



Альтернативные формы кинопроката и кинофикации в СССР в 1920-е годы

М.И. Косинова

кандидат философских наук

В статье рассматривается процесс восстановления отечественной киноиндустрии после революции, в частности, кинофикации страны. Освещаются вопросы кинорепертуарной политики, проблема формирования репертуара при почти полном отсутствии собственного кинопроизводства. Анализируются также альтернативные формы кинофикации и кинопроката (агитпоезда, агитпароходы и пр.), рассматриваются принципы продвижения зарождающегося советского кинематографа по всей стране.

УДК 778.58.003/004

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинопрокат,
кинофикация,
кинорепертуар,
фильмофонд,
кинопосещаемость,
кинопредвижка

«До основания, а затем...»

История советского кино полна как ярких взлетов, так и трагических обвалов, когда не только производство, но и прокат, да и сам показ кинолент приходили в состояние стагнации, и все приходилось начинать сначала. Один из таких труднейших периодов — время зарождения советского кино в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Революция и последующая гражданская война до основания разрушили практически все, что было до этого создано в области кино.

Российская кинематография осталась без своих основных кадров. Большинство кинопредпринимателей, как и творческих работников, не приняли большевистскую революцию с первых ее шагов. Лето 1918 года положило начало массовому исходу российских кинематографистов в белогвардейский Крым, на оккупированную немцами Украину. Покидая Москву, кинопредприниматели старались вывезти все, что только могли, — ценное оборудование, фильмы, пленку. От покинутых киноателье оставались одни голые стены. К тому же новая власть поспешила объявить организационно-экономическое устройство русской дореволюционной кинематографии порочным, а его творческое наследие идеологически вредным. После первых цензурных чисток большая часть сохранившегося на складах дореволюцион-

ного кинорепертуара была запрещена. Показывать было нечего, многие кинотеатры стали закрываться.

В сложившихся условиях Декрет о национализации кинопромышленности, принятый 27 августа 1919 года, оказался скорее громкой декларацией о намерениях власти в отношении кинодела и не принес ей реальных дивидендов. Национализировать практически было нечего. Денег на развитие отечественного кинопроизводства тоже не было. Отсутствовали и необходимые кадры, которые хотя бы приблизительно могли знать, как восстанавливать разрушенную кинематографию.

Громко звучали только призывы о создании новой, небывалой, истинно революционной кинематографии, но какой она должна быть, никто не знал. Поэтому первые попытки советской власти как-то восстановить разрушенную киноотрасль носили характер случайных импровизаций, которые не только не давали позитивного результата, но еще более усугубляли кризисную ситуацию. На подобного рода затеи было потрачено 6–7 лет.

В связи с тем, что в начале 1920-х годов в РСФСР проводились массовые «зачистки» старого дореволюционного кинорепертуара, некоторые из запрещенных фильмов либо исчезли навсегда, либо использовались как «фильмотечный материал». На Украине в 1924 году была создана специальная кинорепертуарная комиссия, которая разделила все старые картины на четыре категории. «В первую категорию, — пишет А. Шимон, — входили идеологически выдержанные картины, пригодные для показа любой аудитории; во вторую — «идеологически невредные» фильмы из числа национализированных и картин заграничного производства. Прокат их разрешался только в клубах. К третьей группе относились картины только для коммерческих театров. В четвертую — включались фильмы заведомо порочные, подлежащие запрету и уничтожению»¹.

«Однако после тотальной проверки фильмотеки ВУФКУ², — отмечает киновед А. Дерябин, — было установлено, что большинство фильмов сильно изношено и для проката непригодно. Всего в фильмотеке после изъятия брака осталось 565 фильмов (1161 копия). Но уже к октябрю 1924 года прокатный фонд насчитывал 908 названий. А два года спустя, в 1926 году, «вследствие сокращения картин «буржуазного происхождения», прокатный фонд ВУФКУ сократился до 831 названия при 2041 копии. Как видим, прореживание кинопроката приводило и к физическому уничтожению фильмов»³.

До середины 1920-х годов в прокат выпускались и «обновленные» версии дореволюционных фильмов⁴. Так, в январе

¹ Цит. по: Дерябин А. Время собирать. Отечественное кино и создание первого в мире киноархива // Киноведческие записки, 2001. № 55. С. 25.

² ВУФКУ — Всеукраинское фотокиноуправление. — Прим. авт.

³ Дерябин А. Время собирать. Отечественное кино и создание первого в мире киноархива // Киноведческие записки, 2001. № 55. С. 26.

⁴ В 1923 году был выпущен игровой фильм «Пушкин» (советский вариант ленты 1910 года «Жизнь и смерть Пушкина»); в 1926 году вышла в прокат серия видовых лент Ф. Шиллингера (снятых в 1914 году), и т. д. — *Прим. авт.*

⁵ ВФКО — Всероссийский фотокиноотдел. — *Прим. авт.*

1923 года в Петрограде, на киностудии «Севзапкино» был организован научно-агитационный отдел. Его сотрудники, разобравшись с дореволюционным кинофондом, «переработали» его (перемонтировали, сменили титры и т. п. с целью придать дореволюционным фильмам иной смысл) и частично выпустили в прокат. Идеиную дезинфекцию с еще большим рвением проводили и по отношению к зарубежным фильмам.

Больше всего пострадала при повторном прокате хроника, которая, в отличие от игровых и научно-популярных лент, без существенного перемонтажа на экраны не выпускалась. В результате дореволюционные хроникальные и научно-популярные картины зачастую после необходимого перемонтажа чудесным образом превращались в «аллилуйю» советской власти.

Формально ВФКО⁵ располагал разветвленной прокатной сетью, имел 13 складов фильмокопий (в Смоленске, Казани, Орле, Екатеринбурге, Петрограде, Пензе и других городах). Однако в реальной ситуации в начале 1920-х годов основным источником снабжения кинотеатров были иностранные картины. При этом наиболее кассовые зарубежные фильмы проникали в РСФСР в основном контрабандой, не только с Запада, но и с Востока — через Дальневосточную республику, существовавшую на территориях Забайкалья, Амурской области, Приморья, Камчатки и Северного Сахалина.

Но даже наводнение иностранных картин не могло утолить «фильмового голода», охватившего киносеть страны, в особенности провинциальную. Это повлекло за собой сокращение киносети. К началу 1920-х годов количество стационарных кинотеатров значительно сократилось, примерно до 700.

Наряду с этим отсутствие собственной базы по производству киноаппаратуры и ничтожная ее закупка за границей были причиной того, что в оставшихся кинотеатрах использовалась практически негодная техника, и фильмы изнашивались в несколько раз быстрее обычного. Отрасль находилась в глубоком кризисе. В это время на первые роли и выдвинулись альтернативные формы кинопроката.

Кино на колесах

Оказавшаяся в кольце фронтов молодая советская республика вынуждена была перенаправить значительную часть имеющихся у нее средств, проекционной аппаратуры и фильмофонда на обслуживание частей Красной Армии.

Необходимость максимального усиления большевистской агитации и пропаганды в момент наивысшего накала противо-



Здание 1-й киностудии в Баку, 20-е гг.

борства с белыми и интервентами, да еще и при минимуме имеющихся для этого средств, породила настоящий взрыв изобретательской энергии. В результате, в Советской России были изобретены и реализованы совершенно новые, небывалые в мировом кино формы альтернативного кинопоказа. Чтобы добиться максимальной мобильности и эффективности большевистской пропаганды, кино было поставлено на колеса. Для кинообслуживания сельской глубинки ленинградские инженеры и техники сумели быстро сконструировать и наладить выпуск специальных автомобилей-кинопередвижек, которые осуществляли показ, быстро перемещаясь из одного населенного пункта в другой.

Одновременно были организованы так называемые агитпароходы и агитпоезда ВЦИКа⁶, которые, передвигаясь по рекам и рельсам, осуществляли показ агитационных фильмов и кинохроники по всем пунктам своего перемещения. Это явилось исключительно эффективной формой агитационной работы. Поезда и пароходы, ярко оформленные и приспособленные для кинопоказа, чтения лекций и выступлений, совершали систематические рейсы в прифронтовые районы, в места, освобождаемые от бело-гвардейских армий, в отдаленные области республики.

«Политработники и представители наркоматов, выезжавшие с поездами и пароходами, — вспоминал Н.А. Лебедев, тогдашний контролер производственного отдела ВФКО, — устраивали митинги, читали лекции и доклады, проводили беседы с населением, инструктировали партийный и советский актив на местах. Как правило, рейсы возглавлялись виднейшими деятелями партии. С поездом «Октябрьская революция» ездил председатель ВЦИК М.И. Калинин. С другими поездами выезжали народные комиссары А.В. Луначарский, Н.А. Семашко, Г.И. Петровский. Большой рейс по Каме и Волге на пароходе «Красная звезда» совершила Н.К. Крупская»⁷.

Наряду с устной пропагандой агитпоезда и пароходы вели и другую пропагандистскую работу — распространяли политическую и художественную литературу, раздавали листовки и плакаты, устраивали концерты и киносеансы. Сеансы проводились либо в специальных киновагонах (кинобаржах — при пароходах), либо под открытым небом. Показы фильмов пользовались

⁶ ВЦИК — Всероссийский центральный исполнительный комитет. — *Прим. авт.*

⁷ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. М.: Искусство, 1965.

огромным успехом. Зачастую выяснялось, что многие из зрителей видели «живые картины» впервые.

Репертуар сеансов формировался из оставшихся дореволюционных лент, хроники, агитфильмов. Из-за плохого состояния проекционной аппаратуры ленты быстро изнашивались, и к концу очередного рейса лишь с трудом можно было разобрать, что же происходит на экране. Но при всех недочетах киносеансы, устраиваемые агитпоездами и агитпароходами, были новой формой использования кинематографа, обращением к наиболее отсталым, нуждающимся в просвещении слоям зрителей.

Агитпоезда успешно действовали три года — с осени 1918-го по осень 1921 года. За два года, начиная с декабря 1918-го, агитпоезда и агитпароходы ВЦИКа устроили без малого 2000 киносеансов и концертов. Через киновагоны агитпоездов прошли сотни тысяч человек.

Кинофикация в условиях НЭПа

Ощутимое оживление киножизни началось весной 1921 года, когда после X съезда РКП(б) завершился период «военного коммунизма», и страна перешла к новой экономической политике — НЭПу. Эта политика предусматривала «сокращение государственного сектора народного хозяйства, сдачу некоторых национализированных предприятий в аренду, ограниченное допущение частного производства и частной торговли, возвращение рыночных, товарно-денежных отношений»⁸.

Во времена НЭПа запульсировало не только кинопроизводство, но и кинофикация. Многие кинотеатры, закрытые во время войны, вновь заработали благодаря привлечению капитала со стороны. Сети городских кинотеатров принадлежали различным организациям: Госкино, «Межрабпомфильму», «Севзапкино», «Пролеткино». Свои кинотеатры имели районные городские советы и районные отделы народного образования. Были свои кинотеатры у Малого театра, Общества строителей Международного красного стадиона, Ассоциации изобретателей и т. д. Наконец, существовали и частные кинотеатры. Правда, их было немного, и они вскоре исчезли, поскольку справиться в одиночку с непомерными государственными налогами частнику было не под силу.

⁸ История отечественного кино. Ред. Будяк Л.М. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 48.

Премьера фильма «Броненосец "Потемкин"» С. Эйзенштейна в 1-м Госкино театре (ныне кинотеатр «Художественный») 25 декабря 1925 г.





Афиша фильма
«Человек с киноаппа-
ратом», реж.
Д. Вертов, 1929 г.

В годы НЭПа основу киносети страны составляли так называемые коммерческие кинотеатры. В Российской Федерации в 1925 году их было 650, а в 1927 году — уже 1491, и они давали до 80% всей прибыли от проката. Арендаторами кинотеатров, как отмечалось выше, могли стать любые организации и учреждения, а также любой гражданин. Аренда кинотеатров обходилась недешево: налоги, выплачиваемые с оборота, аренда помещения, а главное — плата за фильм и за лицензию Совкино (в 1924–1925 годах забирали до 70% валового дохода от проката своей картины, потом налог был снижен до 35%).

Выдержать налоговый пресс частный предприниматель не мог. Отдельные же учреждения и организации еще какое-то время держались за «свои» кинотеатры, пока в конце 1920-х годов Совкино не стало проводить жесткую политику централизации не только проката, но и киносети.

«Только для белых». «Пролетаризация» проката

Наряду с коммерческим существовал и клубный прокат, возникший вскоре после революции. Клубы обслуживали только рабочих и служащих того завода или фабрики, которым принадлежали. Работали они, как правило, без широкой рекламы. «Политическая, просветительская направленность клубного кинорепертуара, — характеризует историк кино В.П. Михайлов, — должна была оградить рабочую среду от влияния мелкобуржуазной идеологии, распространяемой коммерческим экраном. Рабочих клубов было примерно столько, сколько и коммерческих кинотеатров, они были общедоступны, билеты на киносеансы стоили всего 10, а порой и 2–3 копейки. Однако посещались они рабочими и их семьями не так охотно (52 млн зрителей), как коммерческие кинотеатры (148 млн). Развитие просветительской деятельности клубов сдерживалось отсутствием средств, поэтому многие московские клубы (и примерно одна треть клубов по стране) поддержали предложение Совкино о переводе части клубных киноустановок на коммерческий прокат фильмов»⁹.

Соотношение и рост различных типов киноустановок в середине 1920-х годов отражены в следующей таблице.

⁹ Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. Ред. Д. Дондурей. М.: НИИ киноискусства, 1991. С. 65.

Темпы роста сети киноустановок (1925–1926 гг.)

Характер киноустановок	1925	1926	% роста
Коммерческих	772	1452	88
Клубных	1343	1767	31
Стационарных сельских	68	381	339
Дереволуционных передвижек	396	1212	306
Красноармейских	35	132	277

В 1927 году в стране было уже почти 1500 коммерческих и 1800 клубных кинотеатров.

Для каждого вида кинотеатров Совкино установило определенную очередность записи на получение копий картин (запись производилась в сроки от двух недель до месяца). Коммерческие кинотеатры делились на «конкурирующие группы» по районам, а клубные — по губотделам. Запись производилась самими прокатчиками. Картины имели возможность попасть в прокат только после выдачи Главреперткомом цензурного удостоверения. Такие факты, как невозвращение клиентом прокатной конторы цензурного удостоверения, порча картины, необходимость ее проверки и, возможно, ремонта и т. д., серьезно задерживали живую очередь за картинами.

Кино в деревню!

Приведем характерную для 1920-х годов репортерскую записку: «В глухие уголки Северного Урала впервые проникло кино. В 130 верстах от железной дороги, вверх по Вишере (притоку Камы), на берегу раскинулись селенья: Бахари, Морчаны, Митраково, Ничково и Березники. В 4-х верстах от них есть лесопильный завод. И вот прошел слух, что в клубе при заводе будет какая-то “кина”. Публики собралось столько, что половина осталась на улице. Перед глазами зрителей — белое полотно, но — где и какая “кина”, никто не знает. Огонь потушен... в зале темно... Вдруг на полотне — какие-то страшные звери. Публика с передних скамеек шархнула к двери, и в зале произошла полная давка. Много труда стоило успокоить публику, объяснив

им, что это картины и бояться их нечего. Некоторые осмелились, подходили к полотну и щупали зверей руками. Теперь все уже освоились и охотно посещают кино. Крестьяне задают много вопросов и тут же получают разъяснения. Нужно скорее кинофицировать нашу деревню. В СССР не должно быть таких уголков, куда не проникло бы кино!»¹⁰.

¹⁰ Кино-газета, 17.01.1928.

Идея продвижения кино в деревню витала в воздухе с до-революционных времен. Много раз после революции она горячо обсуждалась в кинообществе и во властных инстанциях. И странно было бы, если бы не обсуждалась. Сельское население в те годы составляло подавляющее большинство. Очевидно, что успешная и масштабная кинофикация деревни сулила такие экономические и иные выгоды, о которых могли грезить тогда только страны с большим населением чем у СССР — Индия и Китай.

Приращение потенциальной деревенской киноаудитории для властей СССР обещало поистине бесценную возможность идеологической обработки сельского люда. Ведь крестьянство по официальной советской идеологии, хоть и считалось ближайшим союзником рабочего класса, но союзником не совсем надежным. Руководство страны все время преследовала мысль, что темная деревенская масса может в любой момент разувериться в коммунистической власти и перекинуться на сторону контрреволюции. Поэтому так кстади было широкое продвижение кино в деревню.

Но сколь величественной и обольстительной ни казалась эта задача, она была и столь же трудноисполнимой, требуя колоссальных финансовых вложений, которых тогда не было. Кроме запредельных затрат, был и целый ряд трудноразрешимых практических задач: создать и оборудовать киносеть, загрузить ее «контентом», обеспечить многократное увеличение числа необходимых фильмокопий, подготовить обслуживающие кадры, решить проблему транспортировки, выстроить деятельность орга-

Афиша фильма «Шестая часть мира», реж. Д. Вертов, 1926 г.



низации и взаимодействие всех звеньев этой непростой цепочки. И наконец, возникал вопрос: окажется ли платежеспособной эта огромная, но «темная» аудитория, чтобы оправдать колоссальные затраты на создание сельской киросети?

С учетом всех этих сложностей вплоть до 1924 года о необходимости кинофикации деревни шли только разговоры, на деле

же ничего не предпринималось. И лишь на XIII съезде партии твердо решили перейти от слов к делу. Была принята строгая резолюция, обязывающая соответствующие советские и партийные организации решительно двинуть «важнейшее из искусств» в деревню.

Но каким образом? Строить стационарные кинотеатры в сельской местности с разбросанными и малонаселенными деревеньками — этот вариант даже и не обсуждался, его не смогли бы реализовать и развитые богатые страны. Строительство стационарных клубов в наиболее крупных селах не исключалось, но оно могло быть исключительно точечным.

Ставка была сделана на организацию широко разветвленной системы кинопередвижек, которые могли бы, подражая цыганско-кочевому образу жизни, мобильно передвигаться от одной деревни к другой, периодически просвещая и агитируя сельское население любого региона. К тому времени был изобретен и даже продемонстрирован делегатам того же партсъезда пробный образец специально упрощенной модели кинопроектора, способного работать без электричества, который был изобретен механиком Ленинградского оптического завода Калачовым. В качестве первоочередной меры по исполнению резолюции съезда решено было наладить серийное производство этого проектора, создать надлежащий фильмофонд. Требовалось решить и организационные вопросы, самыми тяжелыми из которых были, конечно, экономические. Предстояло снизить плату за прокат фильмов в деревне. Действующие тогда нормы оплаты были сельским жителям не по карману.

Основная работа по продвижению кино в деревню выпала на долю Совкино. Это направление деятельности, в силу его сложности, необеспеченности государственными ресурсами, было не самым простым для этой организации. Тем не менее, Совкино

занималось им по мере своих сил, на пределе возможностей, и многого добилось. Однако вместо благодарности К. Шведчикова (глава Совкино) постоянно критиковали в печати, обвиняя в многочисленных преступлениях, вплоть до политических.

Кампания по дискредитации Совкино стала отражением той яростной схватки группиро-

Афиша фильма «Дом на Трубнои», реж. Б. Барнет, 1928 г.



вок, разгоревшейся на исходе 1920-х годов в рядах самой партии и в сфере кинематографа. Впрочем, партийная междоусобица скорее всего подстегивалась сугубо материальным мотивом. Вырисовывался альтернативный вариант развития деревенского кинопроката: предполагалось вывести его из сферы подчинения Совкино и превратить в отдельную, самостоятельную киносеть. Соответственно, ресурсы, выделяемые государством на ее развитие, переходили в другие руки. А с учетом того, что эта киносеть по мере ее роста могла стать самой крупной в стране, ее роль в советском кино претендовала на доминирующую. Поэтому у Совкино были серьезные конкуренты.

Накануне партсовещания в 1928 году появилась специальная брошюра «Кино-язва» с обвинениями Совкино в «антидеревенском курсе». Целая обойма несправедливых обвинений была включена и в проект резолюции совещания по деревенскому кинопрокату. В частности, в ней говорилось: «Единственным направлением, в котором можно серьезно расширить киносеть, является деревня. Между тем, здесь развитие по РСФСР уже приостанавливается, а местами совсем приостановлено. Наряду с действовавшей в 1927 г. сеть в 905 стационаров и передвижек — имеется к настоящему времени неработающих (свернувших работу) до 2000 аппаратов»¹¹.

Практически вся критика оказалась построенной на сфальсифицированных данных. В ответном документе Совкино приводятся следующие фактические данные относительно развития киносети.

Темпы роста сети киноустановок (1925–1928 гг.)

Характер киноустановок	1/III-25 г.	1/X-25 г.	1/X-26 г.	1/X-27 г.	1/1-28 г.
Стационарные кинотеатры	—	68	126	232	436
Кинопередвижки	100	389	839	1186	1881

Исходя из приведенных данных, можно сделать вывод: никакого приостановления развития киносети на самом деле не было. «За четыре месяца первой трети 1927/28 опер. года деревенская кино-сеть возросла на 58,6%. Причем, надо отметить, здесь приводятся цифры только регулярно действующих установок. Что касается мест, где кинофикация деревни “совсем приостановлена”, то таких мы имеем только один случай в РСФСР — это в Ко-

¹¹ ГА РФ, ф. 8326, оп. 2, д. 5, л. 35–40.

¹² Там же.

ми-Пермяцком округе. Раньше там работала одна передвижка, а на 1/1-28 года она не работала. Причина неизвестна»¹².

В работе Совкино по кинофикации деревни, конечно, было немало недостатков. Тем не менее, наперекор всем неблагоприятным обстоятельствам начало этой важной работе было положено. Кино реально двинулось в деревню...

Репертуарная политика. Рубль против директивы

Платежеспособный спрос в 1920-х годах обеспечивал не пролетариат, в котором власть видела основного зрителя «революционной фильмы», а нэпман в городе или кулак в деревне. Революционный репертуар их не интересовал. Поэтому в клубный прокат картины, как правило, поступали через четыре недели после выпуска их на коммерческие экраны, с расчетом — по одной копии на каждые сто установок. Каждая копия «работала» в среднем 20 дней в месяц. Таким образом, некоторые клубы получали ту или иную картину только на шестой месяц после ее выпуска на коммерческий экран.

Надо сказать, что в системе Совкино производство и прокат фильмов в целом осуществлялись с учетом коммерческих требований. Начальство вполне отдавало себе отчет в том, что «социальным заказчиком» стал массовый зритель, посетитель коммерческих кинотеатров и любитель иностранных боевиков. Удельный вес нэпманов и коммерсантов в залах этих кинотеатров был настолько высок, что А.В. Луначарский в поисках финансовых средств — экономической базы для производства «идеологически выдержанных» фильмов и развития «рабоче-крестьянского рынка» — выдвинул идею ориентироваться при составлении репертуарной афиши на «тугой кошелек». Руководство Совкино, по мнению многих современников, осуществляло этот курс на деле, обслуживая «высокоплатящую публику». Исходя из такой государственной политики, действующий кинорепертуар в 1920-е годы обновился не слишком заметно. Значительная часть советских картин не отличалась особыми высокохудожественными качествами, а афиши по-прежнему пестрели названиями зарубежных боевиков. Лидерами проката были, в основном, немецкие картины («Доктор Мабузо», «Дворец и крепость», «Женщина с миллиардами», «Вокруг света за 80 дней» и др.). С 1925 года немецкое кино уступило лидерство американскому. Любимыми

Афиша фильма
«Обломок империи»,
реж. Ф. Эрмлер,
1929 г.



российскими звездами стали Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. В целом массовое зрительское предпочтение отдавалось заграничному боевику. Из отечественных картин также лидировали «коммерческие» фильмы. Например, «Медвежья свадьба» К. Эггерта обошла по спросу революционный фильм С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”».

Бывали, правда, и исключения из правил. В 1924 году советский фильм «Похороны Ленина» пользовалась огромной популярностью у зрителей и продержалась в репертуаре 21 экранодень. В то же время, приключенческая картина «Женщина с миллионами» не сходила с экрана 108 дней.

В конце 1920-х годов пионеры российской киносociологии А.В. Трояновский и Р.И. Егизаров, подытоживая результаты своих исследований, с оптимизмом констатировали: «Медленным темпом идет культивирование запросов современного зрителя, в своем большинстве воспитанного на картинах заграничного производства... Медленно, но верно продвигается на экран советская фильма, завоевывая все новые и новые круги потребителя. Все меньше и меньше начинают смотреть на кино, как на исключительно увеселительное учреждение»¹³.

Основная проблема государственной репертуарной политики в кинопрокате 1920-х годов заключалась в невозможности бесконфликтно совместить две взаимоисключающие потребности: рассматривать кинематограф только как удобное средство пропаганды марксистско-ленинского учения и одновременно грезить о максимально высоких доходах от него. Первое долгое время трудно было осуществить по объективным причинам — ничтожным количеством собственно советских фильмов невозможно было удовлетворить потребности киносети. Кроме того, надо было добиться, чтобы фильмы, выпускаемые советскими кинофабриками, были правомерно советскими. С другой стороны, практика быстро показала, что стерильно чистые в идеологическом отношении советские фильмы массовый зритель не желает смотреть даже под общим наркотом.

«Государственные организации все время рискованно балансировали на шаткой экономической грани — сколько денег можно вложить в реальное расширение дела, то есть в съемки кассовых картин, а сколько выбросить на ветер рыночных, чисто идеологических акций? Тут был безвыходный тупик кинематографа периода нэпа»¹⁴.

Да только ли НЭПа? Дилемма — рубль против доктрины — стала вечной драмой советского кино, регулярно разыгрывавшейся буквально на всех этапах истории советской киномузы.

¹³ Цит. по: Феномен массовости кино // под ред. М. Жабского. М.: НИИК, 2004. С. 97.

¹⁴ История отечественного кино // под ред. Л. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 52.

Кинофикация в конце 1920-х годов

В 1920-е годы прежняя сеть кинопоказа была не только полностью восстановлена, но и значительно выросла. Если в 1925 году в СССР насчитывалось 3700 киноустановок, то в 1930 году — 22 000. Рост — за пять лет почти в шесть раз. Увеличение произошло главным образом за счет клубной и деревенской сети. Особенно показателен рост последней. В 1925 году в СССР было около 700 сельских установок, в 1930 году — около 14 000. Увеличение почти в двадцать раз!

Не менее показательны цифры, характеризующие работу кинопроката. Если в 1925 году фильмофонд Совкино насчитывал 2700 копий, то в 1929 году — 16 000. Рост за четыре года почти в шесть раз.

Но цифровые показатели далеко не полностью отражали успехи кинофикации и проката в эти годы. Еще более важными были изменения в социальном составе киноаудитории. «Создание широкой сети клубных и деревенских установок вовлекало в кино десятки миллионов новых зрителей из рабочих и крестьян, — писал один из строителей советской кинематографии, историк Н.А. Лебедев. — Демократизировалась и аудитория обычных коммерческих кинотеатров за счет постепенного сокращения нэпманско-мещанской ее части и расширения числа посетителей из рабочих, пролетарской интеллигенции, студенчества. Новый зритель поддерживал советский фильм против импортного, революционный — против безыдейного, реалистический — против формалистского. ...С ростом удельного веса клубной и деревенской киносети, изменением состава посетителей обычных кинотеатров и появлением специализированных экранов даже самые близорукие из кинохозяйственников принуждены были в своей прокатной политике считаться с запросами миллионов новых зрителей»¹⁵.

В конце 1920-х возникли первые специализированные экраны. В Москве, Ленинграде и ряде других городов СССР открылись кинотеатры культурфильма. В Москве при Музее Революции был открыт театр кинохроники. Возникли в Москве и Ленинграде и детские кинотеатры. Началась кинофикация учебных заведений.

Если в первой половине 1920-х годов наш фильмофонд состоял главным образом из иностранных картин (в 1925 году советские фильмы составляли в этом фонде немногим больше одной пятой), то уже через три года, в 1928-м, удельный вес картин отечественного производства поднялся до 67 %, то есть возрос более чем в три раза. Если мысленно сложить все эти отдельные, мо-

¹⁵ Лебедев Н. Немое кино (1918–1934) // Очерки истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. С. 143.



Афиша фильма
«Азлита», реж.
Я. Протазанов, 1924 г.

жет быть, мало что говорящие сегодня цифры в некий единый, но понятный показатель, следует подчеркнуть: мощь воздействия советского кино на его растущую аудиторию возросла многократно.

Вместе со всей страной молодая советская кинематография, начиная с середины 1920-х годов, уверенно выходила из состояния тотальной разрухи.

В Москве на Воробьевых горах и в Киеве начали строиться первые собственно советские киностудии. В Шостке и Переславле-Залесском были заложены первые отечественные фабрики киноплёнки. Объём кинопроизводства начал наращиваться небывалыми темпами. Резко пошло на убыль число зарубежной кинопродукции — отечественные фильмы все более уверенно теснили ее.

В свою очередь, успешно прорывая политическую и экономическую блокаду молодой республики, советские фильмы отвоевывали место на зарубежных экранах. Этот прорыв дал советской кинематографии уже вполне весомую экономическую отдачу. Но помимо заработанных дополнительных средств, он принес еще и многократно более значительный политический и художественный успех, вызвав тем самым волну интереса мировой общественности не только к новым советским фильмам, но и к самой стране, дерзнувшей наперекор всему миру пойти своим особым путем.

Кино, провозглашенное «важнейшим из всех искусств», уже не на словах, а вполне реально становилось таковым. У всех этих побед и достижений, породивших настоящее чудо воскрешения разрушенной российской кинематографии, был свой общий знаменатель. Главным рычагом возрождения нашего кино стали кинификация и кинопрокат. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Будяк Л.М., Михайлов В.П. Адреса Московского кино. — М.: Московский рабочий, 1987.
2. Братолобов С.К. Как начинался советский кинематограф. — Л.: Искусство, 1976.
3. Восколович Н.А., Молчанов И.Н. Социально-экономические аспекты формирования зрительской киноаудитории // Вестник ВГИК. — 2012. — № 14. — С. 109–118.
4. ГА РФ, ф. 8326, оп. 2, д. 5.

5. Дерябин А. *Время собирать. Отечественное кино и создание первого в мире киноархива // Киноведческие записки. — 2001. — № 55. — С. 5–64.*
6. *История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. — М.: Материк, 1996.*
7. *История отечественного кино // ред. Л.М. Будяк. — М.: Прогресс-Традиция, 2005.*
8. «Кино-газета», 17.01.1928.
9. Косинова М.И. *Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. — Рязань: Рязанская областная типография, 2008.*
10. Косинова М.И. *История кинопродюсерства в России. — Москва-Рязань: Узорочье, 2004.*
11. Косинова М.И. *Кинопрокат и кинофикация в дореволюционной России (1896–1907) // Вестник ВГИК. — 2013. — № 17. — С. 6–21.*
12. Лебедев Н.А. *Очерки истории кино СССР. — М.: Искусство, 1965.*
13. Листов В.С. *Россия. Революция. Кинематограф. — М.: Материк, 1995.*
14. Мариан Р., Вейнштейн П. *5 лет советской кинематографии. 1919–1924. — Л.-М.: Кинонеделя, 1925.*
15. Михайлов В.П. *Пути восстановления кинематографического хозяйства и отечественного фильмов (1921–1924 гг.). Рукопись. Архив НИИ киноискусства.*
16. *Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. — М.: НИИ киноискусства, 1991.*
17. РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 753.
18. *Советское кино перед лицом общественности: Сборник дискуссионных статей / под ред. К. Мальцева. — М.: Театропечать, 1928.*
19. *Феномен массовости кино // под ред. М. Жабского. — М.: НИИК, 2004.*

КИНООПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО РОССИИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

В рамках юбилейной даты — в честь 90-летия создания операторского факультета ВГИК — в университете кинематографии при поддержке Министерства культуры РФ успешно прошла научно-практическая конференция **«Кинооператорское искусство России. Традиции и инновации»**.



В рамках конференции состоялись пленарные заседания, мастер-классы российских кинооператоров. Участники дискуссии обращались к истории развития кинооператорского факультета ВГИК, обсуждали новаторские решения современного фильмопроизводства, теоретические и методические вопросы обучения операторскому мастерству.