: тёмного зала, света, точной руки и публики, готовой купить билет.

В письмах постоянно появляются расходы, жалование, потерянное время, чужие решения и усталость. Люмьеровское изобретение распространяли не безымянные посланцы прогресса — его везли молодые люди, которые спорили с начальником, считали деньги, скучали, боялись кражи плёнок и пытались выучить ровно столько русских слов, сколько требовалось для работы.

Технология всегда кажется безличной после того, как начинает работать. До этого у неё есть замёрзшие руки.

Сначала маршрут, потом сеть

Маржецкий и Шапюи работали по разным моделям. Первый был коммерсантом с собственным аппаратом и собственной программой, второй представлял систему Люмьеров, работал в команде и получал ленты из Лиона; один строил путь почти самостоятельно, другой зависел от директора, почты и решений фирмы. Но перед дорогой их различия сокращались: обоим требовались транспорт, помещение, источник света, реклама, платёжеспособная публика и человек, способный починить или хотя бы правильно собрать аппарат. Оба выбирали между крупным городом и удобной линией, между лучшим залом и высокой арендой, между продолжением успешных сеансов и риском опоздать в следующий пункт. География превращалась в хозяйственное решение.

³⁹ Seguin J.-C. Marius Chapuis // Le GRIMH. URL: https://grimh.org/index.php?Itemid=677&id=733&lang=fr&option=com_content&view=article (дата обращения: 21.08.2026).

⁴⁰ Rittaud-Hutinet J. Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs. Champ Vallon, 1985. P. 242—248.

Это была ещё не сеть, а её подвижный заменитель. Связь между городами существовала в маршрутах людей; регулярность обеспечивал опыт демонстратора, а репертуар помещался в нескольких коробках с плёнкой. Такая система могла быстро открыть новую территорию, но почти не могла её удержать: после отъезда демонстратора оставались разговоры, газетная заметка и ожидание следующего чуда. Чтобы кино перестало быть гастролем, аппарат должен был задержаться, программы — начать обновляться без смены города, а временный зал — превратиться в постоянное место.

Глава 4. Возникновение киноотрасли

Прейскурант, договор на ленту и расписание постоянного зала позволяют увидеть рождение отрасли точнее, чем афиша первого большого фильма. Показ перестал зависеть от поездки одного демонстратора: производство, прокат и кинотеатр начали работать как разные звенья одной сделки.

От аттракциона к расписанию

Пока кинематограф ехал вместе с демонстратором, его хозяйство помещалось в нескольких ящиках. Аппарат, ленты, афиши, иногда складной экран — всё принадлежало одному путешествию: в городе снимали зал, давали несколько сеансов, считали сбор и отправлялись дальше. Такая модель находила публику, но не могла её удержать, потому что зритель однажды приходил посмотреть на чудо, а во второй раз ему уже требовалась новая картина.

Именно здесь кино перестало быть только аттракционом. Для возвращения публики нужен был репертуар; для репертуара — постоянный выпуск лент; для постоянного выпуска — покупатель, который не ждал приезда автора фильма. Производство и показ разошлись, и между ними появилось пространство для торговли, проката, рекламы и расчёта — то самое пространство, которого не могло возникнуть, пока всё хозяйство умещалось в багаже одного человека.

Кино перестало быть разовой новинкой, когда научилось обновлять программу. Отраслью оно стало тогда, когда обновление превратилось в расписание.

Цепь, сложившаяся за эти годы, распределила работу между непохожими участниками. Фабрикант снимал картину и печатал копии. Прокатчик собирал фонд, соединял короткие ленты в программу и назначал маршрут. Театровладелец держал помещение, кассу и расписание. Киномеханик отвечал за световой пучок, плёнку и безопасность. Пианист превращал немой материал в событие данного вечера. У каждого звена была своя выручка, свой риск и свой способ задержать движение.

Постоянный зал выглядел победой над гастрольной случайностью, но вместе с адресом получал обязательства: аренда или строительство, электричество, вентиляция, аппаратная будка, запасные выходы, исправный проектор, стулья, реклама и люди. Сеанс больше нельзя было отменить без последствий — завтра публика могла выбрать соседний электро-театр.

К началу 1910-х годов профессиональная среда уже узнавала себя в зеркале собственной печати. Журналы сообщали о новых картинах, печатали адреса контор, спорили о монополиях и ценах, разбирали пожары, жаловались на неплатежи и предлагали аппараты в рассрочку.⁴¹ Это была не беспристрастная летопись, а шумная мастерская молодой отрасли, и потому её страницы важны не только сообщаемыми цифрами, но и тем, о чём участники рынка считали нужным спорить.

Шесть лет, за которые возникла цепь

Между отъездом последнего гастролёра и прейскурантами, которыми мы займёмся дальше, лежат примерно шесть лет. За них и произошло то, что называют возникновением отрасли. Появление первых стационарных кинотеатров в России приходится на 1903 год, а уже в 1904-м фирма «Братья Пате» открыла официальное представительство в Москве; вслед за ней конторы начали открывать и другие иностранные фирмы.⁴²

⁴¹ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963.

⁴² Косинова М. И. Кинопрокат и кинофикация в дореволюционной России // Вестник ВГИК. 2013. №17 (сентябрь). URL: <https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14871> (дата обращения: 21.08.2026).

Порядок событий здесь существеннее дат. Сначала появился постоянный адрес — зал, который нельзя увезти. Затем возник постоянный поставщик — представительство, обязанное снабжать этот адрес картинами. Только после этого понадобилось разделять роли: пока показ был гастролью, отдельный прокатчик был не нужен, потому что демонстратор возил репертуар с собой. Стационарный зал сделал посредника необходимым.

Постоянный зал предъявил требование, которого гастроль не знала: программу пришлось менять постоянно. В Москве и Петербурге репертуар обновлялся примерно раз в три дня, а иногда и ежедневно.⁴³ Такой темп невозможно обеспечить закупкой лент в собственность — за ним могла угнаться только контора, живущая обменом и арендой копий. Прокат родился не из чьего-то замысла, а из арифметики расписания.

К 1907 году коммерческий прокат оформился как самостоятельное звено, и производство, распространение и показ окончательно разошлись. В 1906-м Александр Ханжонков открыл в Москве первую российскую прокатную контору, в 1907-м основал торговый дом; тогда же в кинопромышленность вошёл Александр Дранков. В 1908—1914 годах сложилась двухуровневая система: столичные импортёры и оптовики снабжали региональные прокатные конторы, а те — кинотеатры. Дальнейшее в этой главе — свидетельства уже сложившейся системы.⁴⁴

Пятьдесят пять копеек за метр

Ранний кинорынок умел видеть драму, но считал её в метрах. Для зрителя четыреста метров могли быть Достоевским, погоней или мелодрамой. Для конторы это были продолжительность программы, вес посылки, расход плёнки и сумма в счёте.

В 1911 году копию экранизации «Идиота», выпущенной предприятием Александра Ханжонкова, предлагали за 236 рублей 50 копеек: длина картины составляла 430 метров, цена — 55 копеек за метр.⁴⁵

Так произведение превращалось в товар без всякой метафоры. Чем длиннее лента, тем дороже копия; чем больше копий продано, тем быстрее окупался негатив. Но копия изнашивалась, рвалась, царапалась и теряла товарный вид, и после нескольких экранов её коммерческая жизнь могла закончиться раньше физической — обстоятельство, из-за которого весь ранний прокат был гонкой между выручкой и износом.

В феврале 1912 года цена одной картины вызвала настоящую журнальную дуэль. «Синефоно» возмутился: 75 копеек за метр свободно продаваемой ленты — слишком много. «Вестник кинематографии» ответил насмешками. Владислав Старевич, чья «Прекрасная Люканида» скрывалась за спором, написал в редакцию, что потратил на съёмку 200 метров 1240 часов, а негатив был продан по 15 рублей за метр.⁴⁶

Эти цифры — свидетельство заинтересованной стороны, и обращаться с ними нужно осторожно. Опубликованная длина картины составляла 230 метров, а не двести; исследователь спора отдельно отмечает, что Старевич, вероятно, работал у Ханжонкова на жалованье, — значит, пятнадцать рублей за метр нельзя считать бесспорным итогом состоявшейся сделки.⁴⁷

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. Сведения о прокатной конторе А. А. Ханжонкова (1906) и торговом доме (1907) см. также: Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937.

⁴⁵ Вестник кинематографии. 1911. Г. 1. №1. Электронная копия: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1911._Вестник_кинemатографии_№1.pdf (дата обращения: 21.08.2026).

⁴⁶ Дединский С. «75 коп. за метр»: сколько стоили мультфильмы в дореволюционной России // Искусство кино. 11.03.2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/75-kop-za-metr-skolko-stoili-multfilmy-v-dorevolucionnoy-rossii> (дата обращения: 21.08.2026).

⁴⁷ Дединский С. Указ. соч.

Но даже при всех оговорках соотношение говорит само за себя: шесть с лишним часов работы на каждый метр готовой ленты. Спор обнаружил слабость метрового преискуранта — он измерял длину копии и почти не учитывал трудоёмкость способа производства. Рынок считал метры, а Старевич тратил время.

За резкостью полемики стояла простая тревога: сколько показов выдержит дорогая покупка и успеет ли она окупиться? Премьерный зал платил за новизну; затем копия переходила на второй, третий и четвёртый экран, удаляясь от центра города и одновременно теряя цену. Если движение останавливалось слишком рано, плёнка ложилась на склад вместе с неоплаченным долгом.

Поэтому продавали не только копии: ленту отдавали напрокат, передавали под задаток, включали в собранную программу. Самым дорогим товаром становилось исключительное право: осенью 1913 года прокатная контора З. Пупко заплатила 22 500 рублей за эксплуатацию «Покорения Кавказа» на Урале и в Западной Сибири.⁴⁸

Покупатель платил уже не за целлулоид. Он покупал будущую аудиторию — несколько городов, последовательность сеансов, возможность не пустить конкурента на ту же территорию.

География вошла в бухгалтерскую книгу. Монополия помогала вернуть вложения: сильную картину можно было провести по цепочке залов, снимая выручку с каждого следующего экрана. Но та же система ставила театровладельца в зависимость от посредника, и споры о завышенной цене, доступе к репертуару и власти прокатчика появились не после рождения большого бизнеса — ими сопровождалась сама роды.

Фирма рисует карту

Когда контора становилась сетью, карта переставала быть фоном. На ней отмечали не города вообще, а места, где можно принять посылку, собрать программу, выставить счёт и вернуть плёнку в оборот.

В 1912 году акционерное общество «А. Ханжонков и К^о» указывало основной капитал в 500 тысяч рублей и шесть прокатных отделений: в Москве, Петербурге, Харькове, Саратове, Екатеринбурге и Ростове-на-Дону. В том же выпуске «Вестника кинематографии» адресный справочник содержал 69 записей: двенадцать относились к Москве, десять — к Петербургу, ещё сорок семь — к двадцати четырём провинциальным городам. Две столицы оставались центрами, но рынок уже не уместился между ними: две трети записей приходились на провинцию.⁴⁹

Цифры требуют осторожности. Справочник профессионального журнала не был переписью, а объявление фирмы — отчётом независимого аудитора: в него попадали те, кто хотел быть найденным и мог заплатить за присутствие. Однако именно эта пристрастность делает источник выразительным. Отрасль показывала желаемую форму собственного тела: разветвлённую, быструю, провинциальную.

Реклама ростовского прокатного товарищества в 1911 году обещала выдавать от 12 до 17 тысяч метров лент еженедельно и заявляла фонд более миллиона метров.⁵⁰ Проверить реклам-

⁴⁸ Сине-фоно. 1913. Новая серия. №1. 12 октября. Электронная копия номера: Электронекрасовка. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151474> (дата обращения: 21.08.2026).

⁴⁹ Вестник кинематографии. 1912. Г. 2. №47. Адресный справочник и объявление акционерного общества «А. Ханжонков и К^о». Электронная копия: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1912._Вестник_кинематографии_Г.2_1912._№_47.pdf (дата обращения: 21.08.2026).

⁵⁰ Вестник кинематографии. 1911. Г. 1. №1. Электронная копия: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1911._Вестник_кинематографии_№1.pdf (дата обращения: 21.08.2026). Рекламные показатели конторы воспроизводятся как заявление участника рынка, а не как независимая статистика.

ную похвальбу как статистику невозможно, но сам масштаб обещания примечателен: клиента убеждали уже не редкостью картины, а способностью конторы бесперебойно менять репертуар.

Сеть ускоряла оборот. Аппарат оставался в зале, а программа ехала: копию встречали, осматривали, включали в сеансы, снимали с афиши и отправляли дальше, и чем меньше она лежала без движения, тем больше денег успевала собрать до износа. Так возникала новая профессия управления временем: прокатчик продавал не просто фильм, а очерёдность — кто увидит его первым, кто через неделю, кому достанется уже уставшая копия и сколько каждый экран за это заплатит.

Девятьсот мест в городе на двадцать тысяч

Самая убедительная история отрасли часто находится не в столичном павильоне, а в провинциальной корреспонденции. Осенью 1913 года «Сине-фоно» описывал Мелитополь: около 20 тысяч жителей и четыре электро-театра, пятый готовился открыться неподалёку. Крупнейший зал назывался «Модерн» — он был рассчитан на 900 человек, имел три фойе, собственную электрическую станцию и оркестр, а от екатеринославской конторы Спектора получал три программы в неделю. За закрепление монополии владелец платил 1700 рублей; строительство и оборудование обошлись, по сообщению журнала, в 80 тысяч.⁵¹

Девятьсот мест — почти каждый двадцать второй житель города, если считать всё население без различия возраста. Зал должен был заполняться снова и снова, и одного любопытства для такой машины было мало: требовались смена афиши, заметный фасад, музыка, привычка приходить и уверенность, что сегодня покажут не то же самое, что неделю назад.

Четыре театра в небольшом городе означали не культурное изобилие вообще, а борьбу за один вечер. Неудачная программа оставляла пустые кресла. Задержавшаяся посылка нарушала расписание. Слабая реклама отдавала публику конкуренту. Кинотеатр жил на границе между праздничным блеском и ежедневной тревогой.

У этой тревоги была смета. В том же профессиональном мире оператор-киномеханик мог получать 30 рублей в месяц, а при совмещении обязанностей — до 50; контролёр-расклейщик — 15—18 рублей, кассирша — 15, пианист — 35—40.⁵²

Поставим эти числа рядом — с оговоркой, что сравниваются величины разной природы: месячный доход работника, территориальное право и капитальный объект. Даже одна копия требовала суммы, равной многим месяцам заработка механика: «Идиот» стоил примерно восемь его месячных жалований. Права на Урал и Западную Сибирь обошлись Пупко в шестьдесят два года такого заработка, а строительство мелитопольского «Модерна» — более чем в два столетия. Речь не о цене человека, а о цене вступления в дело: капитал, необходимый, чтобы стать участником отрасли, был совершенно недоступен наёмному работнику этой же отрасли.

Я двадцать лет считаю экономику кинопоказа, и это соотношение — между стоимостью права, стоимостью зала и оплатой человека, который показ обеспечивает, — представляется мне на удивление устойчивым.

Но снимок рынка труда возвращает в историю людей, без которых фильм не становился сеансом. Контролёр днём расклеивал афиши, вечером проверял билеты. Кассирша считала мелочь и держала на себе границу между толпой и залом. Пианист не сопровождал готовую фонограмму — он всякий раз заново собирал настроение картины. Особая же власть принадлежала киномеханику: он задавал темп ручкой аппарата, ловил резкость, следил за угольной

⁵¹ Сине-фоно. 1913. Новая серия. №1. 12 октября. Электронная копия номера: Электронекрасовка. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151474> (дата обращения: 21.08.2026). Рубрика «По городам и театрам».

⁵² Сине-фоно. 1913. Новая серия. №1. 12 октября. Электронная копия номера: Электронекрасовка. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151474> (дата обращения: 21.08.2026).

дугой, перематывал плёнку и первым замечал опасность, а ошибка могла дать на экране дрожь, на плёнке — разрыв, в аппаратной — вспышку. В титрах его фамилии не было, но качество вечера часто зависело от него одного.

После последнего сеанса зрители расходились, а отрасль продолжала работать. Считали кассу. Гасили станцию. Склеивали разрыв. Снимали вчерашнюю афишу. Упаковывали ленту для следующего города. Наутро всё начиналось не с искусства и не с капитала, а с того, пришла ли посылка.

От рынка к общему экрану

К 1913 году почти все звенья были на месте: производство, печать копий, продажа прав, прокат, стационарный показ, реклама, профессиональная пресса и наёмный труд. Кино стало отраслью не потому, что обзавелось конторами, а потому, что эти конторы научились зависеть друг от друга.

Картина выходила с фабрики в нескольких копиях, попадала в преёскурант, вокруг её цены шёл торг, за ней закрепляли территорию проката; затем она проходила по экранам и возвращалась на склад исцарапанной, но окупившейся — или не окупившейся. В этом круге эстетическая судьба фильма всё время пересекалась с хозяйственной.

Рынок быстро находил публику там, где сбор обещал покрыть зал, доставку и право показа, и потому кино закреплялось в столицах, губернских центрах, торговых городах и железнодорожных узлах. Оно шло туда, где были деньги и плотное население — а карта денег и карта страны совпадают далеко не везде.

Но отрасль и общий экран — не одно и то же.

Отрасль способна выпускать и продавать картины. Общий экран предполагает, что житель удалённого места получает их регулярно, в пригодной копии и не как случайную милость гастролёра. Для этого мало предприимчивости: нужны маршруты, техника, подготовленные кадры и организация, способная работать там, где ближайший сбор не оправдывает расходов. Дореволюционный рынок не был виноват в том, что не решил эту задачу, — он и не мог обещать равномерность, потому что его сила заключалась в отборе платёжеспособных мест, а не в преодолении расстояния любой ценой.⁵³

Созданная им сеть была густой в одних точках и почти невидимой в других. Профессиональные журналы позволяют увидеть её изнутри, но требуют источниковедческой трезвости: рекламные цифры говорят прежде всего о том, как отрасль себя подавала, адресные списки — о видимой части рынка, корреспонденции из городов — о наблюдении конкретного автора. Сопоставленные между собой, они дают не окончательную статистику, а рабочую модель отрасли.

К началу 1910-х годов кинематограф научился продавать ленты, перемещать копии и собирать постоянные залы. Но успешные сделки концентрировались там, где находилась платёжеспособная публика. Дальше возникнет другой вопрос: кто возьмёт на себя показы за пределами этих маршрутов?

Аппарат закончил путешествие. Плёнка продолжила путь.

⁵³ Общий очерк дореволюционного кинодела см.: Лихачев Б. С. Кино в России (1896—1926). Материалы к истории русского кино. Ч. 1. Л.: Academia, 1927.

ЧАСТЬ II. СТРАНА СТАНОВИТСЯ ЭКРАНОМ

Глава 5. Кино как государственная задача

Гражданская война разорвала привычный путь фильма: зал мог сохраниться, а копия, топливо или киномеханик до него уже не доходили. Государство получило право распоряжаться кинематографом, но право ещё не создавало работающую сеть. Три документа, о которых пойдёт речь в главе, показывают, как новая ответственность постепенно становилась практической задачей.

Когда рвётся цепь

Революция застала кинематограф не в момент его рождения, а в пору уже сложившихся привычек. В больших городах знали постоянные залы, афиши, премьерный вечер, прокатную контору, которая обещала владельцу очередную картину. Зритель привык считать кино частью городского распорядка: сеанс начинался по часам, и за освещённой дверью его ждал новый рассказ.

Потом дверь оставалась на месте, а рассказ не приходил.

Гражданская война разрушала кино не одним ударом — она рвала цепь звено за звеном. Плёнка могла лежать на складе, но поезд не шёл. Поезд приходил, но копия была исцарапана и требовала ремонта. Аппарат стоял в будке, но не было электричества, угля или человека, умевшего склеить разрыв до того, как целлулоид вспыхнет. В кассе ещё продавали билеты, однако репертуар уже не обновлялся.

В этом и состояла первая послереволюционная перемена: кино перестало быть только производством картин и обнаружило свою зависимость от незаметной повседневной работы — перевозки, хранения, ремонта, учёта, снабжения. Пока рынок действовал, эта работа казалась естественной. Когда рынок рассыпался, выяснилось, что экран существует лишь в движении.

Уцелевший фильм не означал уцелевшего кинематографа. Нужны были копии, маршруты, помещения, механики, расписания и правила допуска. Не хватало не только ленты — не хватало порядка, который связывал бы один аппарат с другим и превращал разрозненные показы в общее культурное пространство.

Исследователи раннего советского кино обычно начинают этот сюжет с политики и идеологии.⁵⁴ Но до лозунга стояла хозяйственная задача: снова заставить картину доехать до экрана. Именно поэтому история государственного кино начинается не в павильоне и даже не в зрительном зале. Она начинается на складе, у железнодорожной накладной и возле стола, где решают, кому достанется единственная пригодная копия.

Декрет и пустой экран

27 августа 1919 года Совет народных комиссаров принял декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения», предоставивший Наркомпросу право проводить национализацию по согласованию с ВСНХ.⁵⁵

⁵⁴ Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917—1953*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

⁵⁵ Декрет Совета Народных Комиссаров о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения. 27 августа 1919 г. // Известия ВЦИК. 1919. №193. 2 сентября; Собрание

У этой даты есть обманчивая торжественность. Её легко представить как мгновение, когда частное кино погасло, а государственное немедленно зажглось. В действительности между декретом и работающим экраном лежала длинная полоса распоряжений, описей, конфликтов, нехватки денег и местного сопротивления. Юридическая формула меняла владельца быстрее, чем хозяйственную реальность.

Национализация отвечала на вопрос «кому принадлежит?», но не отвечала на вопросы «кто повезёт?», «кто починит?» и «что показывать завтра вечером?». Конфискованный аппарат мог остаться без лампы, переданный государству склад — без точного реестра, зал — без топлива. Полномочие ещё предстояло превратить в службу.

Поэтому важно различать четыре события, которые в кратком пересказе часто сливаются в одно: принятие декрета, фактическое изъятие имущества, создание органов управления и восстановление производства с прокатом. Между ними не было ровного промежутка — в одном городе власть уже считала аппараты, в другом договаривалась с прежним владельцем, в третьем пыталась хотя бы сохранить помещение от разорения.⁵⁶

Так возникло главное противоречие первых лет. Государство объявило кинематограф своей задачей именно тогда, когда располагало им хуже всего: оно получило право на отрасль, которая физически распадалась, и вместе с правом — обязанность собирать её заново. Пустой экран оказался сильнее декларации: он требовал не нового названия учреждения, а плёнки, топлива, транспорта и людей. Советское кино ещё не стало системой, но уже приобрело системного заказчика.

ФИЛЬМОВЫЙ ГОЛОД

Самым наглядным выражением разрыва был фильм голод. Зритель видел его как однообразную программу: та же картина возвращалась через несколько недель, афиша обещала «исключительный боевик», давно знакомый по прошлому сезону, а сеанс составляли из того, что удалось собрать. Для прокатчика голод выглядел иначе — как очередь учреждений к нескольким пригодным копиям.

Копия оставалась вещью, и обойти это было нельзя. Она не могла одновременно идти в Москве, Вятке и уездном клубе: её везли последовательно, и каждый день пути превращался в задержку для следующего экрана — чем шире становилась сеть желающих показывать кино, тем заметнее оказывалась нехватка самого предмета показа.

Плёнка старела в дороге. Её перематывали, резали при обрыве, склеивали, снова упаковывали. В пункт назначения могла прийти уже не та картина, которую выпустила фабрика: без нескольких сцен, с перепутанными частями, с титрами, которые едва читались. Иногда механик узнавал содержание не по экрану, а по характеру прежних склеек.

Прокат поэтому был не дополнением к производству, а его второй судьбой: картина существовала столько, сколько выдерживала копия и насколько разумно был выстроен маршрут. Исследования кинофикации 1920-х годов показывают, как государственные и ведомственные сети искали обходные формы — клубный прокат, передвижные установки, районные базы, коллективное приобретение фильмов.⁵⁷

Коммерческий расчёт никуда не исчез. Даже государственное предприятие должно было оплачивать перевозку, ремонт и работу механика, а в годы нэпа рядом существовали разные интересы: центр требовал просветительного эффекта, местный прокат хотел выручки, клуб

указаний РСФСР. 1919. №44. Ст. 433. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/95726> (дата обращения: 21.08.2026).

⁵⁶ Кино: организация управления и власть. 1917—1938. Документы / сост., авт. предисл. и примеч. А. Л. Евстигнеева. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. 605 с.

⁵⁷ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

просил доступную цену, зритель выбирал не полезную картину, а ту, ради которой стоило выйти из дома.⁵⁸

Здесь возникало особое неравенство времени. В столице новый фильм становился событием сегодняшнего дня. В отдалённом пункте он появлялся после длинного маршрута и рассказывал уже о прошлом. Единая страна смотрела не одно кино, а разные календарные слои одного репертуара.

В клубах новый фильм нередко появлялся через месяцы после столичной премьеры. Отставание возникало из-за малого числа копий и долгого оборота каждой из них. Позже мы вернёмся к этому разрыву с цифрами; здесь важно понять, почему само наличие экрана ещё не означало участия в общей киножизни.

Фильмовый голод нельзя было победить одной удачной постановкой. Требовалось выпускать тираж, беречь копии, сокращать простои и знать карту экранов. Художественная задача незаметно превращалась в задачу учёта.

Три документа

Обязательство государства перед расстоянием складывалось не одним актом, а тремя.

Декрет 1919 года дал право. Он назвал кинематограф предметом государственного ведения и тем самым сделал возможным всё дальнейшее — но сам по себе не двинул ни одной копии.

Второй шаг был сделан 20 мая 1921 года: Совнарком принял декрет «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами», положивший начало сети некоммерческого проката.⁵⁹ Декрет вывел государственные учреждения из системы платного проката: кинокартины должны были бесплатно поступать к ним через Фотокиноотдел Наркомпроса. Так возникал особый, некоммерческий канал распространения, расходы которого оставались внутри государственного хозяйства и не перекладывались на кассу отдельного зала.

Третьим шагом стали «Директивы по киноделу», продиктованные 17 января 1922 года по телефону из Горок и через десять дней направленные в Наркомпрос.⁶⁰ Документ короткий и содержит два требования.

Первое: наркомат должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело, а все ленты, демонстрируемые в РСФСР, — быть зарегистрированы и занумерованы.⁶¹

Здесь можно увидеть один из первых замыслов централизованного государственного учёта кинорепертуара. Это ещё не учёт сеансов и зрителей — требования сообщать, где и когда прошёл показ, в документе нет. Но требование свести сведения о находящихся в обращении лентах в единый государственный учёт появилось уже в январе 1922 года, за восемьдесят семь лет до того, как обязанность передавать данные о каждом проданном билете была записана в федеральный закон. К этой линии книга вернётся в главах 25 и 31.

⁵⁸ Федюк В. П. Повседневная жизнь Ярославля в годы нэпа. Ярославль, 2007. С. 56—62.

⁵⁹ Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами». 20 мая 1921 г. // Собрание узаконений РСФСР. 1921. №48. Ст. 246. URL: <https://www.istmat.org/node/46217> (дата обращения: 21.08.2026).

⁶⁰ Ленин В. И. Директивы по киноделу. Продиктовано 17 января 1922 г. Н. П. Горбунову по телефону из Горок; 27 января направлено в Наркомпрос Е. А. Литкенсу. Впервые напечатано в 1925 г. в журнале «Кинонеделя» №4. Печатается по: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 44. URL: <https://leninism.su/works/83-tom-44/997-direktivny-po-kinodelu.html> (дата обращения: 21.08.2026).

⁶¹ Там же.

Второе требование: для каждой программы устанавливается определённая пропорция между увеселительными картинами, дающими доход, и картинами пропагандистскими; отдельно предписывалось организовывать кинотеатры в деревне.⁶²

Развлечение здесь названо прямо и без осуждения — как источник дохода. Это ещё не законченный механизм перекрёстного субсидирования, при котором городская касса оплачивает сельский показ: деревенские кинотеатры названы в документе отдельным пунктом, а не как получатели этих денег. Но исходная логика уже обозначена — доходный репертуар должен поддерживать не доходную общественную функцию кинематографа. Через сто лет тот же принцип будет обсуждаться под другими именами, и в главе 25 он появится как французский целевой сбор с кинобилета.

Три документа за три года составляют узнаваемую конструкцию: право распоряжаться отраслью, некоммерческая система снабжения для государственных учреждений и требование свести репертуар в единый учёт. Право, деньги и учёт — дальше вся история советской кинификации будет попыткой эту конструкцию воплотить.

Здесь же уместно сказать о самой известной фразе про советское кино. Слова о том, что из всех искусств важнейшим является кино, известны из письма Луначарского Григорию Болтянскому от 29 января 1925 года; выдержки из него впервые появились в книге Болтянского «Ленин и кино», вышедшей в том же году.⁶³ Собственноручного ленинского текста с этой формулировкой не существует. Я привожу это не для того, чтобы поставить цитату под сомнение: беседа, судя по всему, была. Но для истории отрасли три датированных документа значат больше, чем одна запомнившаяся фраза, а в популярных изложениях соотношение обычно обратное.

Деревня проверяет систему

Городской зал мог пережить перебой за счёт привычки зрителя и старого репертуара. Деревня предъявляла системе более жёсткий счёт: там часто не было ни специально устроенного помещения, ни устойчивого электричества, ни человека, для которого показ фильма являлся основной работой.

Представим не премьеру, а обычный вечер. Ящик с аппаратом сняли на станции. Дальше его везут десятки вёрст — на подводе, по зимней дороге или весенней грязи. В школе освобождают стену, завешивают окна, ищут керосин и табуреты. Пока механик собирает установку, вокруг него стоит половина села. Для одних это первый фильм; другие уже знают, что самое интересное начинается не на экране, а в минуту, когда луч прорезает темноту.

Первый показ почти всегда становился праздником. Но государственная политика проверялась не первым, а десятым. Вернётся ли установка? Будет ли новая программа? Сумеют ли починить аппарат после поломки? Не исчезнет ли киномеханик вместе с ведомством, которое прислало его в командировку? Именно повторяемость отличала эффектный приезд от кинификации: однократный сеанс доказывал, что техника способна добраться до села, а регулярный прокат — что существует организация.

Между этими двумя доказательствами лежала вся тяжесть расстояния.

Сельский экран был дорог не потому, что крестьянин платил больше за билет, а потому, что каждый зритель требовал больше движения: аппарат надо было привезти, помещение приспособить, программу доставить, человека обучить. Чем меньше и дальше населённый пункт, тем хуже сходился коммерческий расчёт.

⁶² Там же.

⁶³ Болтянский Г. М. Ленин и кино. М.; Л.: Государственное издательство, 1925. С. 19. Оцифрованное издание: Национальная электронная библиотека. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008538308/ (дата обращения: 21.08.2026).

Поэтому деревня не была окраиной кинополитики — она была её полигоном. Если система умела показывать фильмы только там, где уже существовали электричество, касса и плотная публика, она оставалась городским бизнесом под новым названием. Государственной она становилась лишь тогда, когда принимала на себя заведомо невыгодный маршрут.

Задача была осознана как отдельная: в 1923 году при Главполитпросвете во главе с Надеждой Крупской возникла кинокомиссия, отвечавшая за сплошную кинофикацию страны, включая деревню, фабрики и заводы; позднее к делу была подключена кооперативная сеть Центросоюза.⁶⁴

Но ответственность за кинофикацию не переходила последовательно от одного хозяина к другому. Её делили Главполитпросвет, государственные кинопредприятия, Центросоюз, органы просвещения, профсоюзы и общественные объединения. Множество участников было не только ресурсом, но и признаком нерешённой задачи: единого ответственного за весь маршрут долго не существовало.

Из деревни был виден и предел просветительской уверенности. Привезти аппарат означало доставить возможность говорить, но не гарантировало, что публика услышит именно то, что задумал центр. Зрители смеялись не в предусмотренном месте, спорили с лектором, забывали приключение вместо инструкции. Экран соединял пространство, не отменяя местного взгляда.

Государство берёт на себя расстояние

Частный прокат задавал простой вопрос: где показ окупится? Государство должно было задать другой: где показ необходим, даже если он не окупится сразу? С этой переменной кино вошло в число обязанностей власти — рядом со школой, печатью, связью и транспортом.

Это не означало, что экономика перестала действовать. Напротив, она стала политическим аргументом: дешёвая копия, прочный аппарат, короткий простой, обученный механик и понятный маршрут определяли, сколько людей увидят картину, и речь о массовом искусстве неизбежно превращалась в разговор о норме расхода и сроке доставки.

У национализации была и другая сторона: государство получало возможность не только расширять доступ, но и определять содержание общего экрана, и забота о сети шла рука об руку с контролем репертуара. Кино становилось средством объединения страны и одновременно способом говорить с ней властным голосом.

Однако власть экрана не следует объяснять одной пропагандой. Она выросла из редкого соединения зрелища, технической новизны и способности собирать людей в одном помещении. На собрание можно было не прийти.

Кино обещало событие, и уже внутри этого обещания размещались хроника, лекция, лозунг и образ желаемого будущего. Просвещение соседствовало с агитацией не потому, что кто-то придумал их соединить, а потому, что зрелище было единственной формой, в которой сообщение доходило до человека, не обязанного его слушать.

К середине 1920-х годов государственная задача всё яснее формулировалась как создание единого кинопространства. Его нельзя было начертить на карте постановлением. Оно возникало там, где маршрут становился регулярным, копия возвращалась в пригодном состоянии, а зритель знал, что после нынешней программы будет следующая.

После декрета оставалось превратить государственное обязательство в работу на местах. Для этого понадобились люди и установки, способные добраться туда, где постоянного зала ещё не было.

⁶⁴ Ханжов С. В. Кино и властный дискурс в СССР 20-х — первой половины 30-х годов XX века. 2018. №2 (82). С. 65—72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-i-vlastnyy-diskurs-v-sssr-20-h-pervoy-pолоviny-30-h-godov-hh-veka> (дата обращения: 21.08.2026).

Глава 6. Агитпоезд и кинопередвижка

Декрет дал государству право на кинематограф, но экран не мог сам доехать до станции, села и уездного клуба. Первыми его повезли агитпоезда и агитпароходы, за ними — кинопередвижки. Их опыт поставил главный вопрос: как превратить приезд экрана в регулярный показ, который возвращается к зрителю?

Поезд прибывает как учреждение

На маленькой станции поезд обычно означал продолжение пути. Пассажиры выходили размять ноги, носильщик торопился к багажному вагону, дежурный смотрел на часы. Агитпоезд менял этот порядок: он прибывал не для того, чтобы как можно скорее уйти дальше. На несколько часов станция становилась площадью, редакцией, приёмной, лекторием и кинотеатром.

Вагоны были расписаны так, чтобы поезд начинал говорить ещё до остановки. Потом открывались двери, выносили газеты и плакаты, разворачивали выставку, собирали местных работников, назначали беседы — и среди этих действий кино занимало особое место, потому что обещало не только сообщение, но зрелище.

Архивные путеводители показывают масштаб этой подвижной администрации: в ведении ВЦИК находились восемь агитационно-инструкторских поездов и три парохода, а только комплекс документов по поезду «Октябрьская революция» насчитывает 85 единиц хранения.⁶⁵

Это был не украшенный состав с проектором, а учреждение на колёсах. В архивных описаниях рядом стоят инструкции комиссару, приказы по поезду, протоколы встреч с местными органами, отчёты инструкторов и правила повседневной жизни команды. Кино входило в этот порядок как одно из подразделений передвижной власти.⁶⁶

У известных маршрутов были узнаваемые лица. Поезд «Октябрьская революция» возглавлял Михаил Калинин. На других направлениях работали Анатолий Луначарский, Николай Семашко, Григорий Петровский. По Волге и Каме шёл агитпароход «Красная звезда», в большом рейсе которого участвовала Надежда Крупская.⁶⁷

Сохранившаяся хроника этого рейса почти не нуждается в пояснениях. Крупская стоит у борта с биноклем, на берегу собираются люди, по надстройке тянутся лозунги. Затем — митинг. Позже она сидит за столом на палубе и пишет.⁶⁸ Между взглядом на берег и записью в тетради заключена вся логика поездки: увидеть территорию, обратиться к ней и увезти сведения обратно.

Поезд доставлял экран, но одновременно превращал показ в государственный маршрут. Впервые в масштабе государства маршрут кино определялся не кассовым спросом, а политической и административной задачей: направление, остановки и цель назначались заранее.

⁶⁵ Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет (ВЦИК) (1917—1939) и подведомственные учреждения // База данных «Путеводители по российским архивам». URL: <https://rgakfd.ru/terms/5/2336/vserossiyskiy-centralnyy-ispolnitelnyy-komitet-vcik-1917-1939-i-podvedomstvennyye> (дата обращения: 21.08.2026).

⁶⁶ Кино: организация управления и власть. 1917—1938. Документы / сост., авт. предисл. и примеч. А. Л. Евстигнеева. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. 605 с.

⁶⁷ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

⁶⁸ Крупская Н. К. во время агитационной поездки на пароходе «Красная звезда». 1919. Кинодокумент №103890. 1 мин 10 с. // Net-Film. URL: <https://www.net-film.ru/film-103890/> (дата обращения: 21.08.2026).

Сеанс между митингом и ремонтом

Остановка имела собственную драматургию. Сначала вокруг состава собиралась толпа: выступления, приём жалоб, раздача печати, иногда медицинские консультации. Кино начиналось позднее, когда можно было затемнить киновагоны или дожидаться темноты для показа под открытым небом, и экран здесь не был отдельным культурным учреждением — он завершал день, связывая сказанное на митинге с увиденным в хронике или агитфильме.

Газета сообщала, лектор объяснял, движущееся изображение придавало сообщению телесность. Политика получала лица, жесты, улыбки и дым работающих машин.

Для части публики это была первая встреча с «живыми картинами». Но новизна не отменяла простых вопросов. Где натянуть полотно? Как отгородить аппарат от зрителей? Чем дать свет? Что делать, если ветер качает экран, а люди подходят всё ближе, желая понять, откуда возникает изображение?

За два года, начиная с декабря 1918 года, агитпоезда и агитпароходы ВЦИК провели без малого две тысячи киносеансов и концертов; через киновагоны прошли сотни тысяч зрителей.⁶⁹ Цифру не следует превращать в парадный итог: киносеансы и концерты посчитаны вместе, а посещение ещё не означает регулярного доступа. Но для времени разорванных коммуникаций сам объём передвижной работы был значителен.

Каждый следующий показ давался труднее предыдущего: копию везли по плохой дороге, перематывали в тесноте, многократно склеивали, изношенный аппарат повреждал ленту, а лента отвечала новыми обрывами. К концу рейса изображение могло стать настолько тёмным и исцарапанным, что зрителю приходилось угадывать действие.

И всё же главным результатом был не удачный вечер. Агитпоезд соединял показ с обратной связью: сотрудники встречались с местной властью, записывали жалобы, составляли отчёты, привозили в центр сведения о снабжении и настроениях. Экран говорил с территорией; инструктор должен был услышать ответ. Отсюда двойственность этого опыта — агитационный рейс был способом убеждения, иногда прямого давления, но одновременно редким каналом присутствия государства там, где его учреждения существовали лишь на бумаге.

Кино оказывалось не только содержанием сообщения. Оно было доказательством, что центр сумел доехать.

Кинопередвижка — это не аппарат

Большой поезд производил сильное впечатление и требовал большой железной дороги, пароход зависел от реки и навигации. Чтобы экран ушёл дальше станции и пристани, нужна была форма меньше, дешевле и самостоятельнее.

Так главным героем кинофикации становилась кинопередвижка.

Её часто представляют как переносной проектор. Но аппарат сам по себе ничего не показывает: к нему требовались источник света или энергии, экран, фильмокопии, запасные детали, инструмент, упаковочные ящики и транспорт, нужен был человек, способный всё это собрать, довести и запустить, и нужен был маршрут, иначе комплект оставался имуществом на складе. Передвижка была не изделием, а комплектом обстоятельств.

В 1924 году делегатам XIII съезда показали опытную упрощённую модель проектора, созданную механиком ленинградского оптического завода Калачовым. Её принципиальным

⁶⁹ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

достоинством была возможность работать там, где нет электрической сети.⁷⁰ Политическое решение двинуть кино в деревню сразу приняло техническую форму: требовался аппарат, рассчитанный не на идеальный зал, а на отсутствие идеальных условий.

Упрощение техники не упрощало работу — напротив, всё, что в городском кинотеатре было распределено между электриком, механиком, кассиром и администрацией, в передвижке сходило к одному или двум людям, отвечавшим и за изображение, и за пожарную безопасность, и за то, состоится ли сеанс вообще.

Помещение каждый раз приходилось изобретать заново: сегодня клуб, завтра школа, послезавтра амбар. В одном месте не хватало затемнения, в другом — расстояния до полотна, в третьем зрители сидели так близко к аппарату, что любой обрыв становился общей тревогой, и всякий раз механик приспособлял одну и ту же машину к обстоятельствам, для которых её никто не проектировал.

Передвижной экран был стандартизированной техникой в нестандартном мире.

Поэтому настоящей единицей кинофикации следует считать не аппарат, а повторяемый показ. Если установка один раз приехала в село и исчезла, произошло событие. Если она вернулась по расписанию с другой программой, возникла услуга. Если копию приняли, проверили, отправили дальше и отремонтировали аппарат, начала складываться система.

Кинопередвижка сэкономила на здании, но не отменяла стоимость расстояния — она лишь собирала её в другом месте: в дороге, труде механика, износе копии и простоях. Передвижка не делала показ бесплатным — она распределяла один экран между многими пунктами.

Последний институт — киномеханик

Любая большая система заканчивается чьими-то руками.

Для кинопередвижки такими руками были руки киномеханика. План мог быть утверждён в центре, аппарат изготовлен на заводе, копия выдана прокатной конторой, но в решающий момент всё зависело от человека, который открывал ящик в незнакомом помещении.

Он должен был знать устройство машины, соединить оборудование, добиться света, выровнять изображение, следить за лентой и одновременно чувствовать зал. Иногда ему приходилось объяснять хозяину клуба, почему нельзя ставить аппарат рядом с печью; иногда — останавливать зрителей, пытавшихся заглянуть в луч; иногда — начинать без обещанного лектора.

Обрыв плёнки превращал механику в публичное испытание. Свет гас, на экране оставался белый прямоугольник, зал шумел, а нужно было быстро найти повреждение, обрезать края, сделать склейку и не перепутать части.

Но цена ошибки была высока: нитратная плёнка легко воспламенялась, аппарат нагревался, временное помещение редко соответствовало требованиям безопасности. Обучение механика поэтому было не вспомогательной кадровой мерой, а условием расширения сети — нельзя было умножить число экранов быстрее, чем число людей, способных отвечать за них.⁷¹

Он же нередко становился и толкователем увиденного: немой фильм допускал пояснение, спор, чтение титров вслух. Насколько далеко заходила эта работа, показывает репортаж «Кино-газеты» от 17 января 1928 года о показе на Северном Урале — с давкой у входа и зрителями, ощупывавшими полотно после сеанса, чтобы понять, куда делись увиденные звери.⁷²

⁷⁰ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

⁷¹ Кино: организация управления и власть. 1917—1938. Документы / сост., авт. предисл. и примеч. А. Л. Евстигнеева. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. Разделы о подготовке кадров и технике безопасности.

⁷² Кино-газета. 1928. 17 января. Цит. по: Косинова М. И. Указ. соч.

Такой эпизод не стоит превращать в общее правило: он относится к определённому месту и определённому вечеру. Но именно в подобных случаях человек рядом с аппаратом объяснял не сюжет, а саму природу изображения.

После сеанса начиналась другая работа: перемотать части, отметить повреждения, упаковать копию, записать число зрителей, расходы и следующий пункт. В этих неприметных записях единичное зрелище становилось управляемым процессом.

Тысяча восемьсот восемьдесят одна установка

К середине десятилетия передвижной показ перестал быть редкой экспедицией и стал регулярной практикой. По данным, которые Совкино приводило в споре о деревенской кинофикации, число регулярно действующих кинопередвижек выросло со 100 на 1 марта 1925 года до 1881 на 1 января 1928 года. Между этими точками стояли 389 установок осенью 1925-го, 839 — осенью 1926-го и 1186 — осенью 1927-го.⁷³

Этот ряд важен целиком, а не только своими крайними точками. За тридцать четыре месяца число установок выросло почти в девятнадцать раз. Рост шёл неравномерно: взрывной первый рывок — почти вчетверо за семь месяцев — сменился замедлением до плюс ста шестнадцати процентов за 1926 год и плюс сорока одного за 1927-й, но последние три месяца ряда дали новый скачок почти на пятьдесят девять процентов.

Замедление середины ряда я склонен объяснять тем, что каждая следующая тысяча аппаратов требовала того, чего у отрасли не было: запасных частей, обученных людей, прокатных баз. Из самих цифр это, впрочем, не следует — таково моё истолкование, и подтверждать или опровергать его должны документы Совкино, а не арифметика.

У отраслевой статистики всегда важно происхождение. Эти цифры Совкино приводило не в отчёте, а в споре — доказывая собственную состоятельность в деревенской работе. Такие данные обычно точны в том, что легко проверить, и великодушны в том, что проверить трудно: число установок сосчитать можно, а слова «регулярно действующих» проверке почти не поддаются. Ряд отражает подлинную динамику. Абсолютные величины стоит считать верхней границей.

Даже с этой поправкой перелом виден отчётливо. Сто аппаратов ещё можно распределять вручную, из одного кабинета. Почти две тысячи требуют единого учёта, типовых комплектов, запасных частей, подготовки кадров и понятного порядка получения фильмов. Количество передвижек заставляло создавать организацию, которой до этого не существовало.

Сеть начинается не там, где много аппаратов, а там, где они связаны: у каждой установки должен быть район, у каждого района — прокатная база, у каждой копии — очередь, у каждого повреждения — место ремонта. Без этих связей рост техники лишь увеличивал число закрытых ящиков, разбросанных по стране.

От рейса к сети

Агитпоезд дал будущей системе её первый образ: он показал, что маршрут можно планировать, остановку — готовить, показ — согласовывать с работой других служб, а по итогам — направлять в центр отчёт. Кинопредвижка сделала этот образ массовым и менее торжественным — вместо расписанного состава пришёл человек с аппаратурой, но за ним постепенно выстраивалась та же логика. Это была не прямая организационная преемственность: агитпо-

⁷³ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

езда начала двадцатых и деревенская кинофикация середины десятилетия принадлежали разным периодам и разным ведомствам. Повторялся принцип.

Романтизировать эту подвижность не стоит. Экран шёл в деревню не только ради культурного равенства: государство стремилось влиять на аудиторию, контролировать репертуар и закреплять собственное присутствие. Однако намерение власти не исчерпывает исторического результата — вместе с агитацией зритель получал доступ к новому языку, чужим местам и общему времени страны.

Передвижка научила кинематограф считать расстояние не препятствием, а частью проекта. В маршрут вошли километры, срок выдачи копии, число сеансов, норма ремонта и подготовка механика. Территория переставала быть белым пятном на карте проката и становилась последовательностью выполнимых операций.

Но передвижной экран быстро упёрся в новый предел: тысячи установок не могли показывать одну и ту же истёртую ленту. Им требовались новые фильмы, больше копий — и фабрика, способная выпустить их в путь.

Глава 7. Фабрика фильмов и фабрика копий

Число передвижных установок росло, но новые экраны быстро обнаружили предел: для них не хватало материала и пригодных копий. До 1930 года российское кино зависело от импортной киноплёнки. Чтобы единственный негатив мог работать на большой территории, требовались лаборатории, тиражирование и контроль качества.

Фильм существует в единственном числе

Поздно вечером съёмочная группа могла разойтись, режиссёр — решить, что картина наконец окончена, а в монтажной уже лежала коробка с тем, чего зритель никогда не должен был увидеть. В ней находился не «фильм» в привычном смысле, а его единственный материальный источник: склеенный негатив, хрупкая лента с перевёрнутыми светом и тенью. Он был результатом искусства, труда и удачи. Но массового кино ещё не существовало.

Первое столетие кинематографа заставляет различать две вещи, которые в разговоре сливаются. Фильм как произведение может быть единственным: у него один монтаж, одно название, один авторский порядок кадров. Фильм как общественное событие обязан быть множественным — ему нужны десятки маршрутов, сотни сеансов и зрители, которые входят в тёмные залы в разных городах почти в одно время. Эту множественность не обеспечивала камера: камера создавала исходный материал, монтаж придавал ему форму, но только лаборатория превращала форму в тиражируемый предмет.

Между режиссёром и залом вставал особый производственный мир: печатные аппараты, проявочные машины, сушильные шкафы, столы контроля, катушки, банки, паспорта копий. Здесь замысел переводился на язык повторяемых операций.

На фабрике каждый метр имел цену, срок и риск. Можно было безупречно снять эпизод и потерять его при проявке; можно было закончить монтаж и обнаружить, что плотность изображения гуляет от части к части. Автор смотрел на сцену. Лаборант смотрел на эмульсию, царапину, клейку и равномерность протяжки. Это были разные взгляды на один фильм, и ни один нельзя было исключить.

Так возникала первая двойственность индустрии. Фабрика фильмов производила оригинал — решение, что именно увидит зритель. Фабрика копий производила самую возможность увидеть это решение не один раз и не в одном месте. Первая отвечала за уникальность, вторая — за повторяемость.

История кино обычно запоминает имена на титрах. Но страна смотрела не негатив и не режиссёрский экземпляр. Она смотрела прокатную копию — одно из множества физических воплощений одного и того же произведения.

Материал, которого не было

Прежде чем говорить о печати копий, нужно назвать обстоятельство, из которого вырастает вся экономика этой главы. В дореволюционной России производства киноплёнки не существовало, и вся потребность покрывалась ввозом.⁷⁴ Первые опытные партии отечественной плёнки получили в Шостке в 1930 году, а промышленное производство началось в 1931-м: 1 июля вступила в строй фабрика в Переславле-Залесском, осенью — шосткинская.⁷⁵

⁷⁴ Кинопромышленность // Большая советская энциклопедия. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/061/255.htm> (дата обращения: 21.08.2026).

⁷⁵ История компании «Славич». URL: <https://slavich.inni.info/> (дата обращения: 21.08.2026); отраслевая хронология: Первые в кино. URL: <https://cinemafirst.ru/> (дата обращения: 21.08.2026).

Более тридцати лет отечественного кино — от «Аквариума» до первой пятилетки — прошли на чужом материале.

Всё, что снималось, печаталось и возилось по стране в предыдущих главах, было импортом, оплаченным сначала прибылью прокатчиков, а затем валютой государства, которой остро не хватало. Из этого следует почти всё остальное: дефицит копий, о котором дальше пойдёт речь, не был следствием нерадивости прокатных контор — он был встроен в конструкцию, потому что страна могла умножать киноустановки решением совещания, а плёнку получала только покупкой за границей.

Место для первой фабрики выбрали не случайно: в Шостке работал казённый пороховой завод, а изготовление плёнки имело с производством бездымного пороха общее сырьё — нитроцеллюлозу — и ряд общих технологических процессов. В постройке участвовали консультанты французской фирмы «Люмьер».⁷⁶

Две подробности стоят внимания. Люмьеры, с чьего аппарата в главе 2 начался российский кинематограф, возвращаются через три с лишним десятилетия консультантами при строительстве советской плёночной фабрики. А общее сырьё с пороховым производством делает пожарную тревогу киномеханика из предыдущей главы не метафорой осторожности: он работал с чрезвычайно горючей нитратной плёнкой, способной после воспламенения поддерживать собственное горение.

Проектная мощность обеих фабрик составляла 75 миллионов метров в год — 25 в Переславле и 50 в Шостке. Это плановая величина будущей установленной мощности, а не выпуск: в 1931 году отечественное производство составило около 26 миллионов метров. К положению 1920-х годов, о котором идёт речь дальше, эти цифры отношения не имеют — они лишь показывают, каким по порядку величины должен был стать материальный фундамент отрасли, чтобы прекратилась её зависимость от ввоза.

Негатив нельзя отправить в прокат

Легко представить старую плёнку прочной лентой, которая просто проезжает через аппарат. На деле её поверхность легко принимала след любого неосторожного движения: пыль становилась белой вспышкой, царапина — бегущей вертикальной чертой, слабая склейка могла разойтись в проекторе. Чем ценнее был исходный негатив, тем меньше он подходил для дороги.

Поэтому негатив оставался на фабрике. С него печатали позитив — изображение, предназначенное для просмотра: свет проходил через кадры оригинала и переносил их на новую светочувствительную плёнку, затем начиналась химия — проявление, закрепление, промывка, сушка, — и только после неё будущая копия показывала, что получилось на самом деле.

У этого процесса был свой строгий порядок. Банку открывали не как посылку, а как сосуд с возможной неисправностью. На контрольном столе лента проходила между пальцами и роликами; глаз искал засветку, полосы, неверную плотность, повреждённую перфорацию. Один маленький дефект мог оказаться случайностью. Повторённый печатным аппаратом, он становился свойством всего тиража.

Копию собирали из частей. К изображению присоединяли титры, отмечали начала и концы рулонов, проверяли порядок, нумеровали коробки. В немом кино текстовые вставки были ещё и местом приспособления фильма к аудитории: их можно было заменить, перевести, сократить. Произведение сохраняло монтажный каркас, но его материальное воплощение допускало варианты.

⁷⁶ Советский завод «Свема» выставлен на продажу // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/news/sovetskiy-zavod-svema-vystavlen-na-prodazhu-samoe-vazhnnoe-o-nem-i-filmah-snyatyh-na-etu-plenku> (дата обращения: 21.08.2026).

Первая, контрольная копия становилась эталоном для остальных. Её смотрели целиком, сравнивали переходы, замечали, где ночь внезапно превращалась в серое утро, а лицо исчезало в слишком густой тени.

Контрольный просмотр не был премьерой: в зале могли сидеть несколько человек, которые не смеялись и не плакали, а записывали номера частей. И эта проверка не была низшей службой при искусстве — она защищала режиссёрское решение от случайностей воспроизведения. Если в кадре должна была оставаться едва заметная фигура, слишком тёмная печать уничтожала смысл; если монтаж строился на короткой вспышке, лабораторный брак превращал её в пустой стык. Качество копии становилось частью авторства, хотя фамилия копировщика в афишу не попадала.

И всё же даже идеальная первая копия решала лишь половину задачи. Чтобы фильм перестал быть привилегией ближайшего к фабрике зала, требовалось повторить качество много раз — и затем отпустить каждую ленту в собственную дорогу.

Тираж как география

Тираж часто воспринимают как число возле названия картины. Для кинематографии это прежде всего карта времени: одна копия может сегодня идти в Москве, через неделю — в Туле, через месяц — в уездном клубе, а десять копий позволяют десяти маршрутам начаться одновременно. Разница между ними измеряется не только метрами плёнки, но и месяцами ожидания.

Чем дальше населённый пункт находился от крупной прокатной базы, тем старше приезжал к нему новый фильм. Зритель мог прочесть о картине в газете, услышать разговор вернувшегося из города соседа и увидеть её тогда, когда столичная афиша уже сменилась.

Копия несла не просто изображение — она доставляла запаздывающее настоящее.

Поэтому решение о количестве копий было скрытым решением о культурной географии. Кому достанется новинка первой? Сколько районов смогут показать её в один сезон? Останется ли лента целой к последнему пункту? Производственный план копировальной фабрики заранее распределял скорость, с которой событие становилось общим.

В 1920-е годы этот вопрос особенно обострился. Киноустановок становилось больше, передвижные аппараты уходили всё дальше от городов, а каждая новая точка требовала репертуара. Рост сети без роста числа пригодных копий порождал очередь: аппараты были, зрители собирались, но фильм ещё находился в другом районе. Исследователи советского проката справедливо рассматривают производство и прокат как единую систему, а не как две независимые отрасли.⁷⁷

Очередь имела свой человеческий звук. Киномеханик объяснял клубу, почему обещанная картина не пришла, заведующий писал в контору, контора отвечала, что копия задержана на предыдущем пункте или отправлена в ремонт. За сухим словом «задержана» стоял зал, где уже прибили объявление и расставили скамьи.

Копия двигалась по кругу, но не возвращалась прежней: каждый сеанс добавлял мелкие следы — потёртые края, ослабленные склейки, надорванные отверстия перфорации, — и в конце маршрута фильм мог стать короче, потому что механик вырезал повреждённые кадры, чтобы лента снова проходила через аппарат. Быстрая погоня за охватом понемногу меняла само произведение.

Массовость поэтому нельзя свести к выпуску большого количества названий. Можно снять много картин и оставить каждую в нескольких коробках. Массовое кино начинается там,

⁷⁷ Федюк А. В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е—1930-е гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2009. 26 с.

где производству обеспечены достаточный тираж, маршрут, срок доставки и запас прочности. Зритель видит не производственную программу — он видит ту копию, которая добралась до его города.

Одна копия на сто установок

До сих пор фабрика копий описывалась как принцип. Пора привести числа, показывающие, во что этот принцип обходился зрителю. Фильмофонд «Совкино» вырос примерно с 2700 копий в 1925 году до 16 тысяч в 1929-м — почти в шесть раз за четыре года. Но в клубном прокате одна копия могла приходиться на сотню установок, работая около двадцати дней в месяц, а отдельные клубы получали картину лишь на шестой месяц после её коммерческого выпуска.⁷⁸

Соединим эти три величины. Если одна копия обслуживает сто установок и находится в работе двадцать дней в месяц, то на каждую установку приходится примерно один сеанс раз в пять месяцев. Независимо от этого расчёта известно, что до части клубов фильм доходил на шестой месяц. Две цифры, полученные разными путями, сходятся — и вместе описывают реальный ритм, в котором страна встречалась с новой картиной.

Рост фильмофонда почти в шесть раз выглядит внушительно ровно до тех пор, пока его не сопоставить с ростом сети. С марта 1925 по январь 1928 года число одних только кинопередвижек увеличилось, как мы видели, почти в девятнадцать раз. Копии печатались быстрее, чем прежде, и всё равно безнадёжно отставали от аппаратов, которые их ждали.

Здесь же уместна оговорка, без которой предыдущие разделы читаются неточно. Разделение на фабрику фильмов и фабрику копий — аналитическое. В хозяйственной действительности съёмка, монтаж, лабораторная обработка и тиражирование нередко существовали внутри одной киноорганизации, и спор между ними шёл не между предприятиями, а между цехами и статьями одной сметы.

Дефект тоже становится массовым

Тиражирование умножает достоинства оригинала, но столь же послушно умножает ошибку. Если на промежуточном материале появилась царапина, она входила в каждую следующую копию. Если титр был набран неверно, опечатка разъезжалась по стране. Фабрика копий была машиной масштаба, а масштаб нравственно безразличен к тому, что именно он увеличивает.

Отсюда вырос контроль, похожий на редактуру: проверяющий должен был понять, где повреждён отдельный экземпляр, а где неисправен источник, что можно починить склейкой, а что требует новой печати, допустима ли копия для ещё одного маршрута. Его решение определяло, увидит ли следующий зал фильм целиком или получит изношенный остаток.

Плёнка была расходным материалом, но расход этот зависел от большой экономики. Сырьё, химикаты, оборудование и запасные части приходилось заказывать заранее, и недостаток одного звена останавливал весь цикл. В условиях дефицита выбор становился жёстким: ускорить печать и обработку ценой большего допуска на брак, оставить резерв материала на переделку, заменить уже изношенный экземпляр или отдать плёнку следующей картине.

Стоит задержаться на этом перечне. За каждым из четырёх решений стоит не производственное удобство, а чья-то отменённая встреча с фильмом. Оставить резерв на переделку означало, что несколько районов подождут. Отдать материал следующей картине означало, что нынешняя закончит маршрут раньше срока. Плёночный дефицит был не техническим обстоятельством, а формой культурной политики, которую никто не объявлял.

⁷⁸ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20.

Архив кинофабрики хранит именно тот слой истории, который плохо виден по самим фильмам: приказы, протоколы производственных комиссий, планы и отчёты. В них картина соседствует со списком рабочих, сроком сдачи и решением совещания.⁷⁹ Такая бумажная проза показывает, что экранное чудо было результатом согласования множества служб.

Особенно опасна была ошибка, которую замечали поздно. Пока первая копия проходила контроль, следующие могли уже печататься. Остановка означала потерю времени и материала; продолжение — заведомый брак. В этот момент фабрика решала не отвлечённый вопрос качества, а цену собственной поспешности.

Прокат возвращал фабрике её ошибки в буквальном смысле. Повреждённые части приезжали назад, копии осматривали, ремонтировали, иногда допечатывали фрагменты. Между лабораторией и залом возникала обратная связь: проектор сообщал о слабой перфорации, экран — о неверной плотности, зрительское раздражение — о том, что технический дефект нельзя отделить от впечатления.

Так качество переставало быть свойством одной вещи и становилось дисциплиной всей цепи — от хранения негатива до последней перемотки после сеанса. Хорошая копия была не той, что однажды вышла из лаборатории без царапины, а той, чьё состояние умели поддерживать в пути.

Две фабрики одного события

В середине 1920-х годов советская кинематография всё заметнее собиралась вокруг организаций, которые должны были одновременно производить фильмы, управлять прокатом и связывать разрозненные конторы. «Совкино» начинало не с чистого листа: ему достались разные практики, интересы и хозяйственные привычки. Но сама постановка задачи менялась — фильм требовалось провести через всю цепь, а не просто закончить на студии.⁸⁰

Все прокатные конторы были переданы акционерному обществу «Совкино» к 10 февраля 1925 года, фактическая деятельность началась 1 марта, а с августа 1926 года производство концентрировалось у «Совкино», «Межрабпом-Руси» и «Госвоенкино». В архиве «Совкино» рядом лежат тематические планы, бухгалтерские бумаги, материалы по импорту и экспорту, договоры и переписка.⁸¹ Это соседство точнее любого лозунга: искусство, плёнка, деньги и маршрут уже были частями одного хозяйства. И раздел «импорт» в этом перечне стоит не для полноты — без него не работало всё остальное.

Государство быстро обнаружило, что пожелание дать кино массам ничего не производит само по себе. Нужны фабричные мощности, сырьё, прокатная организация, аппаратура, кадры и ремонт. Резолюция первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии в марте 1928 года подвела политический итог строительству отрасли и сформулировала её дальнейшие задачи уже в масштабе системы.⁸²

Именно здесь обнаруживается смысл фабрики копий. Она не была подсобным цехом, который начинал работать после завершения настоящего творчества. Она включала картину в общенациональную систему показа: от числа копий зависели количество одновременных встреч со зрителем, скорость продвижения по стране и срок физической жизни фильма.

⁷⁹ Российский государственный архив литературы и искусства. Фонд кинофабрик «Совкино» и «Союзкино» (ф. 2498, оп. 1; 1926—1932): описание фонда // РГАЛИ. URL: <https://rgali.ru/fund/8352> (дата обращения: 21.08.2026).

⁸⁰ Кино: организация управления и власть. 1917—1938. Документы / сост., авт. предисл. и примеч. А. Л. Евстигнеева. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. 605 с.

⁸¹ Российский государственный архив литературы и искусства. К 100-летию со дня начала деятельности Всероссийского общества «Советское кино»: описание фонда «Совкино» (ф. 2496) // РГАЛИ. 01.03.2025. URL: <https://www.rgali.ru/news-new/1178> (дата обращения: 21.08.2026).

⁸² «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»: резолюция I Всесоюзного партийного совещания по кинематографии, март 1928 г. // Пути кино. М.: Теакинопечат, 1929.

У двух фабрик были разные ритмы. Съёмочная жила эпизодами: сегодня павильон, завтра натура, затем монтаж. Копировальная жила сериями и повторениями: часть за частью, проявка за проявкой, контроль за контролем. Но только совпадение этих ритмов создавало премьеру не как вечер в одном зале, а как начало общественной жизни картины.

Немое кино ещё терпело различия.

В одном городе титры читали вслух, в другом их заменяли; один механик крутил быстрее, другой медленнее; музыку собирали из того, что было под рукой. Копия удерживала изображение, а зал достраивал показ своими средствами.

Звуковая копия уже не позволяла каждому залу достраивать фильм по-своему. Речь и музыка должны были совпасть с изображением, а аппаратная — с параметрами фонограммы. Тираж требовал следующего шага: совместимого воспроизведения.

Глава 8. Звук требует системы

В немом зале никогда не было тишины. Пианист искал подходящую мелодию, оркестр догонял погоню, зрители читали титры вслух и подсказывали герою, куда не следует входить. Кино молчало только на плёнке — в каждом городе ему давали собственный голос. Звук эту свободу отменил. И потребовал платы, которую можно измерить линейкой: чтобы поместить на плёнке фонограмму, пришлось уменьшить кадр.

Когда экран заговорил

Звуковой фильм привозил с собой смех, выстрел, песню и интонацию актёра — всё это должно было прозвучать в заданный момент. Зал уже не мог заменить их тем, что имелось под рукой: он обязан был воспроизвести чужое, заранее записанное время.

Первые опыты поражали не совершенством, а самым совпадением. Губы на экране двигались — и из темноты доносились именно эти слова. Зритель прощал шум, треск и бедную окраску голоса ради нового чуда: изображение перестало быть немой тенью и приобрело дыхание. Но для инженера чудо начиналось с перечня неисправностей. Звук запаздывал или опережал, голос тонул в гуле, согласная превращалась в шорох, и один и тот же фрагмент в лаборатории звучал разборчиво, а в большом зале рассыпался.

Каждая удачная демонстрация задавала следующий, уже менее праздничный вопрос: можно ли повторить её завтра в другом кинотеатре?

Павел Тагер пришёл к этой задаче не из кинопроката. Его группа работала на границе физики, радиотехники, механики и фотографии, и не было готовой отрасли, в которой можно заказать недостающий узел: фотоэлементы, сопротивления, трансформаторы и разъёмы приходилось подбирать, переделывать, иногда изготавливать самим. Старый съёмочный аппарат становился основанием для машины, которой прежде не существовало.

В октябре 1929 года записанную на плёнке речь передали по радио и попросили слушателей сообщить, как она звучит. В лабораторию пришли письма: одни отмечали, что слова можно разобрать, другие слышали свист, треск и странную окраску голоса.⁸³ Чтобы понять, работает ли решение, инженеры вышли за пределы лаборатории и спросили аудиторию — ранний опыт обратной связи, к которому кинематография будет возвращаться ещё не раз.

Одна плёнка, два времени

Самой надёжной казалась идея держать изображение и звук на одном носителе. Если граммпластинка и плёнка вращались отдельно, достаточно было одному механизму немного ускориться, чтобы голос покинул лицо. Совмещённая фонограмма связывала их физически: рядом с кадрами на той же ленте появлялась дорожка, в которой светом была записана звуковая волна.

При записи микрофон превращал колебания воздуха в электрический сигнал, а световой узел — в изменения оптической плотности дорожки. При показе процесс шёл обратно: лампа просвечивала фонограмму, фотоэлемент превращал изменения света в электричество, усилитель поднимал сигнал, громкоговоритель снова делал его воздухом.

Между этими превращениями нельзя было потерять ритм.

⁸³ Российский государственный архив литературы и искусства. К 120-летию со дня рождения Павла Григорьевича Тагера: сведения о составе личного фонда П. Г. Тагера (ф. 2690) // РГАЛИ. 01.10.2023. URL: <https://rgali.ru/news-new/846> (дата обращения: 21.08.2026).

Изображение в проекторе движется рывками: кадр останавливается перед окном, затем сменяется следующим. Звук не выносит остановок — его дорожка должна проходить перед читающим устройством равномерно. Поэтому в одном аппарате соседствовали два режима движения плёнки, а между кадровым окном и точкой чтения фонограммы сохранялось строго заданное расстояние.

Отсюда следовало новое правило ремонта. Совмещённая фонограмма сама по себе устойчива: после обрыва и склейки звук и изображение остаются связанными, потому что записаны на одной ленте. Но в месте склейки смещение дорожки относительно кадра неизбежно, и слышимый провал возникает именно там. Механик, вырезавший повреждённые кадры, укорачивал не только сцену, но и фразу.

Изменилась и съёмочная площадка. Немая камера могла трещать рядом с актёром — её шум не попадал в фильм. Микрофон услышал всё: двигатель аппарата, шаг техника, скрип декорации, случайный кашель. Камеру пришлось изолировать, пространство дисциплинировать, актёра удерживать в зоне слышимости. Монтаж тоже потерял прежнюю безнаказанность: немой эпизод можно было укорачивать и переставлять, доверяя музыканту сгладить переход, а звуковая фраза имела начало, ударение и окончание, и разрез внутри неё слышался сильнее, чем виделся.

Кадр уменьшается

Тут и появляется стандарт — понятие, у которого, в отличие от лозунгов о массовом искусстве, есть точные величины.

Звуковому кино понадобилось место на плёнке, а плёнка не растягивается. Немой кадр имел размер 18 на 24 миллиметра. С приходом звука он уменьшился сначала до 18 на 21, а затем до классических 16 на 22 миллиметра: часть ширины была освобождена под оптическую фонограмму между изображением и перфорацией.⁸⁴

Стандарт отнял у изображения почти пятую часть площади кадра — 352 квадратных миллиметра вместо 432. Это не метафора и не издержка: буквальная цена совместимости, уплаченная тем самым материалом, из-за нехватки которого страна страдала в предыдущей главе.

Вторая величина — скорость. Немое кино снимали и показывали с разной частотой, и механик подкручивал ручку по обстоятельствам. Звук такой вольности не допускал: частота была закреплена на двадцати четырёх кадрах в секунду, а скорость движения 35-мм плёнки мимо читающего штриха составила 456 миллиметров в секунду.⁸⁵ Отклонение меняло высоту голоса, и потому впервые в истории кинематографа темп показа перестал быть делом человека у аппарата.

Третья особенность важнее двух первых. Соотношение сторон 1,37:1, ставшее классическим форматом звукового кино, было закреплено не законом и не международной организацией, а соглашением ведущих киностудий между собой.⁸⁶ Стандарт, определивший облик

⁸⁴ Обычный формат фильма: соотношение сторон, частота съёмки и размещение фонограммы. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Обычный_формат_фильма (дата обращения: 21.08.2026); 35-мм киноплёнка: изменение размеров кадра при переходе к звуку. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/35-мм_киноплёнка (дата обращения: 21.08.2026). Обе ссылки подлежат замене на специальную литературу по кинотехнике.

⁸⁵ Оптическая звукозапись: параметры совмещённой фонограммы на 35-мм киноплёнке. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Оптическая_звукозапись (дата обращения: 21.08.2026). Ссылку следует заменить на действующий отраслевой стандарт либо на: Голдовский Е. М. Основы кинотехники. М.: Искусство, 1965.

⁸⁶ Обычный формат фильма: соотношение сторон, частота съёмки и размещение фонограммы. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Обычный_формат_фильма (дата обращения: 21.08.2026); 35-мм киноплёнка: изменение размеров кадра при переходе к звуку. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/35-мм_киноплёнка (дата обращения: 21.08.2026). Обе ссылки подлежат замене на специальную литературу по кинотехнике.

мирового кинематографа на десятилетия, возник как частная договорённость покупателей — ровно так же, как спецификация цифрового кино, которую в 2005 году выпустит консорциум DSI, созданный семью голливудскими студиями.

Границы у этого стандарта были жёсткие и обидные. Разрешающая способность плёнки и возможности светового модулятора ограничивали воспроизводимую полосу примерно восьмью-девятью килогерцами: верхняя часть слышимого диапазона в кинозал не попадала вовсе. Певческий голос звучал глуше, чем в жизни, и с этим приходилось мириться до самой цифровой эпохи.

Тагер и Шорин: две дороги к голосу

Советский звук не родился в единственной лаборатории. Почти одновременно над ним работали московская группа Павла Тагера и ленинградская группа Александра Шорина. Обе искали отечественное решение, обе пришли к оптической записи на общем носителе, обе должны были превратить опытный аппарат в технику, пригодную для производства и показа.

Различались они способом модуляции света. Фонограмма «Тагедфона» была фонограммой переменной оптической плотности: звук записывался изменением почернения дорожки. У Шорина дорожка имела переменную ширину.⁸⁷

Из этого различия не следует, что фильмы одной системы нельзя было показать на аппаратуре другой. Читающее устройство измеряет количество света, прошедшего через дорожку, и в обоих случаях справляется с задачей. Различие сказывалось раньше — на записи, печати и обработке, где каждая система требовала своих режимов и своей настройки, а также на качестве результата при неверной калибровке.

Именно поэтому спор двух школ был не спором о звучании, а спором о цепи. Плёнка, записанная одной системой, должна была пройти лабораторию, попасть в копировальное производство, встретиться с читающим устройством и усилительным трактом. На каждом переходе возникала вероятность несовпадения, и закончить его сравнением двух демонстраций было нельзя — требовалось проверить полный маршрут картины.

Группа Тагера начала теоретическую работу в 1926 году, а в 1928-м показала первые результаты; её система получила название «Тагедфон». Рядом с аппаратурой записи создавалось воспроизводящее устройство, рассчитанное на присоединение к существующему проектору.⁸⁸ Расчёт был практический: страну нельзя мгновенно снабдить совершенно новыми машинами, но можно попытаться научить говорить уже установленные.

Архив Тагера показывает изобретение не как один чертёж, а как семейство машин и практик. В нём сохранились статьи и доклады, фотографии аппаратуры, съёмки первой звуковой хроники, передвижной звуковой базы и проекторов «Тагедфон».⁸⁹ Победа звука поэтому не равна победе одного изобретателя: она начинается тогда, когда отдельные решения переводятся в серийную аппаратуру, правила производства, обучение механиков и понятный для проката порядок. Лаборатория доказывает, что это возможно; отрасль обязана доказать, что это воспроизводимо.

⁸⁷ Система звукового кинематографа А. Ф. Шорина // Первые в кино. URL: <https://cinemafirst.ru/sistema-zvukovogo-kinematografa-a-f/> (дата обращения: 21.08.2026); Тагедфон. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тагедфон> (дата обращения: 21.08.2026).

⁸⁸ Научно-исследовательский кинофотоинститут. Тагер Павел Григорьевич: творческо-биографическая справка. URL: <https://nikfi.ru/about/history/lichnosti/tager-pavel-grigorevich-2/> (дата обращения: 21.08.2026).

⁸⁹ Российский государственный архив литературы и искусства. К 120-летию со дня рождения Павла Григорьевича Тагера: сведения о составе личного фонда П. Г. Тагера (ф. 2690) // РГАЛИ. 01.10.2023. URL: <https://rgali.ru/news-new/846> (дата обращения: 21.08.2026).

Кинотеатр, который пришлось переучить

Немой проектор умел показывать изображение и в этом смысле был законченным аппаратом. Чтобы он заговорил, рядом требовались читающее устройство, предварительное усиление, мощный усилитель, громкоговорители, питание и проводка. Одна коробка тянула за собой вторую, вторая — третью, и звук быстро занимал всю аппаратную.

Старый механик встречал новую технику без восторга. Раньше он следил за дуговой лампой, плёнкой, фокусом и перемоткой; теперь к ним добавлялись электрические цепи, уровень сигнала и посторонний шум. Неисправность могла быть невидимой: изображение шло безупречно, а голос хрипел из-за плохого контакта где-то за стеной. Переоборудование начиналось с проектора, но им не заканчивалось — громкоговоритель нужно было поставить так, чтобы голос принадлежал экрану, а не углу зала.

Зал впервые оказался частью фонограммы.

В лаборатории можно было получить чистую запись, но длинное эхо смешивало соседние слоги. Твёрдые поверхности возвращали звук, пустое пространство усиливало резкость, случайная драпировка неожиданно помогала. К требованиям к залу, прежде связанным главным образом с видимостью и пожарной безопасностью, добавились требования к акустике.

Купить аппарат оказалось недостаточно. Его нужно установить, настроить, проверить в конкретном зале, научить человека обслуживать, снабдить запасными деталями и обеспечить копиями подходящего качества, так что звуковой кинотеатр стал не вещью, а новым состоянием организации.

Совместимость становится политикой

Звуковая картина меняла экономику сразу в нескольких местах. Съёмка требовала новой аппаратуры и специалистов, лаборатория — работы с фонограммой, копировальная фабрика — более точного контроля, прокат — учёта оснащённых залов, кинотеатр — капитального переоборудования. Ошибка одного участника обесценивала расходы остальных.

Поэтому переход нельзя было осуществить приказом о выпуске звуковых фильмов. Пока часть залов оставалась немой, для картины приходилось учитывать реальную географию показа; пока аппаратура различалась, требовались испытания и согласование; пока механики не были подготовлены, дорогое оборудование могло молчать.⁹⁰

Стандарт не решает, каким должен быть герой и что он скажет. Он гарантирует, что слова не оторвутся от его лица, что копия встретится с подходящим аппаратом, а зритель в далёком городе услышит ту же фразу, которая была записана на студии. Цена этой гарантии оказалась вещественной: почти пятая часть площади кадра, фиксированная скорость и потолок в девять килогерц.

Так возникало общее слуховое пространство страны. Немой фильм в разных залах получал разные голоса; звуковой переносил один голос через расстояние. Вместе с художественным единством возрастала и власть центра над интонацией, музыкой, речью — технологическая совместимость расширяла доступ и одновременно делала содержание показа менее местным.

Следующее испытание потребует от этой системы предельной скорости. Война заставит снимать там, где нет студийной тишины, проявлять материал в неприспособленных условиях и доставлять его туда, где расписания не существует вовсе.

⁹⁰ Кино: организация управления и власть. 1917—1938. Документы / сост., авт. предисл. и примеч. А. Л. Евстигнеева. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. Разделы о технической реконструкции кинопромышленности начала 1930-х годов.

Глава 9. Война на экране

На второй день войны, 23 июня 1941 года, первые кинодокументалисты выехали на фронт. За четыре года они сняли около трёх с половиной миллионов метров плёнки. По разным подсчётам, погиб каждый четвёртый или пятый фронтовой кинооператор; около половины были ранены.⁹¹ Между выстрелом у объектива и тишиной перед экраном лежала цепь других рук, и без неё снятое не становилось хроникой.

Камера рядом с оружием

На фронте оператор сперва слышит войну, а уже потом видит кадр. Земля вздрагивает, пыль забивает объектив, солдат рядом инстинктивно пригибается, а человек с камерой должен сделать противоположное: подняться ровно настолько, чтобы в кадре появились дорога, лица, движение. Аппарат не отводит пули и не делает происходящее понятнее — он даёт несколько секунд, в течение которых надо решить, что именно останется от этого дня.

В мирной съёмке можно повторить проход актёра, поправить свет, заменить неудачный дубль. На передовой повтор принадлежит противнику, погоде и случаю. Мотор камеры отменяет плёнку, запас в кассете конечен, заряд пружины тоже. Оператор экономит метры и одновременно знает: если он остановит аппарат слишком рано, событие исчезнет; если слишком поздно — следующего события снимать будет нечем.

Весь снятый за войну материал — около трёх с половиной миллионов метров.⁹² Если условно разделить этот метраж между примерно двумя с половиной сотнями операторов и четырьмя годами войны, получится меньше десяти метров, или немногим более двадцати секунд, на человека в сутки. Это не показатель индивидуальной выработки: операторы приходили на фронт в разное время, часть погибла или была ранена. Это способ почувствовать цену и редкость каждого фронтового кадра.

Киногруппы базировались при штабах фронтов, где было налажено снабжение плёнкой и отправка снятого материала в тыл; работали чаще по двое.⁹³ Готовиться начали до войны: 25 марта 1941 года в кабинете начальника Главного управления политической пропаганды Красной армии было решено создать особую операторскую группу, куда вошли Владимир Ешури и Соломон Коган.⁹⁴

Их маршрут можно проследить целиком, и он занял пятнадцать дней. 23 июня 1941 года Ешури и Коган выехали на фронт с первыми киногруппами. 8 июля их сюжет «Фашистская свора будет уничтожена» вышел на экраны в «Союзкиножурнале» №63 — первая кинокорреспонденция с фронта.⁹⁵ Между съёмкой под огнём и зрителем в зале уместились доставка, проявление, монтаж, озвучание, печать копий и прокат. Пятнадцать дней — это и есть скорость, которую система смогла выжать из себя летом сорок первого.

⁹¹ Оценки численности расходятся: 252 в известной формуле Р. Л. Кармена, около 258 по документам Центрального архива Министерства обороны (Каждый пятый из 258 фронтовых кинооператоров погиб в Великую Отечественную войну // ТАСС. 07.05.2025. URL: <https://tass.ru/obschestvo/27328537>, дата обращения: 21.08.2026). Оценки потерь также различаются: ТАСС со ссылкой на Минобороны называет каждого пятого погибшим, проект Государственного центрального музея кино — каждого четвёртого.

⁹² Музей ЦСДФ: материалы о работе фронтовых киногрупп. URL: <https://csdfmuseum.ru/> (дата обращения: 21.08.2026).

⁹³ Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941—1945 гг.: документы и свидетельства / авт.-сост. В. П. Михайлов, В. И. Фомин. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. С. 40—49.

⁹⁴ Фронтовой кинооператор // TVKinoRadio. URL: <https://tvkinoradio.ru/profession/article2930-frontovoj-kinooperator/> (дата обращения: 21.08.2026).

⁹⁵ Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941—1945 гг.: документы и свидетельства / авт.-сост. В. П. Михайлов, В. И. Фомин. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. С. 40—49.

В этой работе легко перепутать близость к событию с полнотой правды. Оператор видит узкий сектор. Наступление может попасть в его объектив как несколько бегущих фигур; отступление — как пустая дорога; победа — как усталые лица у разбитой машины. Кадр достоверен в том, что оказался перед камерой, но он не равен всей битве. Это ограничение не уменьшает ценность хроники, а требует читать её честнее: как свидетельство конкретного места, минуты и человеческой позиции.

Монтажные листы фронтовых операторов, опубликованные в корпусе «Плачьте, но снимайте!», возвращают съёмке рабочую конкретность: кто снимал, где, когда, что находилось перед объективом, какой сюжет предполагался.⁹⁶ За привычным выражением «кадры войны» проступают отдельные выезды, кассеты, подписи, неудачи и находки. На экране война кажется единым потоком, а создавали его многие люди, часто не знавшие, в какой выпуск войдёт их материал.

У фронтового оператора было два адресата. Первый находился рядом: командир, редактор киногруппы, товарищи, понимавшие цену каждой съёмки. Второй был далеко — зритель в городе, на заводе, в госпитале, в воинской части, и до него нельзя было докричаться через линию фронта. Нужно было отправить плёнку, и в тот момент, когда камера закрывалась после съёмки, начиналась другая, менее заметная часть работы.

Снятое ещё не стало хроникой

Экспонированная плёнка ничего не показывает человеку, который держит её коробку. Внутри — скрытое изображение, уязвимое к свету, температуре, сырости и удару. Его нельзя просмотреть на месте, переслать одним нажатием или немедленно показать редактору. Сначала надо сохранить сам материальный носитель.

Поэтому у банки появляется паспорт. На ней или в сопровождающих документах фиксируют оператора, киногруппу, место, дату, содержание съёмки. Рядом возникает монтажный лист — рабочий перевод зрительного опыта в слова: оператор описывает последовательность планов, называет людей и подразделения в доступных ему пределах, отмечает обстоятельства. Такой лист не заменяет плёнку, а даёт ей координаты, без которых кадр легко превращается в безымянную иллюстрацию.

Затем начинается дорога назад. Материал передают связным и транспортом, который сам зависит от обстановки: фронтовая линия движется, аэродром может оказаться непригоден, машина задерживается, привычный маршрут меняется. Хроника борется не только с опасностью, но и с опозданием. Событие, пришедшее в монтажную слишком поздно, остаётся исторически важным, однако перестаёт быть новостью.

Эта разница между ценностью и оперативностью определяла весь производственный ритм: редакции нужен был свежий материал, лаборатории — плёнка, которую ещё можно качественно проявить, зрителю — образ войны, не отставший безнадёжно от газетного сообщения. Скорость нельзя было получить приказом; её собирали из исправного транспорта, понятной маркировки, устойчивой связи, работающей лаборатории и людей, готовых принимать материал в любое время.

На студии невидимое изображение проходило проявление. Только здесь становилось ясно, что удалось оператору: верна ли экспозиция, сохранилась ли резкость, не засвечен ли материал, выдержала ли плёнка дорогу. Фронтовая смелость не отменяла химии — ошибка раствора, загрязнение, царапина или неправильный режим могли погубить снятое под огнём.

⁹⁶ Плачьте, но снимайте!...: фронтовой кинооператор Малик Каюмов — документы и свидетельства / авт.-сост. В. И. Фомин. М., 2018; см. также: Цена кадра. Указ. соч.

Лабораторный работник продолжал риск оператора уже в другом пространстве: без выстрелов, но с той же необратимостью результата.

Организация военной хроники поэтому не сводилась к отправке людей с аппаратами. При эвакуации и перестройке отрасли надо было сохранять студии, лабораторные мощности, монтажные помещения, копировальную базу, снабжение плёнкой и оборудованием.⁹⁷

Самый драматический участок цепи не обязательно был самым громким. Иногда им становилась подпись карандашом, сделанная разборчиво; иногда — машина, успевшая к самолёту; иногда — лаборант, заметивший повреждение. Во фронтовой хронике нет вспомогательных стадий: любая из них может оборвать путь изображения.

Снятое ещё не стало хроникой. Оно только получило шанс ею стать.

Монтаж собирает войну

На монтажном столе встречались куски пространства, находившиеся в сотнях и тысячах километров друг от друга. Один оператор снимал артиллерийскую подготовку, другой — переправу, третий — жителей освобождённого города, четвёртый — госпиталь. Плёнка приходила не как готовый рассказ, а как множество коротких свидетельств, и чтобы выпуск обрёл форму, их надо было проверить, отобрать и поставить рядом.

Монтажёр работал с двумя временами. Первое — время события: атака предшествует занятию позиции, разрушение встречается раньше восстановления, колонна ещё движется к городу. Второе — время выпуска: зрителю нужно быстро и ясно сообщить главное. Эти времена не всегда совпадали — материал мог поступить частями, а эпизод, снятый раньше, появиться на экране позже, — и монтаж создавал последовательность, убедительную для зрителя, но не бывшую механической копией хода операции.

К изображению добавлялись надпись, дикторский текст, музыка, шумы. Они называли место, объясняли, кто наступает, связывали планы в общий сюжет и задавали эмоциональный строй. Немой фронтовой фрагмент мог быть многозначным; голос за кадром резко сужал толкование. Звуковая система, созданная в предыдущее десятилетие, стала системой управления смыслом: страна не просто видела войну — она слышала предложенный рассказ о ней.

Здесь проходила граница между документом и произведением. Исходный кадр сохранял оптический след конкретной минуты. Выпуск хроники соединял этот след с редакционным замыслом. Документальный фильм мог пойти дальше: собрать материалы разных операторов, добавить карту, речь, музыку, выстроить кульминацию. Это не делало картину ложной, но требовало различать уровни — что находилось перед камерой, как материал был описан, куда его включили и каким текстом сопровождали.

Картина Дзиги Вертова «Тебе, фронт», выпущенная в 1942 году, уже названием превращала экран в обращение: тыл говорил с фронтом языком труда, поставок и общего усилия.⁹⁸ За несколькими каталожными строками стоит принцип военного кинематографа: фильм связывает разделённые пространства тогда, когда физически соединить их почти невозможно.

Оперативный выпуск и позднейшая мемориальная картина используют один материал по-разному. В дни войны кадр сообщает: это происходит сейчас, борьба продолжается, исход ещё не известен. После победы тот же кадр получает завершённость — зритель знает, чем закончилась операция и какой ценой. Хочется прочесть на лицах людей знание будущего. Но у снятых его не было.

⁹⁷ Кино на войне: документы и свидетельства / авт.-сост. В. И. Фомин. М.: Материк, 2005.

⁹⁸ Госфильмофонд России. «Тебе, фронт»: карточка фильма. URL: <https://gosfilmfond.ru/films/246198/> (дата обращения: 21.08.2026).

Ни операторы, ни люди в их кадрах не знали, чем и когда кончится война. Возвращая кадру это незнание, мы возвращаем ему его настоящее.

Экран быстрее памяти

После монтажа история ещё не завершена. Нужна копия, затем другая, затем маршрут каждой из них. Военный фильм существует общественно лишь тогда, когда его можно показать в действующем зале, клубе, части, госпитале или на временной площадке. В мирное время задержка проката раздражает; во время войны она меняет смысл, потому что зрителю важна не только картина, но и ощущение одновременности с событиями.

Эту одновременность всегда приходилось создавать. Между фронтом и экраном лежали съёмка, доставка, проявление, просмотр, редакция, озвучание, печать копий и новая доставка. Кино называли хроникой потому, что оно обещало близость к текущему времени, но обещание исполняли транспорт и производство.

В тыловом городе, в заводском клубе или госпитальной палате сеанс не был обычным развлечением. Он мог приносить известие, подтверждать газетный рассказ, показывать технику, которую зритель делал или ремонтировал, возвращать на несколько минут образ дома. У такого показа существовала и мобилизационная задача, и личная сторона: государство стремилось собрать единое понимание войны, а человек всматривался в толпу на экране, надеясь узнать знакомый жест, улицу, лицо.

Кино обращалось не только внутрь страны. Советские документальные картины военного времени демонстрировались и союзному зрителю, а позднее возвращались в программы уже как сохранённые свидетельства эпохи.⁹⁹ Перевод текста был здесь только внешним слоем: главным аргументом становилось изображение — разрушенный город, движение войск, работа тыла, взгляд человека перед камерой.

И всё же скорость не равна полноте. В выпуск попадало то, что было снято, доставлено, технически пригодно, разрешено и признано значимым, а за рамкой оставались огромные пространства опыта. Советская военная хроника была одновременно свидетельством, мобилизационным искусством и государственным сообщением.¹⁰⁰ Читать её только как прозрачное окно столь же неверно, как считать одной пропагандой. Сила материала именно в напряжении между увиденным и собранным рассказом.

Кадр переживает событие

После войны фронтовая плёнка сменила назначение, не меняя своего вещества. То, что вчера было срочным материалом для выпуска, стало доказательством, траурным свидетельством, основой юбилейной картины, музейной экспозиции, телевизионной передачи. Кадр пережил обстоятельства первого показа и вошёл в новый монтаж, с каждым переходом приобретая ещё один смысловой слой.

Показателен фильм Марии Славинской «Фронтовой кинооператор», созданный в 1946 году и посвящённый погибшему Владимиру Сущинскому. Вчерашняя профессия уже становится предметом памяти: камера смотрит не только на войну, но и на человека, который её снимал.¹⁰¹ Перед нами и сохранённое событие, и сохранённый труд свидетеля.

Архивная работа начинается там, где для обычного зрителя кадр просто узнаваем.

⁹⁹ Госфильмофонд России. «Дубль дв@»: второе дыхание документальных фильмов из коллекции Госфильмофонда России. URL: <https://gosfilmofond.ru/dubl-dv-vtoroe-dyhanie-dokumentalnyh-filmov-iz-kollekcii-gosfilmofonda-rossii/> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁰⁰ Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917—1953. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 186—212.

¹⁰¹ Там же.

Специалисту недостаточно увидеть танки на городской улице: нужно определить автора, дату, место, часть, исходный сюжет, вариант монтажа, физическое состояние носителя. Каталог и учётная запись не беднее изображения — они защищают его от произвольного употребления. Без них чужое лицо легко становится иллюстрацией к другому событию, а точная хроника — удобным символом вообще.

Российский государственный архив кинофотодокументов сохраняет не только фильмы как законченные произведения, но и массивы кино- и фотодокументов, их описания и научно-справочный аппарат. Архивные показы фронтовой кинолетописи обнаруживают важное свойство сохранения: документ возвращается публике не сам по себе, а после атрибуции, технической работы и нового контекста.¹⁰²

У памяти тоже есть производственная цепь, и она требует осторожности. Поздний монтаж способен сделать кадр слишком знакомым: одна и та же атака начинает обозначать любую атаку, одно освобождение — всю Победу. Повторение усиливает символ и стирает различия. Задача того, кто монтирует этот материал сегодня, — удержать оба масштаба: видеть в материале общий опыт страны, но не отнимать у него конкретную дату, место и имя оператора.

Двадцать секунд экранного времени, которые в среднем приходились на один день работы фронтового оператора, становились хроникой лишь после описания, проявки, монтажа и доставки. Ценность кадра не уменьшалась от того, что его путь продолжали другие люди: их работа делала снятое доступным и сохраняла для будущего.

Военная система умела быстро доставлять изображение события. Мирная жизнь требовала другого ритма: регулярного сеанса в городе и селе, исправной копии и предсказуемой работы местного зала. Срочную мобилизацию предстояло превратить в повседневную кинофикацию.

¹⁰² Российский государственный архив кинофотодокументов: состав фондов и научно-справочный аппарат. URL: <https://rgakfd.ru/> (дата обращения: 21.08.2026).

Глава 10. Кинофикация большой страны

В 1940 году в СССР работало 28 тысяч киноустановок с платным показом. В 1970-м — 157 тысяч. В том же 1970 году было зафиксировано 4,652 миллиарда посещений кинопоказов — около девятнадцати на каждого жителя страны. Между этими двумя строками — министерство, областные управления, сто с лишним тысяч аппаратов и люди, умевшие их включать.

Зал, которого ещё нет

Сельский клуб за час до вечернего сеанса выглядит буднично. Днём здесь шло собрание, на сцене остались стол и графин, у стены сложены скамьи. Теперь окна закрывают плотной тканью, стулья разворачивают к белому полотну, кто-то проверяет проводку. Киномеханик ставит аппарат так, чтобы луч прошёл над головами. Фильма пока не видно, но кино уже начинается — с перестановки мебели, затемнения окон и ожидания, которое собирает людей у дверей.

Сельский клуб был лишь одной из тысяч площадок. Чтобы зритель мог прийти сюда снова через неделю, требовались помещение, аппарат, подготовленный киномеханик, расписание, копия и ремонт. Кинофикация соединила эти повседневные условия в территориальную задачу.

Кинотеатр легко принять за здание. На самом деле здание — лишь оболочка: без электроэнергии, исправного проектора, экрана, звука, копии, человека у аппарата и зрителей в назначенный час оно остаётся залом с рядами кресел. И наоборот — кино могло возникнуть в помещении, которое проектировали для лекций, танцев или школьных праздников, если все элементы на один вечер сходились в работающую цепь.

Поэтому кинофикация большой страны не сводилась к строительству фасадов с афишами. Городскому кинотеатру, районному дому культуры, рабочему клубу и сельской школе требовались разные решения. Где-то аппарат стоял постоянно, где-то приезжал вместе с механиком; где-то фильм шёл ежедневно, где-то копию ждали неделями. Общим было не устройство помещения, а обязательство доставить изображение и сделать показ повторяемым.

В послевоенные годы это обязательство приобрело особый вес. Нужно было восстанавливать разрушенные залы, расширять сеть на востоке и севере, обеспечивать новые посёлки, находить кадры и ремонтировать технику. Расстояние здесь измерялось не только километрами: его измеряли распутицей, зимником, расписанием парохода, мощностью местной электростанции и наличием одной запасной детали.

Инфраструктура отличается от разовой акции тем, что о ней вспоминают главным образом тогда, когда она не работает. Зритель не обязан знать, откуда приехала копия и кто заменил лампу. Он приходит к объявленному часу, и если свет гаснет и на экране начинается фильм, вся сложная система на время становится незаметной. Если сеанс отменён, она обнаруживает себя сразу — закрытой кассой, пустым экраном, запиской на двери.

Кто строил сеть

Война обошлась киносети дороже, чем принято думать. Сельская сеть сократилась с 19,5 тысячи установок в 1940 году до 9,6 тысячи в 1945-м — более чем вдвое. К 1950 году она выросла до 32,2 тысячи, то есть за пять лет превысила довоенный уровень более чем в полтора раза.¹⁰³ Именно на этот рывок и приходится основная работа послевоенной кинофикации.

¹⁰³ Косинова М. И. Советская кинофикация и кинопрокат во второй половине 1940-х годов // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-kinofikatsiya-i-kinoprokat-vo-vtoroy-polovine-1940-h-godov> (дата обращения: 21.08.2026).

У неё был конкретный хозяин. В 1946 году было образовано Министерство кинематографии СССР во главе с Иваном Большаковым; в его составе действовали Главное управление кинофикации, Главкинопрокат и Главное управление киномеханической промышленности.¹⁰⁴ На местах работали областные управления кинофикации, исполнявшие, в частности, постановление Совнаркома СССР о мероприятиях по улучшению кинообслуживания населения в 1946 году.¹⁰⁵

И у этого рывка была странная особенность. Пока сеть восстанавливалась и росла, число выпускаемых фильмов падало: с двадцати одного в 1946 году до семи в 1952-м — период, который В. И. Фомин назвал малюкартиньем.¹⁰⁶ Страна строила залы быстрее, чем производила то, что в них показывать. Позднее эту нехватку частично закрыли трофейными картинами.

Киноустановка становится единицей сети

В отчётах кинофикация говорила особым языком. Его главной единицей был не фильм и даже не кинотеатр, а киноустановка. Термин сухой, но точный, потому что позволял учитывать аппарат и место регулярного показа там, где отдельного кинотеатрального здания не существовало. Благодаря этому на одной статистической карте оказывались городская зал, клубная будка и сельская передвижка.

Масштаб перемены виден в государственном статистическом ряду. В 1940 году в СССР насчитывалось 28 тысяч киноустановок с платным показом, в 1960-м — 103,4 тысячи, в 1970-м — 157 тысяч. Сельская сеть за те же опорные годы выросла с 19,5 до 84,6 и затем до 133,2 тысячи установок.¹⁰⁷

Но самое интересное скрыто внутри этого роста. Число сельских стационарных установок поднялось с 8 тысяч в 1940 году до 124,2 тысячи в 1970-м — в пятнадцать с половиной раз. Число сельских передвижек за те же годы сократилось с 11,5 до 9 тысяч.¹⁰⁸

В 1940 году передвижек на селе было больше, чем стационарных установок; к 1970-му стационарных стало почти в четырнадцать раз больше. В послевоенной сельской киносети произошёл, таким образом, решающий сдвиг: стационарный показ стал преобладать над передвижным.

Замещением один к одному это не было. Передвижек стало меньше всего на две с половиной тысячи, а стационарных установок прибавилось сто шестнадцать тысяч — менялась не пропорция замены, а структура быстро растущей сети. Да и сама кинофикация была шире этого перехода: она охватывала строительство, снабжение, ремонт, подготовку кадров, техническое переоснащение и организацию регулярного показа.

Передвижка при этом не исчезла и не стала ненужной — она перестала быть главным ответом на сельское расстояние. Там, где аппарат получал постоянное помещение, появлялась возможность выстроить репертуар, часы работы и зрительскую привычку.

Статистическая строка легко создаёт иллюзию полной ясности. Учётная установка могла работать ежедневно, раз в неделю или простаивать из-за отсутствия киномеханика. Один

¹⁰⁴ Министерство кинематографии СССР (1946—1953) // База данных «Путеводители по российским архивам». URL: <https://guides.rusarchives.ru/funds/32/ministerstvo-kinematografii-sssr-1946-1953> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁰⁵ Кинообслуживание населения Горьковской области в послевоенное время (1946—1964 годы) // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinoobslyuzhivanie-naseleniya-gorkovskoy-oblasti-v-poslevoennoe-vremya-1946-1964-gody-1> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁰⁶ Кинематограф СССР: период «малюкартинья» 1946—1952 годов. Приводится по общей историографии; см.: Фомин В. И. и др. Очерки истории киноотрасли (1896—2015). Ссылка требует уточнения по изданию.

¹⁰⁷ Народное хозяйство СССР за 70 лет: юбилейный статистический ежегодник / Госкомстат СССР; отв. за вып. Л. А. Уманский. М.: Финансы и статистика, 1987. Раздел «Культура. Кино». Электронный фрагмент раздела «Народное образование и культура»: Исторические материалы. URL: <https://istmat.org/node/9311> (дата обращения: 21.08.2026).

¹⁰⁸ Там же.

аппарат обслуживал многолюдный районный центр, другой — небольшое село. Число точек не сообщает, сколько состоялось сеансов, сколько раз отменили показ, в каком состоянии находилась копия и хорошо ли зритель слышал звук.

Сравнение лет требует и другой осторожности: менялись формы учёта, административные границы, ведомственная принадлежность и сама структура сети. Уже в 1920-е годы государство и хозяйственные организации искали сочетание коммерческого проката, клубного показа и передвижных форм.¹⁰⁹ Послевоенная система унаследовала этот опыт, но перевела его в другой масштаб.

Киноустановка была удобной единицей плана: её можно поставить на баланс, снабдить паспортом, закрепить за территорией. Для зрителя единицей оставался состоявшийся сеанс. Между двумя способами счёта и проходила настоящая работа кинофикации.

Сельский экран живёт по расписанию

Сельский клуб редко принадлежал только кино. Утром здесь могли репетировать школьники, днём проводить лекцию, вечером — танцы. Экран сворачивали, занавес использовали для спектакля, стулья постоянно меняли направление. Многофункциональность была не недостатком, а способом удержать культурную жизнь там, где отдельное здание для каждого занятия оказалось бы роскошью.

Но совместное помещение заставляло договариваться. Сеанс зависел от репетиции хора, собрания правления, уроков и местного праздника. Афишу писали заранее, хотя копия могла задержаться. Зимой зал нужно было протопить, летом — затемнить до наступления темноты. Расписание становилось маленьким общественным договором: люди освобождали вечер, клуб готовил пространство, прокат обещал фильм.

У этой договорённости была материальная сторона. Копия приезжала не как отвлечённое произведение, а как несколько тяжёлых частей в коробках. Их следовало принять, проверить, показать и вовремя отправить дальше. Задержка в одном пункте сбивала цепочку следующих сеансов. В большой стране фильм путешествовал медленнее новости о нём: зритель уже слышал название по радио или от родственников, но ещё ждал саму картину.

Наличие аппарата не гарантировало показа. Мог не прийти фильм, заболеть механик, перегореть лампа, пропасть напряжение, и нередко система располагала всеми элементами, кроме одного, — именно он и оказывался решающим. Инфраструктура работает не по принципу склада, где достаточно иметь вещи, а по принципу оркестра, где участники должны вступить одновременно.

Клубная сеть давала кино готовые помещения по всей стране. В 1940 году учитывалось 118 тысяч клубных учреждений, из них 108 тысяч в сельской местности; в 1960-м сельских клубов было 114,5 тысячи, в 1980-м — 118,6 тысячи. На этой основе закреплялся массовый ритм: в среднем сельский житель посещал кинопоказы 12 раз в 1960 году, 17 раз в 1970-м и 16 раз в 1980-м.¹¹⁰

Средняя цифра сглаживает карту. Она соединяет пригород с отдалённым селом, тёплый район с северной навигацией, клуб с ежедневным расписанием и передвижку, приезжавшую время от времени. Но даже с этой оговоркой видно главное: кино перестало быть редким визитом технического чуда и встроилось в календарь повседневности рядом с работой, школой и сельским праздником.

¹⁰⁹ Косинова М. И. Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. №4. С. 6—20. DOI: 10.17816/VGIK546—20; Федюк А. В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е — 1930-е гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2009. 26 с.

¹¹⁰ Народное хозяйство СССР за 70 лет. Указ. соч. Раздел «Культура».

Регулярность меняла и самого зрителя: он выбирал между фильмами, обсуждал качество, запоминал актёров, сердился на повторный репертуар. Возможность не пойти сегодня возникла только там, где можно было рассчитывать на следующий сеанс. Так сеть производила не просто посещаемость, а культурную привычку — ожидание, что большой экран доступен и вернётся.

Киномеханик держит систему

За несколько минут до начала в аппаратной нет ничего торжественного: нужно заправить плёнку, проверить фокус и уровень звука, убедиться, что склейка выдержит движение. В зале уже шумят, дверь то и дело открывается, а человек у проектора смотрит не на зрителей, а на путь плёнки между роликами.

Киномеханик отвечал не только за машину: на нём держалась вся местная часть системы. Он принимал коробки, сверял части, устранял повреждения, вёл записи, отвечал за пожарную и электрическую безопасность, согласовывал время показа. Там, где один специалист обслуживал несколько пунктов, его собственный маршрут становился частью расписания.

Эта профессия легко обрывает романтикой: тёмная будка, луч в табачном дыму, тайное знание аппарата. Практика была прозаичнее и важнее. Требовалось следить за износом, чистить механизм, соединять оборванную плёнку, иметь запас и не терять внимание в сотый раз увиденной сцене. Ошибка на секунду превращалась в белый экран, резкий хлопок или недовольный гул зала.

Требования к этой работе не были делом местного усмотрения: правила технической эксплуатации киноустановок и фильмокопий утверждались централизованно и были обязательны для всех министерств, ведомств и организаций.¹¹¹

Сеть росла только тогда, когда вместе с аппаратами росли обучение, ремонт и снабжение. Поставить проектор можно распоряжением; подготовить человека, который будет годами обеспечивать показ, значительно труднее. Нужны были курсы, инструкции, мастерские, доставка деталей и понятные технические требования. Иначе новые установки увеличивали плановый показатель быстрее, чем реальную доступность кино.

Качество сеанса складывалось из незаметных действий. Ровный свет, разборчивая речь, чистое изображение, своевременная смена части казались естественными, пока что-нибудь не нарушалось. Зритель оценивал фильм целиком, не отделяя режиссёрское решение от царапины на копии или плохо настроенного звука. Киномеханик последним принимал произведение перед встречей с публикой.

Девятнадцать посещений на человека

Массовость этой системы видна по посещаемости. В 1960 году в СССР зафиксировано 3,611 миллиарда посещений кинопоказов, в 1970-м — 4,652 миллиарда, в 1980-м — 4,259 миллиарда.¹¹²

Разделим пиковую цифру на население: по переписи 1970 года в Советском Союзе жило около 241,7 миллиона человек¹¹³, и получается примерно **девятнадцать посещений в год на каждого** — с учётом младенцев, тяжелобольных и жителей мест, куда кино приезжало трижды в сезон.

¹¹¹ Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии: полномочия по утверждению обязательных правил технической эксплуатации киноустановок и фильмокопий. При подготовке к печати ссылку следует дать на текст самих правил.

¹¹² Народное хозяйство СССР за 70 лет. Указ. соч. Раздел «Культура».

¹¹³ Всесоюзная перепись населения 1970 года: численность населения СССР. Приводится по данным Госкомстата СССР.

Полезно сопоставить это с нынешним положением. В первом полугодии 2026 года российские кинотеатры продали 72,516 миллиона билетов.¹¹⁴ Если во втором полугодии сохранится тот же объём, получится около одного посещения на жителя. Полугодия сезонно неоднородны, и такая экстраполяция груба: один только январь дал 27 миллионов посещений.

Но даже с учётом сезонности и различий в учёте разрыв остаётся огромным. Он отражает не только изменение зрительских привычек и медиасреды — телевидение, платформы, цену билета, репертуар, демографию, — но и иной масштаб территориальной доступности большого экрана.

За огромными советскими итогами стояли повторяющиеся вечера в десятках тысяч залов. Миллиарды складывались не из одного всесоюзного события, а из способности сети снова и снова открывать двери. И парадокс кинофикации состоял в том, что общенациональный экран создавался множеством помещений, большая часть которых не была кинотеатрами в строгом смысле. Школа, клуб и дом культуры становились узлами кинематографии на несколько часов. Благодаря этой гибкости кино присутствовало там, где капитальное строительство отставало от культурного спроса.

Система была единой именно потому, что умела быть разной.

Передвижку поэтому неверно считать признаком недостроенной системы: для разреженного расселения она была самостоятельной территориальной технологией. Её слабость — зависимость от дороги и маршрута — одновременно была её силой, потому что аппарат не ждал, когда зритель доберётся до здания, а сам шёл к зрителю. Столь же неверно объявлять успехом одно увеличение числа установок: настоящая сеть описывается несколькими величинами сразу — сколько точек существует, как часто они работают, сколько зрителей принимают, сколько времени простаивают, как быстро получают копии и обслуживание.¹¹⁵

Если одна из этих величин выпадает, торжественная цифра может прикрыть редкий показ или хроническую неисправность.

Кинофикация создала места, где зритель ожидал регулярного сеанса. Но зал ещё надо было включить в оборот фильмов: получить заявку, направить копию, вернуть её после показа и передать дальше. Следующая задача сети — не строить экран, а провести к нему произведение.

¹¹⁴ Российские кинотеатры заработали более 35 млрд рублей за первое полугодие 2026 года // Бюллетень кинопрокатчика, по данным ЕАИС. URL: https://www.kinometro.ru/news/show/name/ru_boxoffice_sixmonth2026_02072026 (дата обращения: 21.08.2026).

¹¹⁵ Кинофикация: коллективный исследовательский проект по истории распространения, показа и потребления кинематографа в СССР. URL: <https://sovietfilm.space/page/about/> (дата обращения: 21.08.2026).

Глава 11. Путь фильма к зрителю

Первая серия «Войны и мира» вышла в прокат рекордным для советского кино тиражом — 2805 фильмокопий.¹¹⁶ В том же десятилетии в стране работало около 157 тысяч киноустановок.¹¹⁷ Даже если представить, что все копии одновременно находились на экранах, рекордный тираж охватывал менее двух процентов сети. Отсюда всё остальное: очередь, календарь, маршрут и профессия людей, решавших, кто увидит картину первым.

Заявка на фильм

Утром на Пискаревском проспекте фильм ещё не был событием. Он лежал в нескольких железных банках, стоял в картотеке под шифром и ждал, пока его путь совпадёт с чьим-то репертуарным планом. Вечером тот же фильм мог собрать зал на другом конце Ленинграда, а через несколько дней уйти дальше — в районный кинотеатр, дом отдыха, детский дом или больницу.

Эту отрасль редко замечали. В титрах нет диспетчера прокатной конторы, специалиста по проверке фильмокопий, шофёра и заведующего складом. Между тем общенациональная слава картины зависела от них не меньше, чем от газетной рецензии: массовость приходила не в минуту окончания съёмок и даже не после премьеры, а с тиражом, заявкой, погрузкой, сотнями включений проектора и возвращением потёртой копии на проверочный стол.

Директор кинотеатра составлял репертуар заранее. Он знал вместимость своего зала, привычки публики, школьные каникулы, праздничные даты и то, как быстро проходит местный слух о новой картине. Но знание зрителя ещё не означало, что желаемый фильм окажется в нужный день: заявка входила в систему, где ту же копию уже ждали другие площадки.

Людмила Маринина, заведовавшая синемааткой петербургского Фильмофонда, описывала этот порядок почти осязаемо. Репертуар кинотеатра проходил через редактора, превращался в запрос Ленинградской областной конторе кинопроката, затем работники фонда подбিরали плёнки, грузили их в машины и развозили по городу. После показов копии возвращались, проверялись и отправлялись в следующий кинотеатр.¹¹⁸

Слова «выдать фильм» скрывали несколько решений. Сколько копий отпечатано? Каким кинотеатрам дать их в первую очередь? Сколько дней удерживать картину на одном экране? Что отправить в крупный город, а что по районным конторам? Зритель видел название в афише. Прокат видел календарь, транспорт и ограниченный запас материальных экземпляров.

В 1970-е годы эта логика была закреплена на уровне Госкино СССР. Комитет определял тиражи фильмокопий, организовывал их массовую печать, снабжал государственную киносеть и устанавливал правила проката, соединяя в одной административной конструкции производство картины, копировальные фабрики, прокатные организации и киноустановки.¹¹⁹ Централи-

¹¹⁶ Широкий формат (SovScope 70) // Первые в кино. URL: <https://cinemafirst.ru/shirokij-format-sovscope-70/> (дата обращения: 22.08.2026); Широкий формат кино в СССР: SOVSCOPE 70 мм // Audiomania. URL: <https://www.audiomania.ru/content/shirokiy-format-kino-v-sssr-sovscope-70-mm/> (дата обращения: 22.08.2026). Сведения о тиражах приводятся по отраслевым публикациям.

¹¹⁷ Народное хозяйство СССР за 70 лет. М.: Финансы и статистика, 1987. Раздел «Культура. Кино». URL: <https://istmat.org/node/9311> (дата обращения: 22.08.2026).

¹¹⁸ Клеймёнова Е. Фильмофонд // Адреса Петербурга. 13.04.2017. №60/74. URL: <https://adresaspb.com/category/theme/uchrezhdenie/filmofond/> (дата обращения: 22.08.2026). Здесь и далее сведения о работе ленинградского Фильмофонда приводятся по ретроспективному свидетельству Л. Марининой в этой публикации.

¹¹⁹ Постановление Совета Министров СССР от 29.12.1973 №944 «Об утверждении Положения о Государственном комитете Совета Министров СССР по кинематографии». URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/419154> (дата обращения: 22.08.2026).

зация здесь была не отвлечённым принципом управления: она решала, в каком порядке страна увидит один и тот же фильм.

Прокат поэтому нельзя описать как склад готовых фильмов. Это было искусство очередности, и от удачно составленного маршрута зависело, превратится ли ограниченный тираж в широкий общественный опыт или будет простаивать в ожидании машины, согласования, свободного экрана. Исследования посещаемости советского кино показывают огромный разрыв между просто выпущенной картиной и картиной, получившей действительный доступ к массовой аудитории.¹²⁰

Копия выходит из фабрики

На копировальной фабрике производство становилось множеством вещей. Исходные материалы сохраняли изображение и звук, а прокатная копия предназначалась для работы: её должны были заряжать в аппарат, перематывать, склеивать при разрыве, перевозить, снова проверять. Она рождалась не для покоя.

Тираж был способом перевести географию в число. Одна копия могла дать только последовательность показов; десятки и сотни позволяли вести их одновременно. Решение о тираже задавало скорость распространения, плотность первых недель и глубину продвижения в региональную сеть.

Величину этого решения показывает конкретный пример. «Повесть пламенных лет» была растиражирована на 444 фильмокопии, и картину посмотрело 12,6 миллиона зрителей.¹²¹ Если условно распределить эти посещения между выпущенными копиями, на каждую пришлось бы около двадцати восьми тысяч зрителей; при среднем зале на триста мест и половинной заполняемости это соответствовало бы примерно ста девяносто сеансам. Расчёт не воспроизводит реальную судьбу каждой копии, но показывает порядок нагрузки на тираж.

Полезно сопоставить эту величину с ресурсом самой плёнки. По свидетельству работников ленинградского Фильмофонда, ориентировочный срок службы прокатной копии составлял до пятисот показов.¹²² Условные сто девяносто сеансов — существенно меньше предела. Значит, копию чаще всего останавливал не износ, а календарь: она уходила с маршрута потому, что фильм отработал свой сезон, а не потому, что плёнка перестала выдерживать проектор.

До 1930 года прокатные копии изготавливали преимущественно в цехах обработки плёнки при киностудиях; рост тиражей потребовал самостоятельной производственной отрасли, и в 1930 году в Ленинграде начала работать первая советская кинокопировальная фабрика, а затем предприятия в Москве, Киеве, Харькове и Новосибирске.¹²³ Технология печати подробно разобрана в главе 7; здесь важно другое — что происходило с копией после того, как она покидала фабрику.

Даже большой тираж не был набором совершенно одинаковых судеб.

Уже при приёме проверяли изображение, звук, цвет, целостность частей. В ленинградском Фильмофонде новые копии просматривали в рабочих кинозалах, а затем принимали на монтажном столе: экран давал общую картину качества, стол позволял увидеть то, что зритель заметил бы позднее как дрожание, скачок, царапину или внезапный провал звука.

¹²⁰ Фёдоров А. В. Кинопрокат в СССР (1950—1990): данные посещаемости советских и зарубежных фильмов. М.: ОД «Информация для всех», 2025. 708 с.

¹²¹ Там же.

¹²² Клейменова Е. Указ. соч.

¹²³ Кинопромышленность // Большая советская энциклопедия. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/061/255.htm> (дата обращения: 22.08.2026). Приводимый там же показатель роста выпуска киноплёнки в 4,1 раза к 1970 году характеризует сырьевую базу, а не производительность копировальных фабрик.

Проверка фильмокопии находилась на границе зрения и счёта. Плёнка проходила через пальцы и механизм метр за метром, и нужно было не увлечься знакомой сценой, а заметить слабую склейку, повреждение перфорации, грязь, перепутанную часть. Для зрителя фильм тек непрерывно. Для проверяющего он оставался последовательностью уязвимых участков.

После проверки части укладывали в банки, снабжали маркировкой и документами. Здесь особенно заметна двойная природа кино: фильм мог быть признан произведением искусства, предметом идеологического спора или будущей классикой, но к погрузке он подходил как учтённое имущество, которое надо передать по накладной и вернуть в срок. Архивные фонды органов управления кинематографией сохраняют именно эту прозу — планы и отчёты о кинопрокате, кинофикации, копировальных фабриках и техническом развитии отрасли.¹²⁴

Дорога в железной банке

Железная банка была дорожным футляром фильма и его самым узнаваемым рабочим портретом. Полнометражная картина занимала несколько банок, длинная — больше.¹²⁵ Их можно было ставить штабелем, переносить, считать, пломбировать. Внутри лежала не абстрактная лента, а части, которые вечером следовало показать в правильном порядке.

В пределах большого города маршрут казался простым: фонд, автомобиль, кинотеатр. За городской чертой он дробился. Областная контора передавала копии отделениям и прокатным пунктам, те связывали районные центры, клубы и киноустановки. История кузбасского проката показывает эту логику наглядно: до образования Кемеровской области местную сеть снабжали структуры Новосибирской конторы Главкинопроката, в марте 1943 года появилась Кемеровская областная контора, а в 1946—1974 годах её отделения открывались в Мариинске, Киселёвске, Белове, Тайге и Новокузнецке.¹²⁶

Административная карта следовала за расстоянием.

Копия шла не прямо к зрителю, а через узлы, и каждый узел сокращал один маршрут и создавал другой. Областной склад не мог ежедневно обслуживать все сельские установки; районный пункт принимал на себя последнюю, самую непредсказуемую часть дороги. Здесь расписание кино встречалось с расписанием железной дороги, автобуса, речной навигации или ведомственной машины.

У этой дороги были свои законы задержек. Опоздание на сутки означало отменённый вечер в одном месте и сдвиг во всех следующих. Задержав копию ещё на один сеанс, кинотеатр отнимал её у площадки, где афиша уже висела. Прокатная дисциплина была формой уважения к незнакомому зрителю, находившемуся за сотни километров дальше по цепочке.

Путешествие меняло статус картины. В столице её могли обсуждать как новинку сезона; в небольшом городе она приезжала уже окружённая слухами, рецензиями и рассказами тех, кто видел её раньше. Молва о фильме обгоняла саму копию, и ожидание успевало стать частью зрительского опыта ещё до первого кадра.

Особенно уязвимым был последний участок. Банки требовалось довести, принять и поместить туда, где плёнке не повредит сырость или жара. Нельзя было потерять одну часть: отсутствие нескольких минут разрушало целое. Заведующий складом расписывался в накладной, шофёр укладывал банки в кузов, приёмщик пересчитывал части — и так каждый день, в каждом узле сети.

¹²⁴ Российский государственный архив литературы и искусства. Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино СССР), ф. 2944: описание фонда. URL: <https://www.rgali.ru/fund/8077> (дата обращения: 22.08.2026).

¹²⁵ Клеймёнова Е. Указ. соч.

¹²⁶ Кузбасскино. Историческая справка. URL: <https://www.kuzbasskino.ru/about/kuzbasskino.php> (дата обращения: 22.08.2026).

Поэтому единый экран страны существовал не как одновременная трансляция. Он возникал из последовательности: один и тот же фильм появлялся в разных местах в разные дни, но зрители включали увиденное в общий разговор. Не синхронность, а повторяемость создавала единство.

Сеанс, после которого остаются царапины

В аппаратной банки открывали, части сверяли, плёнку заряжали в проектор. Дальше копия оказывалась в руках киномеханика — последнего человека, способного предупредить техническую неудачу, и первого, кого винил зал, если изображение исчезало.

Правила эксплуатации требовали держать в аппаратной паспорта и инструкции, журналы учёта, документы по безопасности и правила обращения с фильмокопиями.¹²⁷ За внешней бюрократичностью стояла понятная мысль: хороший сеанс должен быть воспроизводим. Недостаточно один раз правильно настроить аппарат — нужно зафиксировать состояние техники, вовремя провести обслуживание и передать ответственность следующей смене.

Плёнка двигалась рывками, много раз в секунду останавливая кадр перед световым окном. Перфорация принимала на себя усилие механизма, поверхность проходила через ролики и фильмовый канал, а пыль, неточная заправка и изношенная деталь оставляли след. Зритель видел дождь царапин; копия хранила историю своих показов.

Разрыв был не только аварией, но и испытанием времени. В зале зажигался свет или возникала раздражённая пауза, а в аппаратной требовалось быстро найти повреждение, обрезать края, сделать склейку и вернуть движение. Несколько потерянных кадров почти не меняли сюжет, однако после многих ремонтов фильм начинал дышать иначе: склейки учащались, переходы становились резче.

Не всякий дефект принадлежал самой картине, но зритель редко проводил такое различие. Плохой звук мог испортить актёрскую сцену, неустойчивый свет — операторскую работу, ошибка фокусировки — декорацию. На последнем метре производственной цепи техническое качество становилось частью художественного смысла.

Сеанс изнашивал копию и одновременно оправдывал её существование. Беречь плёнку, не показывая её, для проката было бессмысленно; показывать, не заботясь о ней, — расточительно. Между этими крайностями и работала профессия киномеханика, и удачным считался тот вечер, когда плёнка не рвалась, звук не пропадал, а зритель не вспоминал об аппаратной.

Возвращение в фильмофонд

Возврат не завершал путь, а делал возможным продолжение. В прокатной конторе банки принимали, копию ставили на монтажный стол и снова проверяли. Эта обратная связь отличала сеть от простой доставки: предмет не исчезал у получателя, а возвращался со сведениями о собственном состоянии.¹²⁸

Специалист читал их без слов. Царапины говорили о тракте аппарата, вытянутые отверстия перфорации — о нагрузке, множество склеек — о трудной эксплуатации. Повреждение требовалось устранить, а иногда и понять его источник, чтобы следующая площадка не повторила ошибку. Затем копия снова уходила в обращение — возможно, теперь не на центральный

¹²⁷ Правила технической эксплуатации кинооборудования кинотеатров и киноустановок: утв. приказом Госкино СССР от 05.04.1976 №149. URL: https://internet-law.ru/documents/prod/pravila/12/pravi_84664.html (дата обращения: 22.08.2026).

¹²⁸ Косинова М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя» // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prokatno-vozvratnyy-mehanizm-sovetskoy-kinematografii-v-period-zastoya> (дата обращения: 22.08.2026).

экран, а в дом культуры, ведомственный клуб или учреждение, где обычного кинотеатра не было.

Прокат продлевал премьеру, дробя её на тысячи местных встреч. Массовый успех был суммой этих встреч, а не только цифрой первых недель.

Маринина вспоминала, что изношенные ленты в Фильмофонде восстанавливали реставраторы и сотрудники, проверявшие фильмокопии; сохранившиеся машины позволяли смывать полосы и возвращать плёнке глянец.¹²⁹ В этом рассказе важно отсутствие торжественности: картина могла быть знаменитой, но её продолжение зависело от кропотливой работы за монтажным столом.

Когда ресурс исчерпывался, рабочая копия покидала активный маршрут. Здесь расходились функции проката и хранения: прокатному фонду требовалась исправная вещь для следующего сеанса, архиву — материал, который следует сохранить как часть истории. Не каждая массово ходившая копия становилась архивной ценностью, но без системы сохранения кинематограф рисковал потерять собственную память после выполнения плана показов.

Прокатный маршрут заканчивался не у двери кинотеатра. Каждая передача оставляла на копии следы; её осматривали, исправляли и только потом отправляли дальше. Но даже вовремя доставленный фильм мог потерять задуманные цвет, звук и ритм, если зал воспроизводил его плохо.

¹²⁹ Клеймёнова Е. Указ. соч.

Глава 12. Качество киносеансов

При цветокоррекции цифрового фильма изображение оценивают в эталонном зале с яркостью белого поля четырнадцать фут-ламбертов — около сорока восьми кандел на квадратный метр.¹³⁰ Для коммерческого кинотеатра предусмотрен более широкий допуск. Один и тот же фильм в разных залах может выглядеть по-разному, хотя номинальный ориентир для них общий. Между утверждённой версией и увиденной зрителем лежит не только исправность аппарата, но и вопрос, кто и когда её проверял.

Последняя лаборатория фильма

В 2003 году создатели картины «Благословите женщину» три месяца работали над цифровым промежуточным материалом, добиваясь нужного характера изображения. Режиссёр Станислав Говорухин, оператор Ломер Ахвледиани, руководитель лаборатории Эдуард Гимпель, цветоустановщица Божена Масленникова, Илья Кондратьев, руководивший изготовлением цифровой мастер-копии, и другие участники спорили о цвете, контрасте и почти исчезающей красочности кадра: они искали не технически исправное изображение, а ощущение выцветшей фотографии, которое должно было стать частью драматургии.¹³¹

После этой работы фильм покинул лабораторию, и результат трёх месяцев точных решений можно было ослабить за один вечер — недостаточной яркостью, неточной фокусировкой, неверным форматом кадра или плохо настроенным звуком.

Кинотеатр принято считать местом, где готовое произведение встречается с публикой. Технически это не совсем так: в кинозале фильм создаётся ещё раз — уже не как копия или файл, а как событие определённой продолжительности, яркости, громкости и масштаба. Экран не хранит изображение: он получает его на несколько сотых долей секунды, возвращает зрителю и тут же принимает следующее. Громкоговоритель не содержит актёрского голоса — он каждый вечер собирает его заново из записанного сигнала, электрической цепи и движения воздуха.

Зритель не обязан разбираться, где возникла ошибка. Он не отличает плохую печать от слабой лампы, повреждённую фонограмму от неисправного усилителя, промах оператора от неточной фокусировки проектора. Для него всё это — фильм, который оказался тёмным, глухим, дрожащим или внезапно оборвался. Именно поэтому выражение «качество фильма» в кинотеатре становится слишком общим: художественные достоинства картины могут быть спорными, а техническое качество сеанса спорным быть не должно.

Можно не принять режиссёрское решение. Но зритель должен увидеть именно его, а не случайную версию, созданную изношенным аппаратом и торопливой подготовкой.

Свет, который меняет смысл

Слабое изображение не всегда кажется неисправным. Оно просто выглядит менее убедительно: белое становится серым, цвет теряет плотность, лица отделяются от фона хуже, детали в тенях исчезают. Зритель может решить, что фильм старый, оператор снимал небрежно или копия выцвела. Иногда причина находится гораздо ближе — в источнике света, оптике, загрязнённом стекле аппаратной или самом экране.

¹³⁰ SMPTE ST 431—1 «D-Cinema Quality — Screen Luminance for Review Rooms and Theatres» и SMPTE RP 431—2 «Reference Projector and Environment». URL: <https://www.smpte.org/standards> (дата обращения: 22.08.2026).

¹³¹ Ермакова Е. Ю. Симбиоз плёночных и цифровых технологий // Техника кино и телевидения. 2003. №11. URL: https://barsic-cat.narod.ru/tkt/archive/11_2003/erm.htm (дата обращения: 22.08.2026).

Яркость важна не потому, что картинка должна быть посветлее. Она определяет, сколько различий способен увидеть глаз. Если света недостаточно, пропадают не только мелкие подробности — меняется интонация кадра: сумеречная сцена превращается в почти ночную, спокойный полутон в грязное пятно, сдержанный цвет в бесцветность. Избыточный свет тоже не победа: он разрушает чёрное, делает изображение утомительным, подчёркивает дефекты копии.

Числовые ориентиры у этих требований разные для двух эпох, и путать их не следует. В плёночную пору результирующая яркость измерялась при открытом фильмовом канале и составляла шестнадцать плюс-минус два фут-ламберта, около 55 ± 7 кандел на квадратный метр.¹³² Для цифрового кинопоказа нормируется яркость эталонного белого изображения — четырнадцать фут-ламбертов, и назначение самого стандарта сформулировано прямо: обеспечить изображение, соответствующее замыслу, принятому при мастеринге.¹³³

Допуск при этом не означает, что каждый нормативный сеанс отклоняется от эталона. Зал вполне может воспроизводить ровно заданную величину; допуск обозначает предельно приемлемую границу, а не обычное состояние показа. Но именно поэтому граница и существует: без регулярной проверки зал сползает к её краю незаметно для всех, включая собственного директора.

Настройка проекции никогда не сводилась к соревнованию ламп: требовалось получить заданный режим на всём поле экрана, а не яркое пятно в центре и тусклые края. Стандарты задают не только яркость в центре, но и допустимое её снижение к краям.

Фокусировка давала другую разновидность обмана. Кадр мог быть резким в середине и расплываться по краям; причину искали в объективе, положении фильмового канала, нагреве плёнки, геометрии проекции. На большом экране малая неточность переставала быть малой, и лицо, снятое крупным планом, обнаруживало её раньше любой испытательной таблицы. Ещё беспощаднее экран показывал неустойчивость кадра: незначительное смещение в аппарате превращалось в дрожание титров, вертикальных линий и неподвижных предметов.

Сам экран тоже участвовал в показе: его поверхность старела, загрязнялась, получала складки и повреждения, а на изображение влияли боковая засветка, непогашенный свет в зале, угол проекции и маскирование кадра. Профессиональная проекция поэтому проверялась не впечатлением «вроде нормально», а контрольными изображениями и измерениями — государственные стандарты устанавливали методы испытаний кинопроекторов, правила эксплуатации требовали регулярного контроля аппаратуры.¹³⁴ Норма не создавала красоту кадра. Она не позволяла кинотеатру незаметно отнять её.

Когда голос должен дойти до зрителя

Звук обнаруживает ошибку быстрее изображения. Тёмную картинку зал некоторое время терпит; если реплику нельзя разобрать, недовольство возникает сразу. Кто-то наклоняется к соседу, кто-то громко говорит «не слышно», и через несколько секунд отдельная техническая неполадка становится настроением всего зала.

Записанный звук проходит длинный путь. В плёночном кино фонограмму нужно прочитать, преобразовать, усилить и передать громкоговорителям; в цифровом — принять файл,

¹³² Технический словарь // Цифровые технологии кино. Приводятся значения стандартов SMPTE 196M и SMPTE RP 98. URL: https://dtcinema.ru/index.php?Itemid=139&id=167&layout=item&option=com_k2&view=item (дата обращения: 22.08.2026).

¹³³ SMPTE ST 431—1 «D-Cinema Quality — Screen Luminance for Review Rooms and Theatres» и SMPTE RP 431—2 «Reference Projector and Environment». URL: <https://www.smpite.org/standards> (дата обращения: 22.08.2026).

¹³⁴ ГОСТ 17813—90 «Кинопроекторы профессионального кинематографа. Методы испытаний»; Правила технической эксплуатации кинооборудования кинотеатров и киноустановок: утв. приказом Госкино СССР от 05.04.1976 №149. URL: https://internet-law.ru/documents/prod/pravila/12/pravi_84664.html (дата обращения: 22.08.2026).

правильно распределить каналы, преобразовать сигнал и согласовать его с аппаратурой зала. В обоих случаях последним звеном остаётся пространство, заполненное людьми. Громкость при этом лишь одна из характеристик: можно сделать звук сильнее и не сделать речь понятнее, потому что искажения, посторонний шум, неверный частотный баланс или повреждённый громкоговоритель превращают прибавление уровня в усиление недостатка.

Особенно уязвим актёрский голос. В студии его соединяют с музыкой, шумами и тишиной, добиваясь определённого соотношения, и в зале это равновесие должно повториться. Если музыка закрывает речь, а тихая реплика исчезает, меняется не только комфорт — меняется характер героя: сдержанность начинает выглядеть невнятистью, пауза провалом, эмоциональный всплеск криком.

Помещение здесь такой же участник, как аппаратура. Для эталонных и коммерческих залов нормируются время реверберации, фоновый шум, частотная характеристика и уровни каналов; допустимые значения зависят от типа и объёма помещения.¹³⁵ Пустой и заполненный залы звучат по-разному: люди поглощают часть звука, одежда меняет акустическую картину, работающее помещение добавляет собственные шумы. Настройка по одному короткому включению перед сеансом не заменяет знания конкретного зала.

Многоканальный звук добавил и возможностей, и поводов для ошибок. Каналы должны попасть к своим громкоговорителям, уровень — соответствовать помещению, направление — поддерживать изображение. Голос, который должен исходить от экрана, не может случайно оказаться сбоку. Пространственный звук хорош не тогда, когда зритель замечает каждую колонку, а когда зал перестаёт казаться набором источников.

Что именно проверяют в зале

В плёночном кино качество сеанса зависело от состояния самой копии и подготовки аппаратуры. Перед показом киномеханик проверял части, склейки, перфорацию, световой и звуковой тракты; эти операции подробно регламентировались правилами эксплуатации, и назначением их было не только предотвратить остановку, но и сохранить заданные параметры изображения и звука.¹³⁶ Путь копии и работа механика разобраны в предыдущей главе.

Цифровой зал проверяется иначе, и проверка эта поддаётся описанию по пунктам.

Измеряют яркость белого поля в центре экрана и её снижение к краям. Контролируют точку белого, чтобы изображение не ушло в тёплый или холодный оттенок. Проверяют геометрию кадра и маскирование под каждый используемый формат. Оценивают фокусировку по контрольному изображению — не в центре, а по всему полю. Убеждаются, что каждый звуковой канал приходит на свой громкоговоритель, а уровни соответствуют норме. Снимают частотную характеристику зала измерительным микрофоном. Замеряют фоновый шум при выключенном показе и уровень паразитной засветки.

Ни одна из этих операций не требует героизма. Каждая требует прибора, методики, времени и человека, которому за это платят.

Подготовка уменьшает вероятность аварии, но не отменяет её. Тогда качество работы измеряется уже не отсутствием неполадки, а тем, насколько быстро и спокойно она локализована. Однако скорость ремонта не должна превращаться в оправдание плохой организации: если сеансы поставлены вплотную, на осмотр не оставлено времени, запасные части отсут-

¹³⁵ Требования к электроакустическим характеристикам кинозалов задаются семейством стандартов SMPTE (в частности, ST 202 — характеристика воспроизводящего тракта) и ISO 2969. Обзор действующих документов: SMPTE Standards. URL: <https://www.smpte.org/standards> (дата обращения: 22.08.2026).

¹³⁶ Правила технической эксплуатации кинооборудования кинотеатров и киноустановок: утв. приказом Госкино СССР от 05.04.1976 №149. URL: https://internet-law.ru/documents/prod/pravila/12/pravi_84664.html (дата обращения: 22.08.2026).

ствуют, а один человек отвечает сразу за несколько несовместимых задач, техника рано или поздно сообщает об этом зрителю — обычно в самой тихой или самой важной сцене.

Новые ошибки цифрового показа

Переход к цифровому показу обещал избавить кинотеатр от царапин, обрывов, перепутанных частей и изношенной перфорации. Обещание было выполнено. Но из исчезновения плёнки не следовало исчезновение ошибки.

Цифровой фильм приходит как пакет данных. Его нужно получить, загрузить на сервер, проверить, связать с расписанием и открыть действующим ключом. Существуют разные версии картины: с определённым языком, субтитрами, составом звуковых каналов, форматом изображения. Файл не царапается в дороге, зато можно загрузить не тот файл. Срок действия ключа может истечь между двумя сеансами, система хранения — сообщить о нехватке места, сервер — не увидеть часть пакета.

Автоматизация уменьшает число ручных операций, но каждая оставшаяся становится ответственнее: ошибку иногда обнаруживают не при перемотке и осмотре, а в ту минуту, когда в зале уже погас свет. Проектор по-прежнему требует настройки — меняются источник света и способ формирования изображения, но остаются яркость, цвет, резкость, геометрия и состояние экрана.

Международные спецификации цифрового кинематографа подробно описывают состав пакета, защиту, воспроизведение и параметры изображения, и для российского кинотеатра они стали важной технической основой перехода к цифре.¹³⁷ Но спецификация не проверяет конкретный зал и не слышит, что один громкоговоритель начал работать иначе.

Раньше история небрежности оставалась на плёнке в виде царапины. Теперь она чаще остаётся в журнале ошибок, настройках или жалобе зрителя. Риск не исчез — он сменил носитель.

Качество киносеанса складывается из множества действий, каждое из которых слишком мало для афиши: правильно выбранная версия, исправный сервер, настроенный проектор, чистая оптика, работающие каналы, затемнённый зал, своевременное начало. Ни одно из этих условий не делает фильм хорошим, но отсутствие любого способно помешать хорошему фильму состояться перед зрителем.

Вернёмся к четырнадцати фут-ламбертам. Норма существует, она измерима, и проверить её можно за несколько минут — яркомером, контрольным изображением и измерительным микрофоном. Вопрос не в том, известна ли она, а в том, кто и с какой периодичностью приходит с этими приборами в зал.

Даже точное воспроизведение изображения и звука ещё не объясняет главного свойства кинозала: люди приходят не только увидеть один фильм, но и увидеть его вместе. Технически безупречный сеанс создаёт для этого условия, однако само общее переживание возникает уже не в аппаратной.

¹³⁷ Digital Cinema Initiatives. Digital Cinema System Specification. URL: <https://www.dcinovies.com/specification/> (дата обращения: 22.08.2026).

Глава 13. Кинотеатр и жизнь вокруг экрана

Вечером 8 июня 1927 года Михаил Лорис-Меликов пришёл с матерью в ленинградский кинотеатр «Великан». В дневнике он отметил время — с семи до девяти — и добавил, что сеанс перенесли на следующий день в связи с убийством советского полпреда Петра Войкова.¹³⁸ Фильм не состоялся, но два часа, отведённые кинотеатру, всё равно остались в записи. Так кинотеатр входил в жизнь: не только фильмом, но и планом на вечер.

Поход в кино начинается раньше сеанса

Всё начиналось задолго до первого кадра: нужно было договориться о встрече, доехать, купить билет и дожидаться сеанса. Иногда фильм забывался, а сам вечер — нет. Исправный аппарат обеспечивал показ; зрители превращали его в событие, которое можно пережить вместе.

Русское выражение «пойти в кино» точнее, чем кажется. Оно называет не только просмотр — в нём есть дорога, компания и выбор места. Человек мог ещё не знать, хорош ли фильм, но уже знал, с кем хочет его увидеть. Для ребёнка поход начинался с обещания взрослых. Для подростка — с попытки попасть на картину, о которой говорила школа. Для молодой пары кинотеатр давал редкую возможность провести вечер среди людей и всё же остаться вдвоём. Для семьи он предлагал понятный и заранее ограниченный по времени план. У каждого был свой мотив, а билет приводил всех к одной двери.

Историки справедливо рассматривают городской кинотеатр не как нейтральную коробку для показа, а как часть повседневности, которую одновременно формировали власть, работники киносети и сами зрители.¹³⁹ Администрация назначала сеансы и следила за порядком, архитектор задавал маршрут от кассы до кресла, а зрители добавляли к этому свои привычки — занимали очередь, ждали знакомых у входа, менялись билетами, обсуждали увиденное.

Афиша была обращена не к отдельному потребителю. Она стояла на улице и становилась частью городского разговора: один человек читал название, другой вспоминал актёра, третий уже слышал, что билетов нет. Репутация фильма складывалась до просмотра — из газетной заметки, рассказа сослуживца и длины очереди. Очередь раздражала, но одновременно показывала ценность события. Если за билетами стояли, значит, в городе происходило что-то, к чему хотелось успеть. Дефицит мест создавал несправедливость, спекуляцию и обиды — и он же превращал удачно купленный билет в маленькую победу. Кинотеатр начинался на тротуаре.

Фойе как пространство ожидания

29 октября 1927 года во Владивостоке открылся кинотеатр «Уссури». Первым показали фильм «Поэт и царь». Новое здание быстро стало одним из самых посещаемых мест города, и вскоре обнаружилась проблема, которую трудно заметить на архитектурном чертеже: фойе оказалось слишком маленьким.

Перед началом оно напоминало переполненный транспорт. Люди не успевали спокойно войти, раздеться, найти знакомых и дожидаться приглашения в зал. Кинотеатр справлялся с демонстрацией фильма, но не справлялся с человеческим ожиданием.

¹³⁸ Дневник М. А. Лорис-Меликова. Запись от 8 июня 1927 года // База данных «Кинофикация». URL: <https://sovietfilm.space/sources/5524/> (дата обращения: 22.08.2026).

¹³⁹ Волков Е. В., Сапронов М. В. Городской кинотеатр советской эпохи: подходы к историческому исследованию // Вестник Пермского университета. История. 2021. №3 (54). С. 114—126. DOI: 10.17072/2219-3111-2021-3-114-126.

Этот эпизод хорошо объясняет устройство классического кинотеатра. Вестибюль принимал уличную толпу, касса превращала намерение в право на место, гардероб временно освобождал человека от верхней одежды, фойе давало возможность задержаться между городом и темной залой. Каждое помещение готовило зрителя к следующему состоянию.

В 1932 году «Уссури» передали помещения соседнего здания, а в 1935-м началось устройство нового фойе: на первом этаже появились ресторан и кафе, на втором — танцевальный зал с эстрадой, курительная комната и комната отдыха. Расширяли не экран и не аппаратную, а время вокруг фильма.¹⁴⁰

Здесь назначали свидания, рассматривали фотографии актёров, читали стенды, слушали музыку, спорили о предыдущем фильме. Не всё было торжественно: кто-то искал свободный стул, кто-то торопился в буфет, кто-то нервничал из-за опаздывающего спутника. Но именно эти мелкие действия превращали сеанс из передачи изображения в выход из дома.

Фойе было пространством взаимного наблюдения. В зале лица исчезали, а до начала каждый видел, кто пришёл, с кем пришёл и как одет. Кинотеатр позволял смотреть не только на звёзд: город на несколько минут показывал себя самому себе.

Поэтому маленькое фойе было не просто строительным недостатком. Оно сжимало общественную часть киносеанса, а большое, напротив, могло жить своей жизнью даже при закрытых дверях зала.

Публика во время сеанса

Когда гаснет свет, незнакомые люди перестают видеть друг друга, но не перестают друг на друга влиять. Один кашель слышит весь ряд. Опоздавший на минуту заслоняет экран сразу несколькими зрителями. Смех распространяется быстрее реплики, которая его вызвала.

Совместный просмотр меняет саму реакцию. Комедия в полном зале кажется смешнее, в напряжённой сцене чужая тишина усиливает ожидание, а зритель, готовый отмахнуться от эпизода дома, в кинотеатре остаётся внутри общего внимания. Зал не диктует оценку, но делает её слышимой.

У каждого сеанса поэтому есть характер. Утренний детский показ шумит иначе, чем вечерняя премьера. Повторный фильм собирает зал, который заранее знает любимые места. Картина, вызвавшая спор, делит публику ещё до включения света. Технически демонстрируется одна копия, но общественная жизнь фильма каждый раз складывается заново.

Кинотеатр приучал к непростому соседству. Нужно было найти своё место, пропустить человека в середину ряда, убрать разговор до конца сеанса, не закрывать экран. Эти правила казались мелкими, однако без них несколько сотен людей не могли одновременно получить обещанный им фильм.

¹⁴⁰ Постановление Владивостокского горисполкома от 25.06.1932 №430 о передаче кинотеатру «Уссури» помещений соседнего здания; акт государственной историко-культурной экспертизы, 2017. Приводится по: Руденко С. Как менялся облик кинотеатра «Уссури» — первого советского кинотеатра Владивостока // Приморское краевое отделение РГО — ОИАК. 30.01.2026. URL: <https://xn--80aphn.xn--p1ai/news/2026-01-30/kak-menyalsya-oblik-kinoteatra-ussuri-pervogo-sovetskogo-kinotea> (дата обращения: 22.08.2026).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.