Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра історії

Кваліфікаційна робота

Освітній ступінь – бакалавр

На тему: «Формування “нового радянського кіноглядача” у 1920-х рр.»

Виконав: студент 4-го року навчання,
Спеціальності:
032 «Історія та археологія»
Освітньої програми:
«Історія та археологія»
Сусоєв Ярослав Олександрович

Науковий керівник Диса К. Л.,
кандидат історичних наук, PhD, доцент

Рецензент Овсіюк О. В.

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою_____________________

Секретар ЕК_________________________
«______»_______________________2020 р.

Київ-2020

Зміст

Вступ **1**
Список умовних скорочень **6**
Розділ 1. Управління радянським кінематографом **7**
1.1. Політичне та економічне управління 7
1.2 Управління «знизу» та культурна революція. 17
Розділ 2. Масовий глядач та проблема інфраструктури кінопоказу **27**
2.1 Міська кіномережа: клуб та кінотеатр. 27
2.2. Сільська кіномережа та кіноустановки 38
Розділ 3. Новий кіноглядач поміж монтажем та пропагандою **44**
3.1. Радянська школа монтажу 44
3.2. Пропаганда та поява звукового кіно 55
Висновки **60**
Список використаних джерел та літератури **65**
Додатки **73**

Вступ

У 2012-му році дослідник кіно Євген Марголіт опублікував статтю під назвою «О роли зрителя в кино», в якій обґрунтував необхідність дослідження глядача, як одного з трьох найголовніших елементів історії кіно нарівні з історією самих фільмів та історією людей, що їх створюють[1]. Втім, враховуючи, що глядачі цікавлять Марголіта як певна рушійна сила, яка впливає на розвиток кінематографу чи кінотехніки, подібний погляд був би малоцікавим у відриві від історії кіно. З іншого боку, можна пригадати відому працю Єлени Петровської, присвячену проблемі безіменних спільнот. Авторка й сама зараховує глядачів до списку таких «громад», оскільки безіменна спільнота є, за словами Петровської, примарним колективом, об'єднаним не спільною ідентичністю, а певним повсякденним досвідом, що зазвичай залишається на «кромках історії»[2]. В цьому контексті здається неактуальною розмова про історію «переможених», яку колись оспівував Вальтер Беньямін[3], оскільки переможений мав колись вступити в бій – глядач же ні з ким не ворогує.

І хоча ідея наділення, здавалося би, абсолютно пасивного глядача певною суб'єктністю з історичної перспективи видається привабливою, поки що цю ідею краще відкласти. Натомість не менш цікавою буде спроба спробувати зрозуміти, що ж саме змушує глядача змінюватися, що змінює його повсякденний досвід, і чи це пов'язано лише з кінематографом?

Задля максимальної інтенсифікації можливих висновків, здається, найбільш вдалим історичним періодом буде СРСР 1920-х років – час, коли світ перевернувся з голови на ноги, коли кожен митець намагався створити нове мистецтво, чи то нову людину і культуру, а радянський кінематограф, щойно

---

[1] *Марголит Е.* О роли зрителя в кино // Сеанс / Електронний ресурс: https://seance.ru/articles/margolit_o_roli_zritelya_v_kino/

[2] *Петровская Е.* Безымянные сообщества. – Москва, 2012. – С. 9-12.

[3] Беньямін В. Про поняття історії // Вальтер Беньямін. Вибране / Пер. з нім. Рибачука Ю., Лозинської Н. – Львів, 2002. – С. 42-43.

народившись, переживав свою «золоту добу», пов'язану з доволі неочікуваними як на той час методами.

Отже, **метою** цієї роботи є аналіз формування та конструювання «нового радянського глядача» на перетині політичного управління, інфраструктурних експериментів та методів монтажу у 1920 рр. **Завдання** дослідження полягають у тому, щоби

1. Охарактеризувати особливості системи політичного управління, що визначали функціонування радянської кінематографії;

2. Виділити характерні риси забезпечення радянської кіноаудиторії умовами для кінеперегляду;

3. Означити використання монтажних технік, як один із засобів політичного впливу на аудиторію.

Об'єктом дослідження є розвиток нових тенденцій та практик, пов'язаних з раннім радянським кінематографом, а **предметом** роботи є формування «нового радянського глядача» у 1920 рр.

Хронологічні рамки дослідження є доволі умовними і припадають на період з 1922 по 1929 рр., але через необхідність проведення генези певних явищ чи порівняння контекстів іноді згадуються події, що виходять за його межі. Нижня межа визначена початком повноцінного становлення радянської кінематографії – поява стабільних інституцій, відкриття кінотеатрів та клубів, поява власних режисерів та випуск перших повнометражних фільмів стосуються саме періоду з 1922 р. Верхня межа обумовлена ще більшою кількістю трансформацій – від згортання НЕПу і початку «великого зламу» у кінематографі, до появи поширення технології звукового кіно.

Методологічна база передбачає використання дискурс-аналізу через залучення великої кількості текстів, де загальна проблема образу чи становища глядача зачіпається лише почасти, випадково, або ж взагалі міститься імпліцитно, не називаючись вголос. При роботі зі статистичними даними та аналізом становища кіномережі використовується кількісний метод.

Також не оминаються й загальнонаукові принципи аналізу та синтезу і метод аналізу джерел. .

Проблема формування «нового радянського глядача» є недослідженою, текстів, що зачіпають цю тему, принаймні у вільному доступі та бібліотеках немає. Щоправда, до **історіографії** варто зарахувати декількатомні дослідження з історії кінематографу в Україні Володимира Миславського, оскільки значна увага в них приділяється саме проблемам кіноінфраструктури та організації управління кінематографом. Обов'язково потрібно згадати й статті «Частные кинотеатры в годы НЭПа как «свободное» культурное пространство» та «Кинотеатры в СССР глазами зрителей. Ожидания и повседневность периода НЭПа» Олени Жданкової, яка залучає цікаві матеріали на кшталт договорів про оренду кінотеатрів та глядацьких опитників задля надання голосу глядачам. Важливою є доволі деталізована стаття Стефана Пісу під назвою «Кино и общество с СССР: Изучение кинозрителя в советской кинематографии 1920-х годов», оскільки вона дає немало важливих свідчень про перші кроки соціології кіно в Радянському Союзі. Стосовно аналізу монтажної школи радянського кінематографу заслуговують на окрему увагу Майкл Рассел з надважливою монографією «Soviet Montage Cinema as Propagande and Political Rhetoric» і Юрій Цивьян, що також опублікував ряд цікавих матеріалів, присвячених проблемам тогочасного монтажу, наприклад, «Теории монтажа: Америка – Советский Союз».

Джерельна база дослідження складається з кількох неопублікованих матеріалів з Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (Фонди Всеукраїнського управління у справах кінематографії та фотографії та Організаційного бюро Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно) та величезної кількості опублікованих літературних джерел, враховуючи періодичні видання «Кіно», «Советский Экран», «Кино-Газета», «Кино-Фот» тощо. В роботі активно використовуються публікації діячів кінематографу та культури 1920 рр.,

маніфести та програмні статті декількох режисерів з школи монтажу, навчальні матеріали ТДРК, ґрунтовна праця з економіки радянської кінематографії тогочасного економіста Ефраїма Лемберга, важлива збірка стенограм виступів та текстів резолюцій першої Всесоюзної партійної наради з кінематографії 1928 р. і так далі.

Структура роботи визначена дослідницькими завданнями і складається зі вступу, списку скорочень, трьох розділів (кожний з яких розподіляється на два підрозділи), висновків, списку використаних джерел і літератури та додатків. Перший розділ присвячено проблемам управління радянською кінематографією впродовж 1920 рр., зокрема підрозділи акцентують увагу на проблемах політично-економічно управління і кризового управління «знизу».

У другому розділі аналізується трансформація радянської кіномережі та робиться акцент на деяких її унікальних особливостях, зокрема, один з підрозділів присвячено проблемі кінотеатральної та клубнотеатральної мереж у містах, інший звертає увагу на ситуацію у сільській місцевості та проблему технік пересувного показу.

Третій розділ стосується проблеми монтажних засобів і їхнього зв’язку з пропагандою та впливом на «масового глядача» взагалі. Так, перший підрозділ присвячено проектам глядача, які можна експлікувати з описаного самими режисерами методу, а другий – більш емпіричним проблемам їхньої діяльності та настання монтажної кризи через появу технології звукового кіно.

Список умовних скорочень

Агітпроп ЦК – Агітаційно-пропагандистський відділ Центрального Комітету РКП(б)/ВКП(б)

АРК – Асоціація Революційної Кінематографії

ВУФКУ – Всеукраїнське фотокіноуправління

ВФКВ – Всеросійський фотокіновідділ

Головліт – Головне управління у справах літератури та видавництв

ДКП – Державна комісія з просвіти

Наркомпрос – Народний комісаріат просвіти

Радкіно – Всеросійське фотокінопромислове акціонерне товариство «Радянське кіно»

РНК – Рада Народних Комісарів

ТДРК – Товариство друзів радянської кінематографії

ТДРФК – Товариство друзів радянського фото та кінематографії

Розділ 1. Управління радянським кінематографом

Великою проблемою у контексті дослідження радянської історії 1920 рр. є невизначеність реального співвідношення влади (у найширшому розумінні). У відомій монографії, присвяченій останньому радянському поколінню, Олексій Юрчак, як і варто було би очікувати, практично не приділяє уваги 1920 рр. Тим не менше, описуючи парадокс Лефора у радянському контексті цього десятиліття, Юрчак зауважує, що саме художній та політичний авангард займав мета-ідеологічну позицію, що дозволяла приховати цей парадокс[4]. Втім, Юрчак наголосив, що їхня робота полягала у коментуванні та переоцінці ідеологічного дискурсу, натомість у цій роботі увага приділена як дискурсивним практикам, так і матеріальним зрушенням, що визначали майбутнє радянського глядача.

1.1. Політичне та економічне управління

Однозначно визначити роль політичного керівництва Радянського Союзу у формуванні нового кіноглядача впродовж 1920 рр. не так вже й легко. З одного боку, пряме втручання партійних органів та інших політичних інституцій у справи кінематографії було дещо меншим, ніж можна уявити (принаймні у порівнянні з наступним десятиліттям), з іншого – саме рішення цих інституцій значною мірою визначали загальну структуру радянського кінематографу, диктуючи не стільки його безпосередній характер, скільки самі умови функціонування.

Примітно, що сама побудова управлінської ієрархії, що в підсумку закріпилася та існувала відносно стабільно впродовж десятиліття, зароджувалася як тимчасова. 8 листопада 1917 р. Всеросійський з’їзд Рад робітничих, солдатських та селянських депутатів видає декрет «Об учреждении Совета Народных Комиссаров (СНК)»[5]. РНК мала виконувати

---

[4] *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. – Москва, 2014. – С. 51.

[5] Декрет II Всероссийского съезда Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов «Об учреждении Совета Народных Комиссаров (СНК)» // Кино: организация управления и

керівну роль лише до скликання Установчих зборів, якого так і не сталося. У цьому ж декреті Анатолія Луначарського було призначеною головою Наркомпросу[6] (цю посаду він обійматиме до самісінького кінця 1929 р.). Вже 28 травня 1918 р. відбулося засідання ДКП при Наркомпросі, покликане усталити структуру комісії: серед утворених комітетів був і кінематографічний, що мав бути «проміжним водночас з відділами художнім та педагогічним[7]». Щоправда, кінокомітет підпорядковувався двом останнім лише у питаннях, що не стосувалися «придбання апаратів, фільм, прокатної прави і завідування державними кінотеатрами»[8], іншими словами, у всьому, окрім господарчих питань. Одразу варто зауважити, що хоча всі ці рішення (як і більшість наступних) стосувалися лише РСФРР, на справі вони все ж рано чи пізно дублювалися відповідними інстанціями решти республік[9], тому в цілому можна сміливо говорити про певну законодавчу синхронізацію СРСР ще до його появи.

Більшість республіканських кінокомітетів поступово перетворювалися на кіноуправління, що продовжували підпорядковуватися Наркомпросам. У 1919 р. у РСФРР було створено ВФКВ, але ця інституція не проіснувала довго і була переформатована у Держкіно на початку 1920 рр. В цей же час стабілізується система управління республіканськими кінематографами: на базах локальних кінокомітетів утворюються ВУФКУ (УСРР), Держкінопром Грузії, Вірменкіно, Аздержкіно (ЗСФСР), Білдержкіно (БСРР) [10]. Але навіть після підписання договору про утворення СРСР наприкінці 1922 р. радянська кінематографія так і не була уніфікована у повному розумінні цього слова,

---

власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 20.

[6] Там само.

[7] Из протокола №28 заседания ГКП. 28 мая 1918 г. // Кино: организация управления и власть. – Москва, 2016. – С. 26.

[8] Там само.

[9] *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Пер. з фр. Довганюк С., Госейко Л. – Київ: 2005. – С. 19-20.

[10] Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат». Заключительный, основная книга / ВГИК им. С. А. Герасимова. – Москва, 2012. – С. 162.

оскільки згідно з договором Наркомпроси не мали всесоюзного центру і залишатися комісаріатами республіканського рівня[11].

Таким чином, хоча й дуже обережно, можна говорити про доволі децентралізовану систему управління кінематографією: іноді автономія республіканських управлінь перевищувала будь-які очікування: варто лише згадати про періодичні конфлікти між ВУФКУ та Радкіно, внаслідок якого деякі фільми українського виробництва було простіше побачити на французьких екранах, аніж на російських (і навпаки)[12]. Хоча вже на республіканському рівні така децентралізація не була конче обов'язковою: ВУФКУ була прикладом жорсткої кінематографічної монополії на території всієї УСРР, натомість в РСФРР виникало багато локальних кіностудій на кшталт «Межрабпом-Русь», Чувашкіно, Куйбишевської студії кінохроніки та багатьох інших[13].

Величезне значення для тогочасної радянської кінематографії і, відповідно, для глядачів мало впровадження НЕП. Вже з 1922 р. стало очевидним, що кіностудії можуть не розраховувати на значне державне фінансування і повинні вести «автономне господарче існування»[14]. Разом з тим керівники місцевих кіноуправлінь отримали нову опцію здачі в оренду кінотеатрів та навіть додаткових кінофабрик приватним підприємцям чи кооперативам. Важливо наголосити, що мова йде саме про оренду, а не про передачу майна у приватну власність, як це іноді подається в історіографії радянського кінематографу, оскільки ще у серпні 1919 р. РНК РСФРР опублікувало добре відомий декрет «О переходе фотографической и

[11] Договор об образовании Союза Советских Социалистических Республик. Москва. 30 декабря 1922 г. // Сборник действующих договоров, соглашений и конвенций, заключенных с иностранными государствами. – Вып. 1 Действующие договоры, соглашения и конвенции, вступившие в силу до 1-го января 1924 г. / СССР. Народный Комиссариат по Иностранным Делам. – Москва, 1924. – С. 10.

[12] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – 472.

[13] Там само. – С. 468.

[14] Приказ №1 ВФКО Наркомпроса «Об изменении структуры ВФКО в связи с переходом на хозяйственный расчет» // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 67.

кинематографической торговли и промышленности в введение Народного Комиссариата Просвещения»[15], що незабаром був продубльований в решті республік[16].

Та беззбитковість не була єдиною вимогою до кіноуправлінь. По-перше, після прийняття VIII з'їздом РКП(б) резолюції «О политической пропаганде в культурно-просветительной работе в деревне»[17] мова йшла ще й про кінофікацію. По-друге, вже з 1921 р. кінофабрики почали отримувати перші деталізовані плани та замовлення на виробництво власних кінофільмів[18]. Саме балансування поміж виробництвом власної кінопродукції, нарощуванням прибутків та процесом кінофікації стане троїстим принципом, що визначатиме діяльність кінематографічних управлінь та кіностудій впродовж більшої частини десятиліття, але приблизно до 1922 р. (подекуди й далі) справа стосувалася хіба поступової ревізії майна і перших спроб його масового відновлення[19].

Якщо у першій половині 1920 рр. господарчий бік радянської кінематографії певною мірою усталився (принаймні стало зрозуміло, чия це проблема), то з рештою ситуація була складнішою. Так, ще у 1918 р. було опубліковано постанову «О цензуре над кинематографами», що зобов'язувала тодішніх власників електротеатрів і кіностудій надсилати до кінокомітетів

---

[15] Декрет СНК РСФСР «О переходе фотографический и кинематографической торговли и промышленности в введение Наркомпроса РСФСР». 27 августа 1919 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 34.

[16] *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Пер. з фр. Довганюк С., Госейко Л. – Київ, 2005. – С. 19.

[17] О политической пропаганде и культурно-просветительской работе в деревне // Восьмой Съезд РКП(б). Март 1919 года. Протоколы. – Москва: Государственное издательство политической литературы, 1959. – С. 432-435.

[18] Докладная записку заведующего Наркомпроса П. И. Воеводина в бюджетное совещание Наркомпроса о начале кампании по производству кинофильмов. 4 июля 1921 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 52-53.

[19] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – С. 516.

описи (плакати, афіші, лібрето) усіх стрічок, що мали виходити у прокат[20], а з вересня того ж року до списку додалися вже й безпосередні позитиви фільмів[21]. До запуску власного кіновиробництва органи цензури майже не потребували дослівної регламентації, втім, вже у березні 1923 р. Наркомпрос РСФРР створює інструкцію щодо порядку здійснення контролю за репертуаром. Згідно з ним жоден твір мистецтва не міг допускатися до публічного використання без дозволу Головліту, але для кінокартин існував окремий тип дозволу, що видавався на кожну копію стрічки, приготованої для прокату, до того ж керівники кінотеатрів зобов'язувалися виділяти одне місце «не далі 4 ряду» представникові комітету з контролю за репертуаром на кожен сеанс[22]. Щоправда, наявність такого місця зовсім не означала фактичної присутності робітників органів цензури.

Та на відміну від самих механізмів контролю за репертуаром, передбачених політичними органами, ситуація з набором формальних критеріїв та ознак, за якими могла здійснюватися цензура, була значно складнішою. Згодом, на першій Всесоюзній партійній нараді з кінематографії (про яку йтиметься далі), що відбулася у 1928 р., Олександр Криницький (тоді завідувач відділом Агітпропу ЦК) зауважив, що в оцінці будь-якого твору мистецтва (маючи на увазі кінострічки) доводилося керуватися резолюцією «О политике партии в области художественной литературы»[23].

---

[20] Постановление президиума Московского совета рабочих и красноармейских депутатов «О цензуре над кинематографами». 17 июля 1918 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 29.

[21] Обязательное постановление Кинематографического комитета Наркомпроса о цензуре кинопродукции // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 29.

[22] Инструкция Наркомпроса о порядке осуществления контроля за репертуаром, изданная на основании п. 5 постановления СНК РСФСР от 9 февраля 1923 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 78.

[23] *Криницкий А.* Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 19-20.

Остання була опублікована 18 липня 1925 р. і, як не дивно, кіномистецтва не стосувалася, принаймні напряму. Судячи з усього, кінематографістам та представникам органів цензури доводилося подумки замінювати слово «література» на «кіно» під час ознайомлення з текстом. У такому випадку резолюція виголошувала доволі стандартні як на той час тези: необхідність ведення класової боротьби на мистецькому фронті, поширення методів діалектичного матеріалізму у мистецтві, запобігання проявам так званого комчванства серед митців тощо[24]. Та окремо наголошувалося, що партія не може відверто підтримувати представників певних мистецьких напрямів чи фракцій, визначаючи їх за ставленням до форми і стилю, натомість обіцялася підтримка та забезпечення вільного змагання різноманітних угрупувань[25]. Але також партія вимагала створення кінематографу, орієнтованого на «дійсного масового» глядача – робітничого та селянського, мотивуючи творців знайти «форму, зрозумілу мільйонам»[26]. Звичайно, подібні вимоги партії обростали десятками пояснень та інтерпретацій, але при цьому будь-які ультиматуми стосовно ідеологічної витримки сценаріїв чи наявності певного відсотку ідеології у стрічках не могли бути проконтрольованими та виконаними на практиці, оскільки, як вже у 1928 р. зізнався Ілля Трайнін (член правління Радкіно), ніхто ще не розумів, що взагалі значить ідеологічно прийнятна фільма[27].

Подібна розпливчастість і змістовна невизначеність призводили до абсолютної недієздатності будь-якої критики чи цензури. Наприклад, кожен, хто був дотичний до цих практик, знав, що комчванство потрібно засуджувати та викоріняти, але що саме вважати комчванством і де проходить межа, було незрозуміло, ця проблема вирішувалася на різних рівнях, враховуючи

---

[24] Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Под ред. Яковлева А., Сост. Артизов А., Наумов О. – Москва, 1999. – С. 55-56.
[25] Там само. – С. 56-57.
[26] Там само.
[27] *Трайнин И.* Кино на культурном фронте. – Ленинград, 1928. – С. 13.

індивідуальний, або й не вирішувалася взагалі. Така ситуація призводила до абсолютного різноманіття інтерпретацій та «какофонічної» роботи державної цензури, що могла бути і занадто халтурною, призводячи до численних ідеологічних недоглядів, і занадто старанною[28].

Все ж ця резолюція дозволяє скласти певну імпліцитну модель глядача з партійної точки зору, хоча й дуже обмежену – мова йде про масового, селянсько-робітничого глядача. Але навіть настільки недеталізований і бідний образ вступає у різкий контракт з ще донедавна звичною публікою, характерною для театрів Російської імперії. Заразом теза про необхідність вільної боротьби мистецьких напрямів у сукупності з мінімізацією втручання в економічний бік справи і абсолютну поверховість сформульованих ідеологічних нормативів дозволяють ствердити, що у 1925 р. політичне керівництво СРСР певним чином самоусунулося зі сфери кінематографу. До того ж, варто наголосити, що подібний крок не був неочікуваним чи випадковим – мова, радше, йшла про фактичне визнання неможливості контролю над галуззю. Звичайно, партійці не перестали слідкувати за діяльністю кінематографістів чи впливати на процеси у радянському кіно, натомість була обрана більш низова і децентралізована тактика, пов'язана з діяльністю добровольчих організацій та угрупувань.

Та політики і представники просвітницьких державних інституцій не забували нагадували про власне існування, використовуючи для цього переважно гостроту слова і магію цифр. Так, з середини 1920 рр. особливої популярності набуло висловлювання Володимира Леніна, відоме з розмови з Анатолієм Луначарським. Мова йде не про найголовніше з мистецтв, а про так звану «ленінську пропорцію»: «… він [Ленін] ще раз підкреслив необхідність встановлення певної пропорції поміж розважальними фільмами та

[28] Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат». Заключительный, основная книга / ВГИК им. С. А. Герасимова. – Москва, 2012. – С. 198-199.

науковими»[29] (тут і далі переклад Я. С.). Настільки проста фраза дуже швидко трансформувалася, перетворившись на пропорцію між «комерцією» та «ідеологією» – дихотомію, що супроводжувала ледь не кожну велику дискусію про кінематограф за участі політичних діячів, до того ж останні любили сприймати її надто буквально. У журналах та промовах почали з'являтися різні варіації розрахунків з найоптимальнішим відсотковим співвідношенням обидвох, що зазвичай супроводжувалися критичними статтями, зауваженнями або пафосними розповідями про значення і становище радянського чи світового кінематографу[30][31]. Цікаво, що самі кінематографісти висміювали подібні практики (Додаток 1).

Та своєрідна бездіяльність, якщо не безпорадність, партійних органів тривала не надто довго, їхній вплив на кінематографію поступово зростав разом з процесом переважання однією з фракцій у партійній боротьбі. У другій половині десятиліття політичний вплив Йосипа Сталіна почав стрімко зростати і рано чи пізно ця тенденція мала вплинути і на кінематограф. «Великий злам» у радянському кіно можна умовно датувати березнем 1928 р., адже саме у цей час у Москві зібралася вже згадана перша Всесоюзна партійна нарада з кінематографії. Ця подія була унікальною сама по собі, оскільки до цього загальносоюзних обговорень і рішень подібного рівня просто не існувало. Учасники наради поділялися за правом голосу: 144 делегати мали право вирішального голосу, ще 72 – дорадчого. Але значно важливішим був сам розподіл делегацій: партійні, політичні, комсомольські організації та союзні Наркомпроси у сукупності мали 102 вирішальних голоси, кіноорганізації – лише 28. Присутні були представники усіх союзних республік, але РСФРР мало значно більше делегатів: з Москви та окремих її

[29] *Луначарский А.* Беседа с В. И. Лениным о кино // История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва, 2011. – С. 98-99.
[30] *Плаггенборг Ш.* Революция и культура / Пер. с нем. И. Карташевой. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 215.
[31] Открытие совещания. Вступительное слово С. В. Косиора // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 11-12.

райкомів, Ленінграда, Уралу, Північного Кавказу, Сибіру, Далекого Сходу, Іванов-Вознесенська, Татарської республіки, Саратова, Самари, Сталінграда, Смоленська та Брянська, натомість Україну представляли лише Київ та Полтава[32]. Варто розуміти, що хоча дискусія дійсно мала місце і дозволяла висловлювання доволі різноманітних точок зору, все ж рішення приймалися шляхом голосування.

У вступній промові Станіслав Косіор (тоді член Оргбюро ЦК ВКП(б) і його ж секретар) зауважив, що на момент проведення наради радянська кінематографія знаходилася на певному вирішальному пункті і мала зробити поворот до корінного покращення своєї роботи[33]. Зі своєрідним натяком на подальший розвиток подій Косіор також наголосив, що оцінювати радянську кінематографію можна лише з врахуванням того, що раніше партія практично не приділяла уваги цій галузі[34]. В цілому промова задала загальний тон подальшої дискусії, але варто згадати про два важливих твердження, висловлених Косіором. По-перше, протиставлення ідеології та комерції відтепер засуджувалося, а найбільша теоретична дилема широких кінематографічних кіл, яку так прагнули вирішити у 1920 рр., перетворилася у повноцінний управлінський принцип: кіно було визначене як «культурно-комерційне підприємство» і саме таким вбачався його подальший розвиток[35]. По-друге, Станіслав Косіор не забув згадати й про «революційне» висловлювання Сталіна щодо необхідності «покінчити з горілкою» за допомогою кінематографу[36]. Цікаво, що Лев Троцький висловлював подібні думки ще у 1923 р.[37], але про це вже ніхто не згадував.

---

[32] Там само.
[33]Открытие совещания. Вступительное слово С. В. Косиора // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 9.
[34] Там само. – С. 10.
[35] Там само. – С. 11.
[36]*Троцкий Л.* Водка, церковь и кинематограф // История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва, 2011. – С. 102.
[37]Там само.

Незважаючи на наявність значної опозиції стосовно ряду висунутих пропозицій (Микола Скрипник, наприклад, дуже радикально висловлювався проти необхідності подальшої централізації радянської кінематографії на шкоду республіканським та національним автономіям[38]) всі рішення, висунуті Олександром Криницьким, Костянтином Шведчіковим, Володимиром Мещеряковим, Олександром Мальцевим та Миколою Смірновим були прийняті майже одностайно. Загальний майбутній курс радянської кінематографії можна описати наступним чином: курс на «змичку сила та міста» і залучення селянина до соціалістичної перебудови за допомогою кіно, особлива увага приділялася форсованій кінофікації[39]; поступова централізація кіновиробництва та прокату і «зближення народів СРСР»[40]; використання зрозуміліших глядачеві жанрів[41]; використання кінематографу як зброї у боротьбі з горілкою[42]; неприпустимість протиставлення комерції та ідеології і ведення відповідних дискусій[43]; збільшення ефективності державної цензури[44]; скорочення імпорту кінокартин та техніки[45]; збільшення кількості комуністів та партійців серед робітників кінематографії[46]; згортання незрозумілих глядачеві теоретичних дискусій та надмірного багатоголосся[47].

---

[38] Тов. Скрыпник (Наркомпрос Украины) // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 312-313.
[39] Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии. По докладу тов. Криницкого // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 431-432.
[40] Там само. – С. 432-433.
[41] Там само. – С. 437.
[42] Там само. – С. 442.
[43] Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии. По докладу тов. Шведчикова // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 446.
[44] Там само – С. 446.
[45] Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии. По докладу тов. Криницкого // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 443-444.
[46] Общественность, печать и кино. По докладам тт. Мальцева и Смирнова. // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 463.
[47] Там само.

Звичайно, рішення наради не змінили радянський кінематограф миттєво, до того ж частина з цих рішень починала ставати реальністю і раніше, до того ж у багатьох пунктах резолюції відтворювали цілком нормативні принципи попереднього часу, але в цілому нарада ознаменувала своєрідне повернення партії до галузі кіно, конкретизувала або й взагалі поставила хрест на багатьох дискусійних проблемах, значно зменшивши простір діяльності та власної інтерпретації для діячів кінематографу. Поступово останній почав трансформуватися, не меншою мірою на це вплинули рішення про згортання НЕП і введення першого п'ятирічного плану, в якому знайшлося місце і для кіно. У 1929 р. з посади народного комісара Просвіти було звільнено Анатолія Луначарського, що керував радянською культурою впродовж 12 років, автономія та децентралізація кіновиробництва і кінопрокату почали відходити у минуле: вже у 1930 р. було розформовано ВУФКУ і створено першу всесоюзну кінематографічну організацію – Союзкіно[48]. І хоча сама ідея нового радянського глядача, що й без того рідко висловлювалася вголос, не зникла, але стало зрозуміло, що відтепер партійні органи отримають значно більше впливу на його формування.

1.2. Управління «знизу» та культурна революція

Безпорадність партійних органів у галузі кінематографу в середині десятиліття та тимчасове усунення партії спричинили появу низових, нібито самоорганізованих та добровольчих ініціатив, покликаних компенсувати брак прямого партійного втручання ентузіазмом активістів. Певною мірою так і було, щоправда, левову частку керівних посад у подібних організацій займали все той самий «політичний авангард» СРСР.

Так, у 1924 р. з'являється АРК, вступна декларація якої проголошує відсутність революційного кінематографу на сьомому році революції «великою історичною помилкою»[49]. Асоціація звинуватила буржуазні країни

[48] *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Пер. з фр. Довганюк С., Госейко Л. – Київ, 2005. – С. 59.
[49] Декларация Ассоциации Революционной Кинематографии // Кино-Газета. – 1924. – №9 (25). – С. 1.

у «затемненні народної свідомості», а радянських кіновиробників попрікнула у тотальній бездіяльності[50]. Організація ставила собі за мету контроль за ідеологічною та художньою лініями радянських кіностудій, залучення «широкої партійно-радянської суспільної думки», організацію кампанії за створення спеціальних наукових, шкільних та сільських фільмів тощо. Та одним з найважливіших завдань була підготовка своєрідного майданчика для утворення значно більшої та потужнішої організації[51].

Незабаром, всього лише за один рік, така організація з'явилася – мова йде про ТДРК, що вже у 1925 р. опублікувала власний устав, в цьому ж році почали з'являтися республіканські та місцеві філії товариства (в Україні воно називалося ТДРФК, але мало абсолютно ідентичний статут, якщо не звертати увагу на слово «фото» у назві[52]). ТДРК мало три основних види діяльності: всесвітнє сприяння будівництву радянського кіно як зброї для просвіти мас; боротьбу проти буржуазної пропаганди в кіно та наближення кіно до робітничих і селянських мас[53].

ТДРК перетягнуло на себе значну кількість завдань, раніше декларованих АРК, щоправда, остання не припинила своє існування. Як вже у 1928 р. пояснював Володимир Кіршон, робота АРК була сконцентрована всередині кінематографії і полягала, перш за все, у боротьбі за ідеологічно вивірену фільму шляхом «обробки людського матеріалу, що цю кінопродукцію створює»[54]. Організація складалася переважно з самих кінематографістів, що займалися питаннями, дотичними до власної професійної діяльності. Так в АРК існували секції сценаристів, акторів, операторів та режисерів, в яких відповідні спеціалісти могли отримати певну

---

[50] Там само.
[51] Там само.
[52] ЦДАВО. – Ф. 332. – Оп. 1. – Спр. 2. – Арк. 8-14.
[53] Устав Общества друзей советского кино (ОДСК). 24 июля 1925 г.: Ты друг советского кино? Иди в ОДСК! // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 270-273
[54] *Киршон В.* На кино-посту. – Москва, 1928. – С. 106.

кваліфікацію та, що найголовніше, «викувати чітку ідеологічну установку»[55], «варячись у казані», де проводиться комуністично-пролетарський вплив, щоби згодом у себе на фабриках цей вплив перетворювати у кінопродукцію[56]. Натомість ТДРК мало зовсім інший склад учасників, намагаючись об'єднати у своїх лавах того самого масового кіноглядача – «мільйони глядачів», що не мали безпосереднього стосунку до кінематографу[57]. Глядач з допомогою ТДРК мав стати активним учасником створення кінематографічної продукції шляхом критики, пропозицій, обговорення, організації гуртків тощо[58].

Цікаво, що головою ТДРК було обрано Фелікса Дзержинського, тодішнього голову ОДПУ, що не мав ніякого відношення до кінематографу. Таке призначення було величезним сюрпризом навіть для самого Дзержинського[59]. Товариство стало дійсно масовим, щоправда, про «мільйони глядачів» у його складі мова не йшла – до 1930 рр. організація нараховувала 110 тисяч учасників[60]. Повертаючись до коротко описаних раніше принципів ТДРК, задекларованих в уставі організації, варто звернути увагу, що це була ледь не перша кінематографічна організація, що відкрито проголошувала всесвітнє значення радянської кінематографії. Звичайно, це можна пояснити необхідністю нарощування експорту і збільшенням прибутковості кіногалузі, але такий хід так чи інакше означав би початок ідеологічної боротьби за тамтешнього глядача – інтернаціонального та не обмеженого територіями СРСР. Так само потребує уваги й націленість організації на просвіту та освіту «масового глядача» - в ідеалі мова йшла не про пасивних спостерігачів за рухами на екрані, а про своєрідне селянсько-робітниче військо кінокритиків,

---

55 Там само. – С. 102.
56 Там само.. – С. 103.
57 Там само. – С. 101.
58 Там само. – С. 105-106.
59 Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат». Заключительный, основная книга / ВГИК им. С. А. Герасимова. – Москва, 2012. – С. 218.
60 *Писy С.* Кино и общество с СССР: Изучение кинозрителя в советской кинематографии 1920-х годов // Romanoslavica. – 2010. – Vol. XLVI, nr. 3. – С. 87.

що чудово розуміють принципи роботи кінематографії та здатні оцінити художні, технічні і, перш за все, ідеологічні якості побачених фільмів.

Останній принцип дійсно забезпечувався, принаймні ТДРК вело активно роботу в організації дискусій, лекцій, виставок, екскурсій і т. п. Товариство регулярно проводило так звані кінопонеділки у клубах та кінотеатрах, що завжди мали супроводжуватися критичними розмовами щодо побаченого, до того ж організація публікувала величезну кількість просвітницьких матеріалів, розрахованих на широкі верстви населення чи спеціалістів. Можна згадати працю Олександра Кацеграса «Что такое кино?», що була покликана навчити сільських кінопрацівників (часто з мінімальними навичками та знаннями) пояснювати сільському глядачеві походження «живих картин», розвінчуючи різного роду містифікації[61]. Книжка представляє собою доволі детальний лікбез з питань оптики[62], анатомії[63], кінотехніки[64] та кіновиробництва[65]. Водночас Кацеграс надає і примітне пояснення, чому перегляд кіно взагалі є важливим для сільських мешканців. Можна згадати й про публікацію своєрідних дитячих буклетів, що мали пояснювати «трюки» і «фокуси» кінематографу, розвінчуючи будь-які аномальні уявлення про кінематограф серед дитячої публіки і, ймовірно, батьків[66] (Додаток 2-3).

ТДРК, а також (на початках свого існування) АРК займалися й дещо іншою, доволі унікальною практикою, пов'язаною з глядачем – його дослідженням. Хоча подібні ініціативи з'являлися і раніше, втім, зазначені організації першими почали робити це масово та систематично, намагаючись об'єднати величезні пласти інформації про глядача задля її подальшого

[61] *Кацеграс А.* Что такое кино. – Москва, 1929. – С. 4.
[62] Там само. – С. 5, 71.
[63] Там само. – С. 19, 27, 35, 52.
[64] Там само. – С. 87.
[65] Там само. – С. 95.
[66] *Шварц Е.* Кино-загадки. – Москва, 1930. – С. 1-10.

практичного застосування під час виробництва та прокату кінофільмів[67][68]. Певною мірою саме у цей час почала зароджуватися радянська соціологія кіно[69], а здобута нею інформація мала би дозволити не лише визначати глядацькі побажання і деталізувати знання виробників про попит, але й зрозуміти, як ефективніше впливати на «масового глядача» [70].

Дослідження відбувалися шляхом фотофіксації емоцій аудиторії на певні моменти фільмів, проведення дискусій та заповнення глядачами анкет чи проходження опитувань[71]. Варто зазначити, що подібні спостереження іноді демонстрували неочікувані результати. У своїй монографії Штефан Плаггенборг наводить приклад з доволі непередбачуваною реакцією сільської аудиторії на хронікальний фільм «Похороны Ленина» (1924 р.). Замість скорботи чи розпачу глядачі посміювалися з, як їм здавалося, смішних рухів людей на екрані[72]. Подібні ситуації ставалися регулярно і наглядно демонстрували існування нового глядача, але не як культурно-політичний проект чи теоретичну модель, а цілі соціальні групи, що стикаються з кінематографом вперше і ще не вміють дивитися його так, як потрібно.

З іншого боку, опитування демонстрували й наявність вибагливого та самостійного глядача, який міг висловлювати дуже небажані думки. Левова частка відвідувачів міських кінотеатрів, наприклад, висловлювалася проти агітаційної та ідеологічної фільми, відверто проголошуючи симпатію розважальному зарубіжному кінематографу[73]. Хоча при цьому, якщо довіряти

---

[67] Декларация Ассоциации Революционной Кинематографии // Кино-Газета. – 1924. – №9 (25). – С. 1.

[68] Устав Общества друзей советского кино // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва, 2016. – С. 270.

[69] *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей: ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). – С. 137.

[70] *Пису С.* Кино и общество с СССР: Изучение кинозрителя в советской кинематографии 1920-х годов // Romanoslavica. – 2010. – Vol. XLVI, nr. 3. – С. 91.

[71] Там само. – С. 86.

[72] *Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Карташевой. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 234.

[73] *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей: ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). – С. 140.

матеріалам та аналізу Єлизавети Жданкової, молоді кіноглядачі набагато частіше повідомляли, що надають перевагу радянським стрічкам і вимагали рішучішої боротьби проти «закордонної порнографії», хоча сама дослідниця підозрює таких респондентів у нещирості[74].

Та незважаючи на цікаві свідчення і величезний потенціал матеріалів, сучасники зазвичай негативно оцінювали результати діяльності з дослідження глядача. Хоча пов'язувалося це не стільки з неефективністю заходів ТДРК/АРК, скільки з небажанням чи невмінням самих кіновиробників залучати та використовувати отриману інформацію. У 1928 р. Віктор Шкловський, відомий письменник, але разом з тим сценарист та кінокритик, засудив найбільшу кіностудію СРСР Радкіно за абсолютну байдужість до розуміння радянського глядача і занадто узагальнене уявлення про нього. Так, на думку Шкловського, радянські кінематографісти і гадки не мали про регіональні особливості, різноманіття в межах одних і тих самих соціальних груп, занадто спрощено ставилися до дитячої аудиторії та ігнорували інтереси глядачів Середньої Азії тощо[75].

АРК/ТДРК намагалися налагодити й «пасивні» способи збору інформації, так, у номері від 10 березня 1925 р. російська «Кино-Газета», що тісно співпрацювала з організаціями, розмістила колонку з проханням до читачів надсилати кореспонденцію з усіх куточків Радянського Союзу, повідомляючи про «хвороби та недоліки кіноапарату», надаючи критику картин та інформацію щодо всього, що хвилює глядачів[76]. Втім, такі ініціативи також не могло серйозно вплинути на ситуацію.

Вже наприкінці десятиліття, у 1929 р., Фома Булавкін опублікував критичну статтю у журналі «Советский Экран», в якій об'єктом засудження стала радянська кінокритика. Остання, як стверджує Булавкін, винайшла власного, неіснуючого у реальності масового глядача, посилання на якого

[74] Там само – С. 139-140.
[75] *Шкловский В.* К вопросу об изучении зрителя // Шкловский В. За 60 лет работы. О кино / Сост. Е. Левин. - Москва: 1985. – С.. 55-56.
[76] *Лебедев Н.* Кино-кружки и А.Р.К. // Кино-Газета. – 1925. – №11 (79). – С. 1.

використовується як спосіб обґрунтування власних суб'єктивних позицій: «Критику ніс акторки не подобається, – незабаром дізнаєшся зі статті критичної, що і "масовий глядач не приймає такого носа"»[77]. Хоча сам автор не стверджував, що цього масового глядача не існує взагалі, наголошуючи радше на недостатньому дослідженні радянської аудиторії та постійних спекуляціях.

Варто зазначити, що діяльність ТДРК асоціювалася у першу чергу з проведенням т. з. культурної революції, а намагання залучити до лав організації якомога більшу кількість селян та робітників, як підкреслював Володимир Киршон, абсолютно корелювало з «геніальним передбаченням» Володимира Леніна: «… [культурна революція] не мислилась ним без участі мільйонів, без активної участі величезних пластів робітників та селян, які, будучи об'єктами культурної революції, водночас самі її проводять, самі є її суб'єктивними рушіями»[78].

Варто зазначити, що погляд Володимира Леніна на пролетарську культуру і культурну революцію не був безальтернативним, в цьому контексті варто згадати й про іншу культурну організацію, що виникла значно раніше, ще у 1917 р. Мова йде про Пролеткульт, що дуже швидко втратив автономію і перейшов у відомство Наркомпросу, не в останню чергу завдяки Володимиру Леніну. У 1926 р. в журналі «Красная новь» було вперше опубліковано ленінський проект резолюції «О пролетарской культуре», що так і не була прийнята, але, безумовно, відбивала погляди Леніна на культурну революцію, що висловлювалися ним і відтворювалися в інших нормативних рішеннях. У проекті резолюції Ілліч засуджував будь-які спроби створення своєї особливої культури і замкнення у відокремлених організаціях, до того ж наголосивши, що розвиток істинно пролетарської культури можливий лише за умови засвоєння і опрацювання усього цінного у «більш, ніж двотисячолітньому

[77] *Булавкин Ф.* Критическое… // Советский экран. – 1929. – №39. – С. 9.
[78] *Киршон В.* На кино-посту. – Москва, 1928. – с. 105

розвитку людської думки та культури», а не через заперечення історичної та культурної спадщини минулого[79].

Ленінська критика Пролеткульту дуже вплинула на діяльність організації, значною мірою зменшивши її вплив та змусивши її лідерів та членів переглянути ряд питань та позицій, хоча, варто зазначити, більша частина критики, як вважали сучасники, була направлена не стільки на сам Пролеткульт, скільки на доволі конкретного його теоретика – Олександра Богданова[80], що був одним із засновників організації та більшовиком «старого гатунку».

Спочатку теоретичний доробок Богданова мав велике значення для діяльності Пролеткульту і на розуміння нової культури взагалі, згодом ситуація почала змінюватися, але концепції Богданова безумовно залишили свій слід у майбутній культурній діяльності вихідців з цієї організації, до того ж, як слушно зауважив упорядник збірки текстів Богданова, опублікованої у 1924 р.: «…тепер багато тих, що зовсім не співчувають Богданову, як теоретику взагалі, навіть ті, що ставляться до нього прямо негативно, самі того не знаючи, повторюють ті чи інші його думки»[81]. Навряд чи потрібно намагатися переказати загальну теорію культури Богданова, що не була конче статичною, втім, варто згадати один її аспект. У період з 1904 по 1924 рр. Олександр Богданов написав серію статей під загальною назвою «Новый мир», перша частина якої називається «Собирание человека» і починається з трьох епіграфів: цитати Фрідріха Ніцше, цитати Карла Маркса та цитати з Книги Буття[82], що є дуже незвичною літературною компіляцією для пантеону більшовицьких мислителів та діячів. В цілому Богданов стояв на доволі конструктивістських позиціях, вважаючи одним з найголовніших завдань

---

[79] *Ленин В.* О пролетарской культуре (из неопубликованных материалов) // Красная новь. – 1926. – №3. – С. 226.

[80] *Плетнев В.* Три точки зрения на пролетарскую культуру. – Москва, 1926. – С. 23

[81] От издательства. // Богданов А. О пролетарской культуре. 1904-1924. – Ленинград, 1924. – С. 7.

[82] *Богданов А.* Собирание человека // Богданов А. О пролетарской культуре. 1904-1924. – Ленинград, 1924. – С. 13.

нової культури цілком свідоме «збирання» цілісного проекту людини з різноманітних «подроблених» частин людського досвіду[83]. До певної міри цю позицію можна інтерпретувати таким чином, що створення нової людини (яка утворює і нову культуру) є наслідком цілеспрямованого збирання, спроектованої уніфікації різноманітних людських суб'єктивностей, підведення їх до спільного знаменника.

Після ленінської критики позиція Богданова стала доволі маргінальною, навіть його власний Пролеткульт почав відхрещуватися від ідей одного з засновників[84], втім, варто розуміти, що ці ідеї, як вдало підкреслив редактор збірки текстів Богданова, міцно засіли в головах сучасників, особливо ж це стосується митців, що були вихідцями з Пролеткульту (наприклад, Сергій Ейзенштейн) або наближених до них (можна згадати й архітекторів-конструктивістів).

Отже, можна зробити попередній висновок, що у 1920 рр. склалася доволі унікальна, як для радянської історії, форма політико-економічного управління галуззю кінематографії: вищі політичні органи практично самоусунулися, залишивши по собі двозначні революції, напівпорожній образ масового глядача та стійку дихотомію «комерції – ідеології», що значною мірою і визначала хід розвитку радянського кінематографу. На зміну вищим органам влади почали виникати «низові» організації на кшталт АРК й ТДРК, що займалися як питаннями контролю, так і проблемою глядача, діючи при цьому від імені широких мас. Якщо будь-які натяки на глядача у партійних управлінців обов'язково передбачали його пасивність, ТДРК, не забуваючи про ідеї культурної революції, декларувало (і почасти впроваджувало) принципи активного, освіченого та творчого кіноглядача, що мав грати далеко не останню роль у кінематографічному процесі. На Всесоюзній партійній нараді 1928 р. партія оголосила про своєрідне повернення, що супроводжувалося поступовим згортанням вільної боротьби напрямів,

[83] Там само. – С. 26-28.
[84] *Плетнев В.* Три точки зрения на пролетарскую культуру. – Москва, 1926. – С. 29-33.

автономії місцевих та національних управлінь та використанням кінематографу задля цілком утилітарних цілей на кшталт боротьби з алкоголем.

Розділ 2. Масовий глядач та проблема інфраструктури кінопоказу

Звичайно, політичне управління кінематографом є важливим аспектом формування та трансформації реальної спільноти кіноглядачів та її образів, втім, будь-які політичні та культурні ініціативи стосовно глядача були би безглуздими без відсутності відповідної кіномережі.

2.1. Міська кіномережа: клуб та кінотеатр

Дослідження кінематографічної інфраструктури Радянського союзу передбачає роботу зі статистичними даними, що самі по собі є не найнадійнішим джерелом, особливо ж коли мова йде про початок XX ст. Так, важко навіть припустити скільки насправді кінотеатрів функціонувало на території Російської імперії напередодні революції 1917 р.: Ефраїм Лемберг наводить цифру у 2 тисячі[85], але його позицію ретроспективно критикує Семен Гінзбург, що, посилаючись на доповідну записку російських підприємців, згадує «близько 4 тисяч кінематографічних театрів» [86]. Натомість Володимир Миславський, цитуючи Сергія Френкеля, говорить про майже 5 тисяч кінотеатрів у Російській імперії[87]. Так чи інакше, за часів революції та громадянської війни кількість кінотеатрів почала стрімко зменшуватися як внаслідок ведення активних бойових дій і періодичної відсутності правопорядку, так і через масову втечу кінопідприємців, які намагалися забрати із собою все можливе[88]. До того ж внаслідок бойових дій та революції Радянський Союз залишився без значної кількості територій колишньої Російської імперії, територій переважно урбанізованих і, відповідно, кінофікованих. Отже, говорити навіть про приблизні цифри наприкінці 1910 – на початку 1920 рр. практично неможливо.

---

[85] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 9.
[86] *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – Москва, 1963. – С. 158.
[87] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – С. 220.
[88] Там само. – С. 449.

Але навіть у середині і другій половині 1920 рр. статистичні дані продовжують радикально розходитися. Наприклад, у звітах ВУФКУ за початок 1926 р. наводиться цифра у 125 «комерційних» кінотеатрів на території УСРР. З них 18 бездіяльних, 24 зданих в оренду приватним особам і ще 57 здані в оренду організаціям[89]. Також згадується 58 кінотеатрів та 208 кінозалів, що не підпорядковувалися ВУФКУ напряму[90]. Окремо наводиться список так званих «культурно-освітніх» кінотеатрів – клубів, з них 203 робітничих та 228 сільських[91]. Ефраїм Лемберг (чия праця була написана чотири роки потому) згадує лише 201 кінотеатральну установку на території УСРР вже за період з 1927 по 1928 рр. [92] (додаток 2). Звичайно, найімовірніше йдеться про проблему класифікації: важко сказати, наскільки ідентичними є кінотеатри і кінотеатральні установки, невідомо чи варто зараховувати клубні кінотеатри до переліку, чи все ж ні, немає інформації про кількість кінотеатрів зі списку ВУФКУ, що були реально обладнані постійною апаратурою тощо. Та при цьому в обидвох джерелах прослідковується чітка динаміка зростання кількості кінотеатрів з початку 1920 рр., хоча можна з впевненістю сказати, що випадки закриття функціональних кінотеатрів все ж траплялися[93]. Розбіжність можна було би пояснити використанням пересувних апаратів, що обслуговували би по декілька споруд одночасно, втім, приклад УСРР є не випадковим, оскільки добре відомо, що ВУФКУ використовували пересувки мінімально.

У будь-якому випадку наведені тут (і далі) цифри є доволі умовними. Значно важливішими є не самі абсолютні показники, а тенденції, що ці показники демонструють. Так, навіть у випадку врахування найоптимальнішого варіанту із зарахуванням до списку функціональних

---

[89] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп. 1. – Спр. 60. – Арк. 1-2.

[90] Там само.

[91] Там само.

[92] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 96.

[93] Рой В. Положение кинотеатров в Грузии // Кино. – 1926. - №7 (87). – С. 7.

кінотеатрів абсолютно усі приміщення, задекларовані у списку ВУФКУ, то кількість останніх на території другої за кількістю населення СРСР дорівнюватиме кількості кінотеатрів на території тогочасної Чехословаччини[94] (з утричі меншим населенням) або одного лише Нью-Йорка[95]. Звичайно, подібна ситуація не могла задовольнити ані потребу кіноуправлінь у прибутках, ані потребу політичних інституцій у функціонуванні широкої культурно-освітньої мережі, тим паче у сільській місцевості (оскільки розподіл кінозалів поміж містом і селом був абсолютно непропорційним їхньому населенню).

Отже, кінофікація була абсолютно необхідною і, як зауважив Володимир Миславський, остання могла відбуватися лише в умовах різкого протиріччя[96] – у межах згаданої раніше дихотомії ідеології та комерції. Подібне роздвоєння безпосередньо визначило і способи кінофікації, яких, якщо узагальнити, було лише два: кінотеатр та клуб.

Станом на кінець 1927 р. (за інформацією Лемберга) по всьому СРСР нараховувалося близько 8 тисяч кіноустановок і менше 2 тисяч з них були театральними[97]. Кінофікація відбувалася переважно за рахунок клубів, які організовувалися не кіноуправліннями, а профспілками, міськими радами, керівництвами підприємств та іншими організаціями. Акцент на клубному будівництві пояснити не так вже й важко: по-перше, організація подібного приміщення була значно дешевшою за створення монофункціонального кінотеатру з відповідними умовами для якісного кінопоказу, по-друге, концепція робітничого клубу вважалася своєрідним архітектурним виразником нової пролетарської культури, будучи заточеною під ефективне та

[94] *Лемберг Э.* Экономика мировой киноиндустрии. – Москва, 1929. – С. 129.
[95] Там само. – С. 45.
[96] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – С. 532.
[97] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 96-97.

корисне дозвілля, всебічний розвиток, освіту, ентузіазм, багатофункціональність і пряму пов'язаність з професійною діяльністю.

Як зауважив архітектор та за сумісництвом дизайнер журналу «Новый зритель» Миколи Лухманов, організація робітничих клубів більшовиками розпочалася ще у 1917 р.[98], але варто розуміти, що клуби існували і раніше, хоча й не в такій кількості. Клубна мережа розширювалася доволі активно і більш-менш інтенсивним цей процес став ще з першої половини 1920 рр., так, Володимир Миславський говорить про зростання загальної кількості кіноустановок в СРСР з 519 у 1913 р. до 3240 (2237 з яких – клубні) у 1925 р[99]. Щоправда, саме будівництва клубних споруд при цьому практично не відбувалося. Як пояснював Лухманов, нові клуби з'являлися переважно за рахунок використання старих, зовсім непридатних приміщень[100]. Певні виключення, особливо на проектному рівні, все ж існували, але майже не впроваджувалися у життя. До того ж такі поодинокі проекти були покликані радше на оспівування величі нового суспільства, а не на задоволення цілком утилітарних повсякденних потреб. В цьому контексті варто згадати про відомий проект братів Вєсніних на конкурс з будівництва Палацу праці у Москві. Архітектори створили проект будівлі з аудиторією на 9 тисяч і їдальнею на 6 тисяч місць загальною висотою у 132 метри[101] (додаток 3). Звичайно, подібні експерименти не були призначені для задоволення «масового глядача» у всьому СРСР, до того ж навіть у цьому «велетні» не знайшлося місця приміщенню, спеціально призначеному для кінопоказу.

Особлива увага клубам почала приділятися з середини десятиліття. 16 вересня 1925 р. Президія ВЦСПС публікує «Примерное положение о рабочем клубе и кружках при нем», в якому перед клубами ставилася мета:

---

98 *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва, 1930. – С. 11.
99 *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – С. 623.
100 *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва, 1930. – С. 12.
101 Из истории советской архитектуры. 1917-1925 гг. Документы и материалы / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва, 1963. – С. 151.

задоволення культурно-побутових запитів робітників, їх об'єднання навколо профспілок на підставі розумного відпочинку і розваги в стінах клубу після трудового дня, підняття загального культурного рівня робітника і його родини[102]

За декілька місяців Надія Крупська у статті «О клубе» додала, що «радіо і кіно можуть відігравати у нас, в радянській країні, через клуби та хати-читальні колосальну виховну роль»[103]. Дуже важливо звернути увагу на слово «можуть». Ще у березні 1923 р. з кожних 100 клубів лише 26 мали кіноустановки, а в грудні 1924 р. таких клубів було вже 35[104], щоправда, ця статистика є всесоюзною і навіть ці показники тримаються за рахунок тодішніх Московської, Ленінградської губерній і, як не дивно, Донбасу[105], оскільки саме ці регіони була найкраще забезпечені. Решта територій задовольнялася значно меншими успіхами, а Урал та «союзні окраїни» кіно практично не бачили[106].

До того ж навіть у тих клубах, де кіноустановки були, перегляд стрічок не складав основної частини дозвілля. Хоча випадки «надмірної» любові до кіно траплялися, у деяких клубах кінематограф витісняв решту видів самодіяльності, що нерідко пов'язували з бажанням керівництва клубу отримати додатковий дохід[107]. Зазвичай місцева влада реагувала на подібні ситуації жорстко, обмежуючи кількість проведення сеансів у клубах-порушників до 4 разів на місяць[108]. Щоправда, існували й більш помірні погляди на примирення клубів з кінематографом, наприклад, за рахунок проведення кінопоказів у форматі культурної та лекційної роботи[109]. Та на практиці подібні заходи могли сприйматися доволі формально чи навіть

---

[102] Из «Примерного положения о рабочем клубе и кружках при нем» // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва, 1984. – С. 7.

[103] Из статьи председателя Главполитпросвета Наркомпроса РСФСР Н. Крупской «О клубе» // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва, 1984. – С. 7.

[104] *Львовский Г.* Кино в рабочем клубе // Кино на под'еме. Сборник / Под ред. С. Сырцова и А. Курса. – Москва, 1926. – С. 107.

[105] Там само. – С. 105.

[106] Там само.

[107] Там само. – С. 106

[108] Там само. – С. 106-107

[109] Там само. – с. 107

неприязно з боку публіки, особливо враховуючи, що нерідко вхід на клубні кінопокази був доступним і для не-членів клубу. В одному з випусків «Советского экрана» Олександр Кугєль, згадуючи власний дворічний досвід роботи кінолектором, описав дуже показовий діалог з глядачем. Під час лекції останній вигукнув: «У, борода, знову зачав науку розповідати…» на що Кугєль, після невеликої паузи, відовів: «Цить. Мовчати. Радянська влада дбає про ваш розумовий розвиток, а ви тут бешкетуєте. От я вас!»[110] (Додаток 4).

В цілому, клуби мало асоціювалися з розвагами та відпочинком, будучи, радше, своєрідними «храмами» продуктивного та корисного дозвілля. У багатьох клубах на вході відвідувачі могли побачити вивіску з гаслом «Клуб – не місце легкого проведення часу, а горн, що кує борців революції»[111] (додаток 5). Володимир Замоскворецький у своїй праці, присвяченій організації клубу для робітничої молоді, додав світлину дошки для оголошень одного з московських клубів (клуби Москви були майже на 100% кінофіковані[112]) і, як не дивно, ніяких згадок про кіно на ній немає (додаток 6). Виключенням були клуби, що обслуговували червоноармійців, там кіно демонстрували найчастіше: в середньому 134 рази на рік[113].

Основною альтернативою клубній мережі були «комерційні» кінотеатри, які також майже не будувалися впродовж 1920 рр., поодинокі виключення припадають лише на кінець десятиліття. З наведеної раніше статистики можна легко зрозуміти, що кінотеатрів було значно менше, незважаючи на це, саме вони приносили основний прибуток від кіногалузі (79,21% від всіх надходжень у 1926-1927 рр.), обслуговуючи більше 60% кіноглядачів[114]. Розширення кінотеатральної мережі відбувалося дещо

[110] *Кугель А*. Как я был лектором в кино // Советский экран. – №33. – 1925. – С. 13.
[111] *Замоскворецкий В.* Клуб рабочей молодежи. – Москва, 1924. – С. 9
[112] *Львовский Г.* Кино в рабочем клубе // Кино на под’еме. Сборник / Под ред. С. Сырцова и А. Курса. – Москва, 1926. – С. 105.
[113] *Алексинский М.* Кино в Красной Армии // Кино на под’еме. Сборник / Под ред. С. Сырцова и А. Курса. – Москва, 1926. – С. 104.
[114] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 97.

відмінним шляхом – кінотеатри не так часто облаштовували у непридатних для цього приміщеннях, намагаючись натомість ремонтувати та відновлювати дореволюційні електротеатри, що зазнали пошкоджень і спустошення, до того ж робилося це переважно коштами приватних підприємців. Завдяки НЕП республіканські кіноуправління отримали можливість здавати кінотеатри в оренду, але в абсолютній більшості випадків одним з пунктів такого договору було зобов'язання щодо проведення ремонтних робіт[115]. У випуску «Кино-Газеты» від 26 лютого 1924 р. український кореспондент повідомляє (із певним невдоволенням), що в Україні майже всі театри здані в оренду[116]. Та це дало свої плоди: кількість кінотеатрів у проміжку з 1922 по 1927 рр. стрімко зростала (Додаток 7).

Якщо порівняти комерційну та культурно-освітню мережі, то перша річ, що кидається в очі, це формальна комерційність обидвох. І в клубах, і в кінотеатрах сеанси були платними, виключеннями були хіба покази для членів шкільних, піонерських та червоноармійських клубів (хоча траплялися й інші поодинокі «пільговики» – іноді студенти або й зовсім дивний приклад з харківським клубом булочників)[117]. Тим не менше, ціна була різною: квиток у кінотеатр коштував від 30 копійок до 1 карбованця[118], відвідування ж клубних сеансів майже не обходилося дорожче 15 копійок[119]. Не в останню чергу на таку «знижку» впливав репертуар: комерційним театрам діставався перший екран (прем'єрні покази), культурно-освітнім – лише другий та третій, іноді й просто агітаційна чи культурфільма. До того ж уже згадувалося про нерегулярність кінопоказів у клубах (кінотеатри демонстрували кіно кожного дня або майже) і про наявність інших форм клубної активності, натомість де-юре кінотеатри мали лише демонструвати кінострічки (зазвичай це був один з

---

[115] *Жданкова Е.* Частные кинотеатры в годы НЭПа как «свободное» культурное пространство // Время вперёд! Культурная политика в СССР / Под ред. И. Глущенко, В. Куренного. – Москва, 2013. – С. 108.
[116] По СССР. От наших корреспондентов // Кино-Газета. – 1924. – №9(25). – С. 3.
[117] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп. 1. – Спр. 60. – Арк. 23-24.
[118] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп. 1. – Спр. 60. – Арк. 6-7.
[119] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп. 1. – Спр. 60. – Арк. 23-24.

пунктів договору про оренду)[120]. Щоправда, як демонструє Єлизавета Жданкова, дуже часто остання вимога ігнорувалася орендарями, що відкривали при кінотеатрах ресторани, буфети та влаштовували у кінозалах дивертисменти та мініатюри[121]. До того ж часто кінотеатри використовували дорогу та видовищну рекламу, що мала заохотити глядача прийти на сеанс (додаток 8, додаток 9).

Самі умови перегляду необов'язково залежали від типу приміщення і його форми власності, але здебільшого кінотеатри, особливо орендовані та розміщені у центральних частинах міст, надавали можливість подивитися кіно у значно кращих умовах. Натомість робітничі клуби, деякі державні та невідремонтовані кінотеатри пропонували перегляд в умовах відсутності окремих стільців (використовувалися дерев'яні лавки), якісних полотнищ для екрану і хороших кінопроекторів[122], у багатьох кінотеатрах і клубах були наявні проблеми з опаленням[123], мова йшла про погане планування приміщень, що призводило тисняви тощо[124]. У кінотеатрах та деяких міських клубах існували спеціальні будки для кінопроекторів, у решті апарат знаходився поміж глядачів[125]. Практично не існувало залів, де місця розміщувалися би у шаховому порядку чи тим паче ступінчасто, що часто змушувало глядачів дивитися не на екран, а на голову сусіда спереду (додаток 10).

Примітно, що незважаючи на найбільш привілейоване положення, глядачі кінотеатрів часто висловлювалися про подібні заклади дещо критично. Опитування в одному з кінотеатрів, наведене Єлизаветою Ждановою, демонструє, що 96% глядачів вважали необхідність кращої організації часу до

---

[120] *Жданкова Е.* Частные кинотеатры в годы НЭПа как «свободное» культурное пространство // Время вперёд! Культурная политика в СССР / Под ред. И. Глущенко, В. Куренного. – Москва, 2013. – С. 109.
[121] Там само.
[122] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп. 1. – Спр. 70. – Арк. 8.
[123] *Кугель А.* Как я был лектором в кино // Советский экран. – 1925. – №33. – С. 13.
[124] *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей. Ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). — С. 140-141.
[125] *Кастиграс А.* Что такое кино. – Москва, 1929. – С. 94.

та після безпосереднього сеансу[126]. Хтось пропонував встановити гучномовці, що транслювали би новини та інформацію про важливі події замість музики, хтось висловлювався за організацією читалень, виставок, кінокутків, естрадних виступів тощо[127]. В цілому глядачі підкреслювали недостатню «культурність» походів у кінотеатри, але при цьому продовжували надавати перевагу саме їм, а не клубам.

З другої половини 1920 рр. у кіномережі з'являється нове явище – будівництво. Спершу це стосувалося саме робітничих клубів. Перші ледь не любительські проекти почали з'являтися ще у 1924 р. у Донецькій області з ініціативи місцевої влади, щоправда, професійні архітектори подібні спроби критикували[128]. Вже з 1926 р. в архітектурних журналах з'являються професійні проекти робітничих та сільських клубів[129], за рік же починається проведення офіційних конкурсів на їхнє будівництво та проектування[130]. Вже у 1927 р. в СРСР практично закінчилося джерело розширення кінотеатральної мережі – невідремонтованих дореволюційних кінотеатрів майже не залишилося[131], на цей же час припадають перші проекти кінотеатрів[132] та початок згортання т. з. «кіно-непу»[133]. Насправді необхідність будівництва нових кінотеатрів не була очевидною необхідністю, враховуючи їхнє комерційне спрямування та деякою мірою не найкращі історичні асоціації

---

[126] *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей. Ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). — С. 138.

[127] Там само. – С. 138-139.

[128] *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва, 1930. – С. 7-9.

[129] *Варст.* Рабочий клуб. Конструктивист А. М. Родченко // Современная архитектура. – 1926. – № 1. — С. 36.

[130] Из статьи арх. В. Щербакова о конкурсе на здания типовых клубов профсоюза железнодорожников // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва, 1984. – С. 17.

[131] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 100.

[132] *Кино на две тысячи человек. Работа студента Г. Б. Кочар.* // Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. – Москва, 1927. – С. 16.

[133] *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей. Ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). — С. 137.

(варто згадати, що, наприклад, київські кінотеатри під час Громадянської війни стали просторами активної гуманітарної підтримки Добровольчої армії[134]). Втім, як у 1930 р. писав Ефраїм Лемберг, клуби не здатні задовольнити платоспроможний попит з боку членів профспілок[135] та, як було показано раніше, не приносять такого доходу, як кінотеатри, тому нові радянські кінотеатри стали лише питанням часу.

Примітно, що найактивнішими проектувальниками видовищної архітектури стали прибічники теорії конструктивізму, що й перемагали на більшості проведених конкурсів принаймні до початку 1930 рр. Вони були прибічниками індивідуальних проектів та максимального наближення планів організації та побудови будівель та приміщень до їхнього майбутнього використання[136]. Це стосувалося і меблів, що проектувалася спеціально під потреби певних приміщень[137], так, наприклад, студенти ВХУТЕМАСу розробляли спеціальні складні стільці для кінотеатрів (додаток 11), і кольору стін з врахуванням його «психо-фізичної дії»[138]. Що цікаво, конструктивісти агресивно заперечували затишок, асоціюючи його з «життям пасивним, бездіяльним»[139], з патріархальною родиною та міщанством[140], натомість же пропонуючи абсолютну раціоналізацію[141]. Відтепер всі робітничі та сільські клуби мали спеціально спроектовані кінозали[142], а кінотеатри, що почали будуватися, обов'язково мали додаткові приміщення для публічних подій чи культурної роботи[143]. Примітно, що в майбутньому радянські архітектори

[134] *Овсіюк О.* Географія київських кінотеатрів (1896-1945 рр.) // Антропологія простору: збірних наукових праць у 4 т. – Т. 1: Культурний ландшафт / ред. Марина Гримич. – Київ, 2017. – С. 146.
[135] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 98-99.
[136] *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва, 1930. – С. 13.
[137] Там само. – С. 82.
[138] Там само. – С. 83.
[139] Там само. – С. 91.
[140] Там само.
[141] Там само. – С. 94-97.
[142] Варианты клубного здания, разработанные в культотделе АСПС // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва, 1984. – С. 11
[143] ЦДАВО. – Ф-1238. – Оп 1. – Спр. 191. – Арк. 83

критикуватимуть подібні споруди за «чужинні впливи формалізму, конструктивізму та функціоналізму»[144].

Щоправда, існували й альтернативні клубам та кінотеатрам проекти приміщень для кіноперегляду. Можна згадати цілком реальну практику, пов'язану в першу чергу з ініціативою по боротьбі з горілкою за допомогою кіно. Мова йде про демонстрування кіно у червоних куточках житлових кооперативів, буквально не виходячи з дому[145]. Таке дійсно траплялося впродовж десятиліття, щоправда, здебільшого у випадках, коли місцеві мешканці жили занадто далеко від власних робочих місць та клубів, облаштованих на підприємствах. Юрій Ларін пропонував розширити подібну житлову кіномережу і також використовувати приміщення церкви в якості кінотеатрів з метою боротьби з вживанням алкогольних виробів, вважаючи, що важливим фактором, який змушує робітників випивати є переповненість кінотеатрів[146]. Тим не менше, практика не прижилася, архітектори та планувальники наголошували на невигідності[147] і небезпеці влаштування кінотеатрів у будинках[148].

Можна згадати і зовсім непрофесійний та фантастичний погляд письменника Юрія Яновського, який у романі «Майстер корабля» 1928 р. описував майбутню модель кінотеатру під назвою «Заля великих переглядів»: вона мала бути розподілена на індивідуальні кабіни, де картини демонструвалися по 12 годин, облаштовані вентиляторами та зручними кріслами, що розкладалися автоматично, екран у подібних кабінах мав бути стереографічним та прозорим, освітлюватися та виводити зображення

---

[144] *Щербаков В., Быков В., Белилин Г.* Архитектура кинотеатров / Под общ. ред. В. Быкова. – Москва, 1955. – С. 10.
[145] *Ложечкина М.* Чего мы достигли на культурном фронте // За новое жилище / Под ред. Ю. Ларина и В. Белоусова. – Москва, 1930. – С. 175-177
[146] *Ларин Ю.* Алкоголизм и социализм. – Москва, 1929. – С. 98-100.
[147] *Ложечкина М.* Чего мы достигли на культурном фронте // За новое жилище / Под ред. Ю. Ларина и В. Белоусова. – Москва, 1930 – С. 178.
[148] *Милютин Н.* Проблема строительства социалистических городов. – Москва: Государственное издательство, 1930. – С. 38.

самостійно, без використання кіноапарату[149]. Та хоча Яновський і мав досвід роботи на кінофабриці, цей образ він описував, вочевидь, з позиції глядача, оскільки жоден професійний кінематографіст чи архітектор кіно не погодився би на подібне порушення принципу колективного дозвілля.

2.2. Сільська кіномережа та кіноустановки

Становище сільської кіномережі значною мірою відрізнялося від ситуації, описаної вище. Звичайно, сільські клуби організовувалися за схожими принципами, але, на відміну від міських, могли влаштовуватися буквально у конюшнях або сараях[150]. Втім, проблема просторів кінопоказу була абсолютно другорядною у порівнянні з питаннями електрифікації та забезпечення апаратами, механіками та стрічками. Так, незважаючи на те, що селяни складали абсолютну більшість населення СРСР загалом і кожної окремої республіки зокрема, сільська місцевість залишалася на периферії кінематографічного «фронту» культурної революції.

Кінематографісти більш-менш серйозно звернули увагу на проблему кінофікації лише у 1924 р. По-перше, це було пов’язано з рішенням XIII з’їзду РКП(б) «О работе в деревне»[151] і, по-друге, з початком масового виробництва кіноустановок на ленінградському Державному Оптичному Заводі[152] (додаток 12). Варто згадати і про додатковий фактор – страх «втратити» сільського глядача, оскільки поодинокі підприємці часів НЕП встигали привозити комерційні установки до сіл значно швидше, аніж кіноуправління приймали рішення[153]. Подібно до міської кінофікації, розвиток кінематографу у селі так само міг відбуватися двома основними шляхами, хоча й зовсім іншими: використанням пересувних або ж стаціонарних кіноустановок.

---

[149] *Яновський Ю.* Майстер корабля. – Нью-Йорк, 1954. – С. 12-13.
[150] *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва, 1930. – С. 7
[151] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – с. 642
[152] *Баршак О.* Кино в деревне. – Ленинград, 1929. – С. 8.
[153] *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков, 2017. – 641

Спершу пересувки були практично безальтернативним варіантом і використовувалися всіма республіками без винятку. Основною мотивацією до такого рішення була величезна кількість малонаселених сіл, відсутність електроенергії та невигідність використання стаціонарних установок у селі. Щоправда, вже на початку 1925 р. з'явилося перший і останній виняток – керівництво ВУФКУ вирішило почати перехід на стаціонарну модель кінофікації[154], відмовившись від масового використання пересувок. Щоправда, варто зробити зауваження, що ВУФКУ так само була єдиною кіноорганізацією, яка у першій половині-середині 1920 рр. використовувала не пересувні апарати «ДОЗ», а моделі власного виробництва за французькою технологією «Пате»[155] (додаток 13).

Перші місяці поширення радянських кіноустановок супроводжувалися переважно великими надіями та амбіціями. У випуску «Кино-Газеты» від 23 квітня 1924 р., коли виробництво пересувних кіноапаратів лише запустилося, було опубліковано статтю «Из практики передвижного кино», в якій автор намагався підсумувати можливі корисні способи використання відтепер доступної для радянської кінематографії техніки. Так, пересувки треба було використовувати: у лікарнях, особливо у лікарнях для тяжкохворих, оскільки «сеанси благотворно впливають на їхнє лікування»; в психіатричній лікарні, оскільки кіно має гарний вплив на «неврастеників, істериків, меланхоліків та інш.»; у колоніях «дефектних дітей», в Інституті глухонімих дітей, в дитячих будинках дошкільного віку та, наостанок, у селі[156] (дуже цікавий логічний ряд).

Щоправда, швидко стало зрозуміло, що використання кінопересувок мало величезну кількість недоліків: зростання кількості

---

[154] *Захарченко М.* Особливості кінофікації українського села в другій половині 20-х рр. XX ст. // Український селянин. – 2012. – № 13. – С. 57.
[155] *Хоменко В.* Кіно на селі // Кіно. – 1925. – №1. – С. 11.
[156] *Жуковский Л.* Из практики пердвижного кино // Кино-Газета. – 1924. – №17-18 (33-34). – С. 3.

апаратів не було пропорційним нарощуванню кількості копій кінострічок, здатних їх обслуговувати. Звичайно, враховуючи загальну неприбутковість сільської кіномережі та нерегулярність показів, жодна прокатна контора не погодилася би направити до сіл свої найкращі фільми, натомість же шукали компромісних варіантів. Так, кінопересувки могли забезпечувати старими фільмами 1915-1918 рр., аргументуючи це тим, що краще вже так, аніж взагалі без картин. Іншою поширеною на початках проблемою була відсутність в продажу окремих деталей для кіноустановок «ДОЗ», так, навіть за наявності установки і копії фільму селище могло залишитися без кіносеансів на довгі тижні через найдрібнішу несправність[157]. В одному з випусків часопису «Советский Экран» за 1929 р. Михайло Ніканоров наводить декілька скарг від сільських глядачів з Сибіру. З села Ітат: «То стрічки рвуться, то темно, в інший раз неправильно встановлюють апарат. Коли йде картина, то фігури не полотнищем, а стелею ходять»[158], з села Ірбей: «згоріла пересувка та два фільми»[159], з села Кончурук: «при проведенні сеансу згоріла нова будівля школи, зруйнована пересувка та фільма»[160] тощо. Ніканоров наводить і анекдот, що побутував серед мешканців сибірських сіл: «Товариші, збирай манатки і біжи за річку – кіна приїхала!»[161]. Втім, іноді необережне використання апаратів призводило і до людських жертв, так, у випуску «Кино-Газеты» за 1 червня 1926 р. Абрам Грінфельд повідомив про смертельну пожежу, що сталася у Ново-Ніколаївську (нині Новосибірськ), через недотримання правил безпеки кіно-механіком (останній курив під час сеансу)[162].

Варіант, обраний ВУФКУ, також не був позбавлений недоліків, щоправда, настільки далеко справа не заходила. По-перше, українська сільська

---

[157] Нет частей к аппаратам // Кино-Газета. – 1925. – №4-5 (84-85). – С. 4.
[158] *Никаноров М.* 100 предметов за 1р. 20к. // Советский экран. – 1929. – №39. – с. 9
[159] Там само
[160] Там само
[161] Там само
[162] Г*ринфельд А.* Будь осторожен // Кино-Газета. – 1926. – №22 (142). – С. 3.

мережа, що складалася на той час переважно з стаціонарних кіноустановок, приносила лише збитки[163]. По-друге, стаціонарна установка ще більше, аніж пересувка, потребує освіченого механіка, але оскільки кількість їхня є дуже обмеженою, то одному механіку доводилося обслуговувати одразу певну сукупність сіл – так званий кіно-кущ[164]. Але найгостріша проблема – це потреба в електрифікації, таких сіл на території України було недостатньо[165]. Так само в Україні були й проблеми з плівкою: наприклад, у березні 1928 р. секретар Тростянецького райпаркому надіслав листа зі скаргою на ВУФКУ Миколі Скрипнику. Місцеві мешканці колективно зібрали кошти та придбали кіноапарат, але коли спробували замовити фільми у ВУФКУ, то отримали відмову, мовляв, вільних стрічок на найближчий час немає. Як повідомив секретар: «селяни були обурені»[166].

Хоча в цілому досвід кінофікації, незважаючи на недоліки, описувався з певною надією. Один з робітників ВУФКУ описував, що перші сеанси у новому селі завжди були впертою боротьбою і молодь зазвичай здавалася кінематографу першою, за нею ж уже слідували дорослі, під час перших картин аудиторія схоплювалася з місць, лякалася, та у вже адаптованих селах дні кіно асоціювалися з масовими дискусіями та обговореннями про політику, або «заморські країни»[167]. Описуються й конче ідилічні сюжети, так, після агітфільми проти горілки було «багато щирих заяв: "більш пити не буду"» або незадоволення священника тим, що «сила-силенна» народу пішла на кіно замість водохрещі[168].

До речі, використання кіно з метою пропаганди атеїзму в селах стало особливо популярною практикою після неодноразово згаданої Всесоюзної наради з кінематографії, щоправда, з такою метою використовувалися

[163] *Хоменко В.* Кіно на селі // Кіно. – 1925. – №1. – С. 13.
[164] ЦДАВО. – Ф-1238, Оп. 1, Спр. 70. – Арк. 34.
[165] *Хоменко В.* Кіно на селі // Кіно. – 1925. – №1. – С. 14
[166] ЦДАВО. – Ф-1238, Оп. 1, Спр. 70. – Арк. 45-46
[167] *Хоменко В.* Кіно на селі // Кіно. – 1925. – №1. – С. 11.
[168] Там само. – С. 11-12.

спеціальні «антирелігійні пересувки». Директиви про їхнє утворення були дані Союзом Войовничих Безбожників[169], але перша така пересувка почала свою діяльність 25 листопада 1929 р. у селі Велике Ардабьєво (додаток 14). За зимовий сезон 1929-1930 рр. ця антирелігійна пересувка за місяць нібито переконала мешканців кількох сіл закрити церкви та перетворити їх на клуби, склади чи школи, а одного священника-богослова навіть змусила зізнатися, що він все життя брехав людям і відмовився служити далі[170].

Іншим же наслідком Всесоюзної наради стало зобов'язання ВУФКУ почати використовувати пересувні кіноапарати для швидшого процесу кінофікації. Та вже у липні 1928 р. між правлінням та крайовими відділами ВУФКУ виникла суперечка щодо доцільності використання пересувок. Так, представники Харківського обласного відділу надіслали листа у центр з критикою таких апаратів. На їхню думку кінопресувки занадто часто ламалися, не дозволяли забезпечити постійний доступ до кінофільмів, значно поступалися у якості стаціонарним установкам (мерехтіння замість перманентного освітлення, зажовування плівки, неможливість адекватного транспортування наявними дорогами (особливо взимку, коли селяни мають значно більше вільного часу для кіно)[171]. Свого листа автори закінчують тезою, що «на 11 році революції сільський глядач потребує вдумливого ставлення і більше не може задовольнятися пересувками, які варто використовувати хіба у крайніх випадках або на тимчасовій основі[172].

Правління ВУФКУ ідею про відмову від пересувок не прийняло[173], але у цьому ж місяці було зібрано комісію з покращення якості кінопродукції, яка порівняла пересувки «ДОЗ» з Ленінграда і «Пате-2», які ВУФКУ намагалися випустити у виробництво ще з 1926 р.[174], і дійшла висновку про перевагу

[169] Там само. – С. 12.
[170] Там само. – С. 14
[171] ЦДАВО. – Ф-1238, Оп. 1, Спр. 70. – Арк. 23.
[172] Там само.
[173] Там само. – Арк. 24.
[174] Там само. – Арк. 29.

останніх. Так, апарати «ДОЗ» створюють значно більше зайвого шуму, мають незручне регулювання світла (масивний і неповороткий пальник), стіл для ленінградського апарату має значно гіршу фіксацію, проектоване зображення періодично миготить, але найголовнішим фактором була ціна: «ДОЗ» обходився у 1500-1700 карбованців за штуку в той час як пересувка «Пате-2» коштувала 470 карбованців за сільський варіант і 850 за міський[175]. Щоправда, у підсумку (принаймні станом на 1930 р.) саме апарати «ДОЗ» продовжуватимуть використовуватися як основні[176].

Завершальним етапом епопеї з сільською кінофікацією став згаданий у першому розділі п’ятирічний план. Згідно з ним, станом на 1932-1933 рр. кількість сільських стаціонарних установок мала зрости до 9465 штук (замість 2419 у 1928-1929 рр.)[177], кількість пересувок – до 24339 штук (замість 2228)[178], загальна пропускна здатність сільської кіномережі мала в підсумку перевищити міську на майже 30%[179].

В цілому радянська кіномережа виробила три основних напрямки можливої кінофікації СРСР, які у свою чергу чудово відтворюють характерну для 1920 рр. ідею опозиційного протиставлення комерції та ідеології

---

[175] Там само. – Арк. 23.
[176] Ф-1238, Оп. 1, Спр. 252. – Арк. 539.
[177] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 121.
[178] Там само.
[179] Там само. – С. 137.

Розділ 3. Новий кіноглядач поміж монтажем та пропагандою

Юрій Цивьян абсолютно точно підмітив, що 1920 рр. були «теоретичним часом» в радянському кіно і не в останню чергу це було пов'язано з розпадом цілісного образу дореволюційного глядача, на зміну якому прийшов більш розпливчастий та незрозумілий масовий глядач[180]. Але при цьому кожен, хто був дотичний до створення кінематографу, або навіть до його утилітарного функціонування, міг претендувати на своє власне визначення цього глядача. Почасти це було продемонстровано у минулих розділах, тепер же мова піде про режисерів.

Звичайно, «золота доба» радянського кінематографу породила справжній «бум» талановитих митців, що по-різному уживалися в тогочасних умовах, по-різному розуміли кіно, по-різному, але все ж здобували визнання і увійшли в історію світового кіно. Та говорити про всіх них – справа багатотомників. Для цієї роботи важливіше звернути увагу на лише невелику і дуже умовну групу, що вирізнялася радикальним ставленням до минулого та майбутнього кінематографії, об'єднану лише одним – загальним визнанням примату технік монтажу над рештою складових кіно.

3.1. Радянська школа монтажу

Майже будь-яка спроба розповісти про радянське кіно 1920 рр. починається зі згадки про Льва Кулєшова і цей текст не буде виключенням. Згадати Кулєшова необхідно, оскільки саме він вважається першовідкривачем радянської традиції кіномонтажу. Незважаючи на такий статус, режисер не був любителем надмірного теоретизування і багато в чому залежав від дореволюційної традиції, оскільки на відміну від всіх інших режисерів, що згадуватимуться далі, Кулєшов почав свою кар'єру ще за часів Російської імперії.

---

[180] *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. – Рига, 1991. – С. 324-325.

Наприкінці 1920 рр. режисер згадував, що навіть до революційних подій 1917 р. він цікавився проблемою впливу кінематографу на глядача і намагався зрозуміти конкретні механізми цього процесу. Кулєшов виходив на своєрідні польові дослідження у дешеві кінотеатри, в яких публіка не соромилася відкрито «аплодувати, кричати, свистіти та обурюватися», реагуючи на рухи з екрану (публіка ж центральних кінотеатрів надмірну емоційність вважала за поганий тон)[181]. Тоді ще майбутній режисер цікавився питанням глядацьких симпатій і шукав відповідь на питання, чому російська аудиторія надавала превагу іноземним фільмам, особливо американським. Намагаючись порівняти самі «конструкції» останніх фільмів з російськими, Кулєшов помітив, що російські фільми складалися з «кількох величезних шматків» – кадрів, знятих переважно з однієї і тієї самої точки. Натомість американське кіно виявилося куди більш динамічним: кадри були різноманітними, короткими та, що найголовніше, швидко змінювали один одного[182]. Таким чином Лев Кулєшов виснував, що найбільший вплив на емоції та враження глядача мають не самі по собі кадри (які він назвав матеріалом кінематографії), а комбінації таких кадрів – монтаж, організація кінематографічного матеріалу[183].

Друга помічена майбутнім режисером особливість американського кінематографу полягала у використанні великих планів, що буквально змушували глядача звертати увагу на конкретні елементи кадру, задумані режисером. Для російського кінематографу такі звичні нині засоби були абсолютно нехарактерними. Так, Кулєшов наводить приклад вигаданої сцени і її вигаданих постановок у російському:

Біля столу сидить актор, робить вигляд, що йому дуже погано, виймає з ящика пістолет, підносить його до лоба та стріляє. Оператор усю цю сцену знімає,

---

[181] *Кулешов Л.* Монтаж, как основа кинематографии // Кулешов Л. Искусство кино (мой опыт). – Ленинград, 1929. – С. 12-14.
[182] Там само. – С. 15, 19.
[183] Там само. – С. 16.

проявляє, її друкують, показують на екрані, і коли глядач дивиться на екран, то розглядає водночас – занавіски на вікнах, картинки на стінах і т. д., він бачить маленького актора посеред величезної кількості речей, і в той час, як актор зображує найжорсткіші психологічні переживання, глядач може розглядати ніжку письмового столу або картину, що висить на стіні…[184]

та американському кінематографі:

Коли треба було показати обличчя людини, що страждає, вони показували тільки обличчя, якщо ця людина витягає ящик зі столу і виймає револьвер, то вони показували ящик столу і руку, що виймає револьвер; коли потрібно було натиснути собачку, вони знімали палець, який натискає на собачку…[185]

Таким чином молодий Кулєшов проголосив примат монтажу над самим кінематографічним матеріалом приблизно у 1916 р. і приступив до експериментів у цій галузі. Режисер зрозумів, що за допомогою склейок здатний створювати на екрані абсолютно нові простори і навіть людські тіла, що не існують в реальності[186], але найвідомішим результатом цих спроб став так званий ефект Кулєшова. Останній полягає у можливості створення неоднакового емоційного та змістовного навантаження на один і той самий кадр за допомогою поєднання його з іншими кадрами. Чудовим прикладом тут слугує згадка Кулєшова про сцену з фільму Александра Разумного з невідомою назвою, в якій православний священник, злякавшись приходу більшовиків до міста, перевертає портрет царя Миколи II лицем до стіни. Натомість на звороті опиняється обличчя Володимира Леніна, що посміхається. Як стверджував сам Кулєшов, оригінальне зображення Ілліча мало цілком серйозний вигляд, а ефект посмішки було досягнуто загальною комічністю сцени[187].

Як зауважила Лілія Зайцева, операторська робота у фільмах Кулєшова побудована за принципом імітування погляду уявного глядача – «одушевлена

---

[184] Там само. – С. 19-20
[185] Там само. – С. 20-21
[186] Там само. – С. 23-27.
[187] Там само. – С. 29-30.

камера» ніби підказує режисерові та оператору, на що варто звернути увагу в наступний момент екранної дії[188]. Основним же принципом дійсних взаємовідносин Льва Кулєшова з кіноаудиторією полягає у тому, щоби банально дати глядачеві бажане (принаймні як це бажане бачить сам режисер), залишаючи за собою можливість «приправити» його елементами необхідного впливу. Згадуючи початки своїх пошуків, Кулєшов твердив, що йому було зовсім неважливо, чи сам по собі факт впливу на глядача є корисним, чи шкідливим, натомість реально цікавив режисера лише сам засіб[189].

До речі, винайдення останнього саме в рамках американської кінематографічної традиції Кулєшов пояснював просто: «… американський глядач за ту монету, яку він платить за вхід до театру, бажає отримати максимум вражень, максимум видовища, максимум дії»[190]. І навіть у далекому 1929 р. проти такого принципу режисер не виступає, лише підтверджуючи, що зайвий раз турбувати глядача не варто – так, навіть сама склейка кадрів, на його думку, повинна створювати ефект легкого та гармонійного переходу, позбавляючи таким чином аудиторію «нервового роздратування»[191].

Режисер не претендував на формулювання особливої форми взаємодії з глядачем, залишаючись тут у ще дореволюційному способі визначення останнього, це певна група зі своїми смаками, яку потрібно лише задовольнити. Певною мірою мова йде про спробу імітації американських конструкції та методу, практиковані Кулєшовим монтажні прийоми та великі плани режисер називав «американськими», навіть його перші повнометражні фільми побудовані навколо американських персонажів. У 1922 р. Кулєшов заявив: «Нам не вистачає сировини. Дайте її нам і ви побачите, в чому суть американського монтажу, наскільки талановиті наші кінонатурщики і яким

[188] *Зайцева Л.* Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе. – Москва: ВГИК, 2013. – С. 112.
[189] *Кулешов Л.* Монтаж, как основа кинематографии // Кулешов Л. Искусство кино (мой опыт). – Ленинград, 1929. – С. 21-22.
[190] Там само. – С. 15
[191] Там само. – С. 29-30.

чудово американським може здаватися навіть таке не-американське місто, як Москва»[192]. Хоча, як зауважив Юрій Цивьян, Кулєшов просто не розумів масштабності власного експерименту – американський монтаж, про який говорив режисер був дуже відмінним від радянського монтажу, ним же започаткованого[193].

У 1922 р. Кулєшов приєднується до моди на гучні маніфести та публікує текст під назвою «Искусство, современная жизнь и кинематография» у першому випуску журналу «Кино-Фот». У ньому автор проголошує кризу у мистецтві взагалі, єдиним виходом з якого називаючи кінематограф. Щоправда, не будь-який, оскільки Кулєшов закликав гнати геть «російську психологічну драму» і вітати «американські детективи і трюки» до тих пір, поки не з'явиться фільму, закономірно сконструйованого[194].

Цікаво, що в цьому ж випуску, буквально кількома сторінками далі, публікує свій маніфест інший примітний режисер 1920 рр. – Дзиґа Вертов. Говорячи від імені новоутвореного руху «кіноків», Вертов також дякує американській фільмі за швидкість та великі плани, але ще й критикує її за невпорядкованість, шаблонність та відсутність чіткого розуміння руху[195]. Буквально у наступному абзаці Вертов взагалі заперечує будь-який зв'язок з усією попередньою історією кінематографу, попутно критикуючи будь-які спроби синтезувати кіно з іншими видами мистецтва[196]. Загалом у маніфесті відчуваються чіткі паралелі з лексикою Кулєшова, щоправда, вже переосмисленою: якщо Кулєшов визначає монтаж – основу кінематографу як організацію кінематографічного матеріалу, то для Вертова він полягає в «організації необхідних речей у просторі та часі – ритмічному художньому

---

[192] Цит. за: Цивьян Ю. Теории монтажа: Америка – Советский Союз // Сеанс. – 2013. – № 57-58. – С. 220.
[193] *Цивьян Ю.* Теории монтажа: Америка – Советский Союз // Сеанс. – 2013. – № 57-58 – С. 220.
[194] *Кулешов Л.* Искусство, современная жизнь и кинематография // Кино-Фот. – 1922. - №1. – С. 2.
[195] *Вертов Д.* Мы. Вариант манифеста // Кино-Фот. – 1922. – №1. – С. 11.
[196] Там само.

цілому, поєднаному з властивостями матеріалу і внутрішнім ритмом кожної речі»[197]. Змінює Вертов і саму структуру кінематографу – відтепер цілісний твір складається з послідовного поєднання «фраз», у свою чергу фрази складаються з послідовної сукупності «інтервалів» – переходів від одного руху до іншого, саме інтервали Вертов вважає матеріалом кіно[198] (Додаток 15).

На відміну від Кулєшова, що прийшов до радянської кінематографії з кінематографу дореволюційного, Дзиґа Вертов починав свій шлях у кіно, знімаючи військову та політичну хроніку під час громадянської війни. Його щотижневі хронікальні фільми, що нагадували тогочасні новини від французької студії «Pathé», отримали сукупну назву «Кинонеделя». Як наголошував сам режисер, ці випуски відрізнялися від старої хроніки хіба «радянськими» написами, зміст же залишався таким самим – «ті ж паради та похорони»[199]. Ще за часів війни Вертов експериментував з монтажем, але без конкретної мети, намагаючись збирати випадкові вирізки у більш-менш цілісні монтажні групи. Саме тоді режисер почав сумніватися у можливостях художнього кінематографу, а отримавши підтримку конструктивіста Олексія Гана, твердо став на позиції неігрової фільми[200]. Створення руху кіноків ознаменувало своєрідне оголошення війни всій ігровій кінематографії, у 1923 р. «Рада Трьох» (до якої входив і Вертов) постановила, що єдине, чого потребує сучасний кінематограф, це кінооко (що заперечує уявлення глядача про світ і пропонує власне, більш досконале бачення реальності) та монтаж (що організує побачені кінооком митті будівництва життя)[201].

Вертов з товаришами були дуже плідними на дискусії, полеміку і маніфести, так само, як і на своєрідну непослідовність і періодичну зміну

---

[197] Там само – С. 11-12.
[198] Там само – С. 12.
[199] *Вертов Д.* О «Киноправде» // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Сост. Дробашенко С. – Москва, 1966. – С. 75-76
[200] Там само. – С. 76.
[201] *Вертов Д.* Об организации опытной стнации // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Сост. Дробашенко С. – Москва, 1966. – С. 58-59.

думок. Втім, деякі твердження кіноків все ж варто згадати. У 1923 р. Дзиґа Вертов публікує текст «Киноки. Переворот» у третьому випуску журналу «ЛЕФ», де є дуже примітна цитата:

> *Я кіно-око, я створюю людину, більш досконалу, ніж створений Адам. Я створюю тисячі різних людей за різними попередніми кресленнями та схемами. Я кіно-око. Я в одного беру руки найсильніші та найспритніші, в іншого беру ноги найстрункіші та найшвидші, у третього голову найгарнішу і найвиразнішу та монтажем створюю нову, досконалу людину*[202]

Олександр Пронін вбачає у подібному пафосі посилання на Святе Письмо і використання богословської логіки[203], хоча подібні засоби можуть бути характерними для авангарду в широкому розумінні. Втім, здається, значно цікавіше було би подивитися на Вертова, як на конструктивіста, а не теолога. Хіба ж створення людини за допомогою «кіно-ока» у Вертова і створення монтажної, не існуючої у реальності людини, у Кулєшова не нагадують описаний у першому розділі підхід до «збирання людини» Олександра Богданова? Здається, різниця полягає хіба у тому, що для Богданова інструментами збирання є філософія та історія як така, а для Вертова і Кулєшова – кіно.

> *Я кіно-око. Я будівельник. Я посадив тебе, сьогодні створеного мною, у найдивовижнішу кімнату, якої не існувало до цього моменту, також створену мною. У цій кімнаті 12 стін, занятих мною у різних частинах світу. Поєднуючи знімки стін та деталей одне з одним мені вдалося їх розмістити в порядку, що тобі подобається…*[204]

Хіба ж кіно-око не є тим самим архітектором-конструктивістом, що проектував перші радянські кінотеатри? Якщо й ні, то важко заперечувати, що архітектори-конструктивісти, кіноки та пролеткультівецеь Богданов поділяли

---

[202] Вертов Д. Киноки. Переворот // ЛЕФ. – 1923. – №3. – С. 140.
[203] Пронин А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. – Москва: НЛО, 2019. – С. 115-117.
[204] Вертов Д. Киноки. Переворот // ЛЕФ. – 1923. – №3. – С. 140

спільне дискурсивне поле, висловлюючись у спільному ключі, навіть зі схожим пафосом.

Та нова людина потрібна була Вертову не лише на екрані, він хотів бачити її і перед ним. Дзиґа Вертов виступав проти спроб впливати на глядача непомітно, маніпулюючи його почуттями чи емоціями: «Запаморочити і навіяти – основний метод впливу художньої драми… і дозволяє деякий час тримати людину у збуджено-несвідомому стані»[205], «вистави музичного, театрального, кінотеатрального і т. д. порядку впливають перш за все на несвідоме глядача чи слухача, усіляко обходячи його протестну свідомість»[206]. Кіноки були проти «угоди "чаклуна-режисера" з підданою чарам публікою», вважаючи, що лише свідомість може створити людину з твердими поглядами і переконаннями, висловлюючи потребу саме у свідомих людях, а не масі, піддатливій до будь-якого впливу[207].

Як стверджує Михаїл Ямпольський, фільми Вертова варто розуміти як форму поєднання повсякдення із смислами, як своєрідну форму організації життя, спосіб винесення значень з неорганізованої реальності, як певний спосіб пояснення світу[208]. Саме тому Вертов твердив, що вважає за потрібне більше працювати з аудиторією, яка бачить фільми вперше, оскільки «Його виховання, його звичка починається з тієї речі, яку ми йому покажемо»[209].

Подібний принцип відстоював інший режисер – Сергій Ейзенштейн. Він прийшов у кіно дещо пізніше за двох попередніх режисерів, до того ж зробив це напряму з театру Пролеткульту. Ще у театральний період Ейзенштейн опублікував статтю під назвою «Монтаж аттракционов», у якій пояснював

---

[205] Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Сост. Дробашенко С. – Москва, 1966. – С. 92.

[206] Там само.

[207] Там само.

[208] Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. – 2008. – №87. – С. 54-59.

[209] Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Сост. Дробашенко С. – Москва, 1966. – С. 91.

основні принципи роботи з мистецтвом та аудиторією. Основною одиницею тоді ще театральної вистави, а згодом і кінофільму Ейзенштейн вважав атракціон – усякий агресивний елемент, що піддає глядача чуттєвому і психологічному впливу, виведеному та розрахованому наперед з метою емоційного потрясіння. Послідовна сукупність атракціонів завжди має бути націлена на можливість сприйняття кінцевого ідеологічного висновку вистави/фільму[210].

Цей підхід, на думку Ейзенштейна, дозволяє докорінно змінити можливості використання конструкції впливів у творі – замість статичного відображення даності, тобто репрезентації реальності, яка може узивати хіба до логіки, з'являється вільний монтаж з довільно обраних, самостійних атракціонів з точною установкою на певний кінцевий ефект[211].

Вже після переходу у галузь кінематографу та успішного дебюту стрічкою «Стачка» (1924) Ейзенштейн пише текст «Метод постановки рабочей фильмы». Так, «класовість» фільму визначається за двома критеріями: у загальному соціальному, емоційно-психічному ефекті фільму, що складається з загальної послідовності використаних подразників та у виборі самих подразників. На думку Ейзенштейна, певні подразники можуть викликати певну реакцію лише в аудиторії з конкретною класовою приналежністю, якщо ж цю конфігурацію не налаштувати, то фільм просто не матиме ефекту[212]. Для кращого передбачення ефекту автор вважав за потрібне уніфікувати аудиторію за професійною ознакою, оскільки «металісти і текстильники зовсім по-різному і в різних місцях реагують на одну й ту саму роботу»[213]. Наприклад, Ейзенштейн згадує, що один і той самий атракціон з

---

[210] Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. – 1923. - №3. – с. 71
[211] Там само. – С. 74.
[212] *Эйзенштейн С.* Метод постановки рабочей фильмы // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / Ред. Юткевич С. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1964. – С. 117.
[213] Там само.

вбивством бика на бійні у фільмі «Стачка» не працював на селянах та на робітниках утилізаційного заводу[214].

Режисер в принципі не визнавав можливості створення неідеологічного кіно:

> *... не уявляючи ясно, «для чого», не можна починати роботу над фільмом. Не можна нічого створити, не знаючи, якими конкретними почуттями і пристрастями хочеш «спекулювати» - я прошу вибачення за подібне висловлювання, воно «негарне», але професійне і гранично точне. Ми підігріваємо пристрасті глядача, але ми так само повинні мати для них і клапан, громовідвід...*[215]

Ейзенштейн використовує маси замість акторів чи індивідів для «максимальної інтенсифікації емоційного захоплення аудиторії»[216], не цурається використовувати так звані м'ясорубки[217]: «… схоплення горла, очі вилізають на лоб, замахування ножа, жертва закриває очі, на стіну бризнула кров, на підлогу падає жертва, рука витирає ніж…»[218]. Значною мірою, як стверджує Михаїх Ямпольський, Ейзенштейн черпав ідеї та методи з торії психоаналізу, що впивало як на художні особливості його фільмів, так і на взаємодію з глядачем[219], що видається цілком правдоподібним, враховуючи намагання режисера впливати на аудиторію, оминаючи при цьому пряму рефлексію та оспівану Вертовим свідомість.

Наостанок варто згадати ще одну постать – Есфір Шуб. Ця режисерка почала самостійну кінематографічну діяльність доволі пізно, принаймні у порівняні з рештою згаданих творців, перший її фільм вийшов у прокат в 1927

---

214 Там само. – С. 118.
215 *Эйзенштейн С.* С. Эйзенштейн о С. Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец Потемкин» // Избранные произведения в шести томах / Ред. Юткевич С. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1964. – С. 544.
216 *Эйзенштейн С.* К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения в шести томах / Ред. Юткевич С. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1964. – С. 112.
217 Там само. – С. 110.
218 *Эйзенштейн С.* Монтаж кино-аттракционов // Из творческого наследия Эйзенштейна. – Москва, 1985. – С. 12.
219 *Ямпольский М.* Сублимация как формообразование (заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна) // Киноведческие записки. – 1999. – №43. – С. 52.

р. До певної міри вона вважала себе послідовницею Дзиґи Вертова, але Шуб пішла дещо іншим шляхом.

Перед тим, як почати режисерську кар'єру, Есфір Шуб працювала кіноцензоркою у Радкіно, займаючись переважно перемонтажем закордонних фільмів для радянського прокату[220]. Особливістю її ранніх фільмів, створення яких припало на кінець 1920 рр., було використання у них виключно історичної. хроніки. Шуб була однією з небагатьох, хто критикував Вертова саме за недостатню документальність його творчості, так, перефразовуючи одну з програмних статей кіноків, Шуб сказала, що «Фабрика фактів нам не потрібна, якщо це фабрикація фактів»[221]. Замість створення запропонованої Вертовим фабрики для футуристів-кіноків, режисерка вимагала «просто фабрику неігрової кінематографії», де би відбувався монтаж кінохроніки, революційно-історичних фільм, побудованих з хронікального матеріалу[222].

Протиставляючи свій «чіткий і зрозумілий функціональний метод» спекулятивній сутності художньої фільми, що «охмуряє свідомість глядача», Шуб називала себе конструктивісткою[223]. Незважаючи на подібну ідентичність, Шуб можна було би сміливо назвати соцреалісткою, причому аж занадто послідовною. Роботу сучасних кінематографістів вона вбачала лише у двох практиках: створення фільмів з достовірної історичної хроніки за допомогою монтажу та реалістична і детальна зйомка усіх важливих подій та побуту свого часу, щоби забезпечити хронікою майбутні покоління[224]. Свій перший самостійний фільм «Великий путь» режисерка прокоментувала наступним чином:

---

[220] *Шуб Э.* О себе // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 244

[221] *Шуб Э.* Фабрикация фактов // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 245.

[222] Там само.

[223] *Шуб Э.* Перед «Февралем» // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 246.

[224] *Шуб Э.* Из моего опыта // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 248.

Врахування того, що глядача агітують реальне середовище, реальні люди і події, подані в історичній послідовності та у правильному співставленні, зробив фільму не лише агітаційно-пропагандистською, але й емоційно-зарядною. Оскільки немає сили впливовішої, ніж сила факту, поданого винахідливо та з ясною цільовою установкою[225]

Наступним же своїм досягненням Шуб вважала фільм «Падение династии Романовых», оскільки маючи лише стіл для монтажу та контрреволюційний хронікальний матеріал, вона змогла створити «революційну та агітаційну» фільму[226]. Одним із найголовніших завдань, які Шуб ставила перед неігровим кінематографом, було створення специфічної «культури глядача», що був би адаптований до нових підходів у створенні документальних фільмів:

Дивитися наші фільми потрібно інакше. В них немає сюжету, немає фабули, як в ігровій картині; матеріал працює зовсім інакше – на документальності та автентичності. Ігрова кінематографія найголовніше звертається до емоцій глядача, а ми – до його інтелекту[227]

Та окрім того, Шуб намагалася залишатися максимально зрозумілою масовому глядачу, вона була єдиною представницею радянської школи монтажу, що надавала перевагу використанню довгих планів та тривалих кадрів, намагаючись залишити глядачеві час для роздумів та аналізу[228]. Основною задачею свого монтажу режисерка вважала не просто послідовну демонстрацію фактів, але створення можливості для їхнього вивчення та запам’ятовування[229].

3.2. Пропаганда та поява звукового кіно

Зазначені раніше погляди режисерів стосувалися радше їхніх теоретичних та методологічних поглядів, певною мірою лише образу чи

---

[225] *Шуб Э.* Первая работа // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 252.
[226] Там само. – С. 251.
[227] *Шуб Э.* Неигровая фильма // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 262.
[228] Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб / Пер. с англ. Логутов А. // НЛО. – 2013. – №2 / Електронне джерело: https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/materialnost-zvuka-kino-kasaniya-esfiri-shub.html
[229] Там само.

проекту глядача. Цілком логічним могло би бути питання, чи мали ці режисери якийсь дійсний вплив на аудиторію?

Перш за все важливо зазначити, що сама теорія та практика монтажу в радянській інтерпретації дуже пришвидшила місцевий кінематограф: якщо дореволюційне кіно місцевого виробництва (єдине доступне глядачу впродовж років Першої світової війни) було неймовірно повільним (середня тривалість деяких повнометражних фільмів досягала 41,3 секунди[230]), то фільми 1920 рр. «розганялися» до 3,6 секунд на кадр, випереджуючи за цим показником навіть традиційно швидке американське кіно[231]. По-друге, радянський глядач почав поступово звикати до фільмів без чіткого наративного сюжету, фабули, акторів та з численними різнорідними експериментами. Звичайно, самі глядачі часто скаржилися на подібне кіно: його було важко дивитися і вони хотіли чогось простішого, звичнішого та веселішого[232], втім, повною мірою їхні бажання почали втілюватися лише у 1930 рр. Натомість у другій половині 1920 рр. кількість імпортованих фільмів почала різко зменшуватися (доля радянського кіно у прокаті зросла з 13,6% у березні 1925 р. до 60% у 1926 р.[233]). Також глядачі звикли до того, що кіно намагається впливати на них, не те, щоби цього не ставалося раніше, але подекуди ці практики ставали занадто відвертими.

Втім, кожен зі згаданих режисерів без сумніву погодився би, якби його назвали пропагандистом. Проблема полягає у тому, що пропаганда є історичним поняттям і не завжди розумілася однаково. Як слушно зауважив Майкл Рассел, зазвичай під пропагандою розуміється односторонній процес, що позбавляє глядачів будь-якої політичної суб'єктивності та припиняє

---

[230] *Цивьян Ю.* Теории монтажа: Америка – Советский Союз // Сеанс. – 2013. – № 57-58 – С. 217.
[231] Там само. – С. 221.
[232] Лебина Н. Повседневная жизнь советского города. Нормы и аномалии. 1920-1930 годы. – Санкт-Петербург: Нева, 1999. – С. 246.
[233] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 146.

процес рефлексії[234], втім, здебільшого режисери монтажної школи, навпаки, намагалися стимулювати політизацію та активізацію глядача[235], що було частково продемонстровано й у минулому підрозділі.

З іншого боку, постає проблема, чи достатнім було охоплення т. з. масового глядача, що став чи то даністю, чи то загальною кінематографічною мрією 1920 рр.? Фільми всіх перелічених режисерів так чи інакше потрапляли на екрани, хоча й по-різному. Стрічки Ейзенштейна регулярно демонструвалися у радянських кінотеатрах і користувалися неабияким попитом за кордоном (значно більшим, аніж в СРСР), хронікальні стрічки Вертова демонструвалися на клубних екранах, а деякі з його повнометражних експериментальних фільмів таки потрапляли на великий екран, хоча таке траплялося далеко не завжди, особливо у другій половині 1920 рр. (додаток 16). Фільми Шуб також демонструвалися у кінотеатрах, але більшою мірою глядач міг побачити її роботи у клубах або на пересувках, як культур- або агітфільму.

Як було показано раніше, всі режисери прагнули до максимального розширення своєї аудиторії. При цьому їм доводилося конкурувати як одне з одним, так і зі «спільним ворогом» – імпортованими закордонними фільмами, що складали абсолютно більшу частину радянського прокату до другої половини десятиліття[236]. Саме тоді ситуація почала різко змінюватися. По-перше, у першому розділі було показано, що в цей час партія почала звертати все більше уваги до питань кінематографії та нарощувати контроль за цією галуззю. Для Вертова та Кулєшова така ситуація була критичною, оскільки вони не мали особливих симпатій з боку політичних діячів. Натомість для Шуб і певною мірою Ейзенштейна така ситуація була сприятливою. Останній разом

---

[234] *Russel M.* Soviet Montage Cinema as Propagande and Political Rhetoric. Edinburgh, 2009. – P. 231.

[235] Там само. – P. 232-235

[236] *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва, 1930. – С. 93

з кількома товаришами-режисерами навіть написав листа до учасників Всесоюзної партійної наради, проведеної у 1928 р., в якому просив посприяти «наведенню ладу» у радянській кінематографії[237].

Звичайно, Ейзенштейн розраховував на ще більше сприяння з боку політичних інституцій, але у такої поведінки могла бути додаткова мотивація. Справа в тому, що у 1927 р. на великі екрани Сполучених Штатів вперше потрапив звуковий фільм – «The Jazz Singer» Аланд Кросленда. Хоча ця технологія була не новою і подібні експерименти існували ще з початку XX ст.[238], цього разу справа зайшла достатньо далеко. Як пояснює Фрідріх Кіттлер, це сталося через скрутне фінансове становище кінокомпанії Warner Brothers, що опинилася на межі банкрутства[239]. Незважаючи на загальний скепсис кінематографістів стосовно ідеї використання звуку у фільмах, компанія вирішила ризикнути і зробила це вдало – фільм мав шалений успіх серед глядачів. Смерть німого кінематографу стала лише питанням часу.

Сам Сергій Ейзенштейн ставився до цієї новини з певним острахом. Підтвердженням цьому стала заява «Будущее звуковой фильмы», написана і опублікована спільно зі Всеволодом Пудовкіним та Григорієм Александровим у 1928 р. (примітно, що лист до Всесоюзної наради з кінематографії був написаний майже тим самим складом режисерів). Троє режисерів висловили спільне застереження щодо бездумного використання звуку у кінематографі, оскільки такі практики, як вони вважали, загрожуватимуть остаточній його театралізації і максимальній редукції монтажних прийомів задля збереження синхронності голосу та зображення[240]. Спільне вирішення проблеми полягало у використанні експериментальних методів при роботі зі звуковим

---

[237] Тов. Авербах (ВАПП) // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва, 1929. – С. 157.
[238] Киттлер Ф. Оптические медиа. Беринские лекции. – Москва, 2009. – С. 215-218.
[239] Там само. – С. 219-220.
[240] *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильмы. Заявка // Избранные произведения в шести томах / Ред. Юткевич С. – Т. 2. – Москва: Искусство, 1964. – С. 315-316

кінематографом та, зокрема, розробка контрапунктичного методу – радикального дисонансу поміж візуальним та аудіорядом, що дозволить зберегти монтаж і перетворити звук на один з його матеріалів[241]. Цілком можливо, що режисери сподівалися на певну підтримку з боку партійних та управлінських органів, особливо враховуючи, що зростання їхнього впливу на радянський кінематограф важко було не помітити.

Есфір Шуб натомість ставилася до потенціалу звукового кінематографу з великими надіями, щоправда, визнаючи, що історична хроніка минулого перестане відігравати таку велику роль у створенні фільмів[242]. Дзиґа Вертов в цілому підтримував позицію Ейзенштейна, Пудовкіна і Александрова, але при цьому не мав нічого проти фрагментарної синхронізації звуку та зображення[243]. Згодом саме Вертов стане автором першого повнометражного звукового фільму радянського кінематографу, створивши доволі експериментальну «Симфонію Донбасу» (1930).

---

[241] Там само.
[242] Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб / Пер. с англ. Логутов А. // НЛО. – 2013. – №2 / Електронне джерело: https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/materialnost-zvuka-kino-kasaniya-esfiri-shub.html
[242] Там само.
[243] *Цивьян Ю.* Теории монтажа: Америка – Советский Союз // Сеанс. – 2013. – № 57-58 – С. 221

Висновки:

Саме період введення НЕП можна вважати початком повноцінного становлення системи управління радянською кінематографією. Ця система виявилася на диво децентралізованою та автономною, принаймні на республіканському рівні, оскільки ані самі регіональні кіноуправління, ані Наркомпроси, яким вони були підзвітні, не отримали єдиного всесоюзного центру.

Всю діяльність тогочасних кінематографістів визначала дуже популярна дихотомія, створена зі своєрідної інтерпретації одного з ленінських висловів – їм доводилося постійно балансувати поміж ідеологією та комерцією. Остання проявлялася у постійних вимогах до нарощування прибутків, перша – у потребі проведення (невигідної) кінофікації, налагодженні виробництва власних класово правильних стрічок і обслуговуванні «масового глядача» - так називали аудиторію з подвійним класовим походженням: селян та робітників.

Перекинувши управління господарчою сферою на почасти автономні кіноуправління, партія могла сконцентруватися на вирішенні ідеологічних проблем кінематографії, втім, і цього вона не зробила, натомість оголосивши курс на вільну боротьбу різних мистецьких течій, не забуваючи лише при цьому додавати про того самого масового глядача.

Та подібна бездіяльність з боку вищих політичних органів виявилося тимчасовою і присмерк її відчувався все сильніше відповідно тому, як партійна боротьба підходила до свого завершення. Початок кінематографічного великого зламу можна умовно датувати березнем 1928 р., оскільки в цей час в Москві було проведено першу Всесоюзну партійну нараду з кінематографії. Незважаючи на наявність реальної дискусії, делегати (голоси між якими були розподілені нерівномірно з явним перекосом в сторону політичних діячів, а не кінематографістів) прийняли ряд важливих рішень: установка на централізацію кіновиробництва та кінопрокату задля підвищення її ефективності та скріплення дружби народів СРСР; завершення епохи

незрозумілих звичайному глядачеві теоретичних дискусій;; взяття курсу на кіно, зрозуміле мільйонам – простіші жанри і повернення до більш класичних художніх форм та методів; курс на форсовану кінофікацію села і використання кінематографу задля залучення «мас» до соціалістичного будівництва. Поступово ці рішення почали впроваджуватися в життя, змінюючи вигляд радянської кінематографу 1920 рр. до невпізнаваності.

Втім, ще до початку «великого зламу», партія знаходила свої способи для хоча би мінімального контролю за кіножиттям. На допомогу їм прийшли комуністи-ентузіасти з добровільних організацій, покликаних на пролетаризацію та радянизацію кіно. Перша, АРК, складалася переважно з професійних кінематографістів і з'явилася ще у 1924 р., втім, вже наступного року на сцену виступило ТДРК – організація, що вважала за свою мету об'єднати мільйони селян та пролетарів у всьому СРСР задля трансформації радянської кінематографії знизу – шляхом критики. ТДРК ставили за свою мету виховати мільйонну армію кінокритиків селянського та робітничого походження, здатних у вільний час вирішувати проблеми художньої форми та ідеологічної наповненості радянського кіномистецтва. Подібні практики були спробою здійснити ленінську концепцію культурної революції – діалектичної, спрямованої і знизу-вгору, і згори-вниз. Натомість левова частка кінематографістів, судячи з усього, поділяла позицію іншого теоретика культурної революції – Олександра Богданова, який вважав створення нової культури можливим лише за умови цілеспрямованого збирання нової людини.

Схоже обстояли справи в галузі інфраструктури кінопоказу. Міська кіномережа безупинно збільшувалася впродовж цього десятиліття, але робилося це переважно за рахунок відновлення дореволюційних кінотеатрів (шляхом здачі в оренду приватним підприємцям, які нерідко перетворювали кінотеатри у ті самі дореволюційні ілюзіони) та організації робітничих клубів у порожніх приміщеннях та будівлях. Концепції клубного та театрального розвитку кіномережі були своєрідним модусом протиріччя поміж ідеологією

та комерцією. Клубів було значно більше і вони вважалися своєрідними храмами нової пролетарської культури, оскільки мали забезпечувати колективне та ефективне дозвілля, спрямоване на розвиток, освіту та інше. Кінематограф був лише одним з можливих способів проведення часу у клубі і, як правило, геть не найголовнішим, до того ж у багатьох клубах навіть не було власних установок. Натомість кінотеатри пропонували репертуарний вибір (як правило, дозволяючи глядачам дивитися популярні закордонні фільми), зручні умови та повну деідеологізацію їхнього відпочинку.

Щоправда, вже у 1926 р. почалося проектування та будівництво нових робітничих клубів з нуля, як правило, більшість конкурсів на подібні будівлі «забирали» архітектори-конструктивісти, які намагалися прорахувати раціональність та ефективність використання кожного квадратного сантиметру майбутньої будівлі. Кінотеатри могли отримати гідного супротивника, щоправда, вже у 1927 р. закінчилися дореволюційні театри, які можна було запустити в експлуатацію, тому постало питання про подальше їхнє існування. І рішення було прийнято на продовження співіснування обидвох мереж, оскільки кінотеатри приносили близько 80% прибутку від кінематографу і могли обслуговувати більш платоспроможних громадян. Щоправда, конкурси на будівництво кінотеатрів також перемагалися здебільшого конструктивістами. При будівництві кінотеатрів останні намагалися спроектувати їм так, щоби різниця із клубом була майже непомітною, додаючи до проектів обов’язкові приміщення для читалень, театральних сцен тощо. Та подібні ініціативи не знайшли підтримки серед партійних діячів – вже незабаром подібні приміщення критикуватимуться за вплив іноземних ідей та формалізм.

Інакше справа обстояла у селах, де ні про яке масове будівництво мова не йшла. Клуби, як правило, облаштовували у будь-якій вільній будівлі – доходило навіть до конюшень, сараїв і церков. Кіно було порівняною рідкістю навіть у 1920-х, оскільки основним методом поширення кінематографу поза

містами було використання пересувних кіноустановок, що дозволяли демонструвати картини дуже періодично, до того ж з жахливою якістю, оскільки ці апарати значно поступалися у продуктивності стаціонарним. Втім, незважаючи на таку фрагментарність, курс на нарощування кінопересувок практично не заперечувався (виключенням були ВУФКУ), вже у першому п'ятирічному плані була закладена вимога про те, щоби кількість сільських глядачів перевищила мешканців міст майже на третину.

Інша особлива практика 1920 рр. стосувалася вже безпосередньо кіно, СРСР став першою країною, де режисери масово визнавали примат монтажу над рештою кінематографічних методів. Примітно, що деякі режисери (Вертов, Кулєшов) описували монтажні практики у буквальній синонімії з теорією збирання нової людини Олександра Богданова. За допомогою монтажу радянські режисери відкривали нові, раніше не усвідомлювані способи впливу на аудиторію – Ейзенштейн, наприклад, використовував монтажні засоби задля гри на емоціях і ледь не несвідомої революціонізації глядача. Монтажна школа спричинила небувале пришвидшення локального кінематографу, середня тривалість кадру у деяких радянських фільмів була удесятеро меншою, за звичні темпи дореволюційного кіно, обганяючи за цим показником навіть американське кіно, що традиційно вважалося «найшвидшим».

Радянські кінематографісти вбачали величезний потенціал у подальшому експериментуванні з монтажем, особливо враховуючи, що з другої половини 1920 рр. кількість закордонних фільмів на радянських екранах почала стрімко скорочуватися – радянський режисер міг нарешті заволодіти радянським глядачем. Втім, цьому завадило перше використання звуку у комерційному фільмі і поширення технології музичного кінематографу. Режисери розуміли, що необхідність зберігати звукову синхронність може поховати монтаж назавжди, тому виступали проти використання нової технології «шляхом найменшого спротиву». Втім, вже на

початку 1930 рр. радянські екрани почали «співати», ознаменувавши кінець цілої епохи.

Список використаних джерел та літератури

Джерела

А) Неопубліковані:

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 332. Організаційне бюро по організації Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно (ОРДК), м. Харків. – Оп. 1. – Спр. 2.
2. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.. – Ф-1238. Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФК), м. Харків, з 1926р. м. Київ. – Оп. 1. – Спр. 60.
3. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.. – Ф-1238. Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФК), м. Харків, з 1926р. м. Київ. – Оп. 1. – Спр. 70.
4. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.. – Ф-1238. Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФК), м. Харків, з 1926р. м. Київ. – Оп 1. – Спр. 191.
5. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф-1238 Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФК), м. Харків, з 1926р. м. Київ. – Оп. 1. – Спр. 252.

Б) Опубліковані:

1. *Баршак О.* Кино в деревне. – Ленинград: Теакинопечать, 1929. – 109 с.
2. *Богданов А.* О пролетарской культуре. 1904-1924. – Ленинград, 1924. – 343 с.

3. Декрет II Всероссийского съезда Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов «Об учреждении Совета Народных Комиссаров (СНК)» // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН-РГАЛИ, 2016. – с. 20
4. Декрет СНК РСФСР «О переходе фотографический и кинематографической торговли и промышленности в введение Наркомпроса РСФСР». 27 августа 1919 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. –
5. Договор об образовании Союза Советских Социалистических Республик. Москва. 30 декабря 1922 г. // Сборник действующих договоров, соглашений и конвенций, заключенных с иностранными государствами. – Вып. 1 Действующие договоры, соглашения и конвенции, вступившие в силу до 1-го января 1924 г. / СССР. Народный Комиссариат по Иностранным Делам. – Москва, 1924. – с. 10
6. Докладная записку заведующего Наркомпроса П. И. Воеводина в бюджетное совещание Наркомпроса о начале кампании по производству кинофильмов. 4 июля 1921 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН-РГАЛИ, 2016. – с. 52-53
7. Из «Примерного положения о рабочем клубе и кружках при нем» // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: Наука, 1984. – С. 7.
8. Из «Примерного положения о рабочем клубе и кружках при нем» // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: Наука, 1984. – С. 7.
9. Из истории советской архитектуры. 1917-1925 гг. Документы и материалы / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: АН СССР, 1963. – С. 151.
10. Из истории советской архитектуры. 1917-1925 гг. Документы и материалы / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: АН СССР, 1963. – С. 151.

11. Из протокола №28 заседания ГКП. 28 мая 1918 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН-РГАЛИ, 2016. – с. 26
12. Из статьи арх. В. Щербакова о конкурсе на здания типовых клубов профсоюза железнодорожников // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: Наука, 1984. – С. 17.
13. Из статьи председателя Главполитпросвета Наркомпроса РСФСР Н. Крупской «О клубе» // Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. / Ред. К. Н. Афанасьев. – Москва: Наука, 1984. – с. 7
14. Инструкция Наркомпроса о порядке осуществления контроля за репертуаром, изданная на основании п. 5 постановления СНК РСФСР от 9 февраля 1923 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. – с. 78
15. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии. По докладу тов. Криницкого // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – С. 431-432
16. *Кастиграс А.* Что такое кино. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – С. 94.
17. Кино на две тысячи человек. Работа студента Г. Б. Кочар. // Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. – Москва: Издание ВХУТЕМАСа, 1927. – С. 16.
18. *Киршон В. На кино-посту.* – Москва: Московский рабочий, 1928. – С. 106.
19. *Криницкий А.* Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – с. 19-20
20. *Ларин Ю.* Алкоголизм и социализм. – Москва: Государственное издательство, 1929. – 142 с.

21. *Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии. – Москва: Теакинопечать, 1930. – 305 с.
22. *Лемберг Э.* Экономика мировой киноиндустрии. – Москва: Теакинопечать, 1929. – 229 с.
23. *Ленин В.* О пролетарской культуре (из неопубликованных материалов) // Красная новь. – 1926. – №3. – С. 223-228
24. *Ложечкина М.* Чего мы достигли на культурном фронте // За новое жилище / Под ред. Ю. Ларина и В. Белоусова. – Москва: Издание Центрожилсоюза, 1930. – С. 169-178
25. *Луначарский А*. Беседа с В. И. Лениным о кино // История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва: Канон, 2011. – С. 98-99
26. *Лухманов Н.* Архитектура клуба. – Москва: Теакинопечать, 1930. – 103 с.
27. *Львовский Г.* Кино в рабочем клубе // Кино на под’еме. Сборник / Под ред. С. Сырцова и А. Курса. – Москва: Кинопечать, 1926. – С. 99-107
28. *Милютин Н.* Проблема строительства социалистических городов. – Москва: Государственное издательство, 1930. – 81 с.
29. О политической пропаганде и культурно-просветительской работе в деревне // Восьмой Съезд РКП(б). Март 1919 года. Протоколы. – Москва: Государственное издательство политической литературы, 1959. – С. 432-435
30. Обязательное постановление Кинематографического комитета Наркомпроса о цензуре кинопродукции // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. – С. 19-22
31. Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии. По докладу тов. Шведчикова // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – с. 446

32. Открытие совещания. Вступительное слово С. В. Косиора // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – С. 11-12
33. *Плетнев В.* Три точки зрения на пролетарскую культуру. – Москва: Пролеткульт, 1926. – С. 29-33.
34. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Под ред. Яковлева А., Сост. Артизов А., Наумов О. – Москва: Международный фонд «Демократия», 1999. – с. 55-56
35. Постановление президиума Московского совета рабочих и красноармейских депутатов «О цензуре над кинематографами». 17 июля 1918 г. // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН:РГАЛИ, 2016. – с. 29
36. Приказ №1 ВФКО Наркомпроса «Об изменении структуры ВФКО в связи с переходом на хозяйственный расчет» // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН-РГАЛИ, 2016. – С. 67
37. Тов. Скрыпник (Наркомпрос Украины) // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Ред. Ольховой Б. – Москва: Теа-Кино-Печать, 1929. – С. 312-313
38. *Трайнин И.* Кино на культурном фронте. – Ленинград: Теа-Кино-Печать, 1928. – С. 13
39. *Троцкий Л.* Водка, церковь и кинематограф // История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва: Канон, 2011. – С. 102
40. Устав Общества друзей советского кино (ОДСК). 24 июля 1925 г.: Ты друг советского кино? Иди в ОДСК! // Кино: организация управления и власть. 1917-1938 гг. Сборник документов / Сост. А. Л. Евстигнеева. – Москва: РОССПЭН:РГАЛИ, 2016. – с. 270-273

41. *Шварц Е*. Кино-загадки. – Москва: Госиздат РСФСР, 1930. – 10 с.
42. *Шкловский В.* К вопросу об изучении зрителя // Шкловский В. За 60 лет работы. О кино / Сост. Е. Левин. - Москва: 1985. – С.. 55-56.
43. *Шуб Э.* Из моего опыта // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С.
44. *Шуб Э.* Первая работа // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 252.
45. *Шуб Э*. Перед «Февралем» // Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – Москва: Издательство Искусство, 1972. – С. 246.
46. *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильмы. Заявка // Избранные произведения в шести томах / Ред. Юткевич С. – Т. 2. – Москва: Искусство, 1964. – С. 315-316
47. *Яновський Ю.* Майстер корабля. – Нью-Йорк: НТШ, 1954. – С. 12-13.

В) Періодика:

1. *Булавкин Ф.* Критическое… // Советский экран. – 1929. – №39. – С. 9
2. Варст. Рабочий клуб. Конструктивист А. М. Родченко // Современная архитектура. – 1926. – № 1. — С. 36.
3. Гринфельд А. Будь осторожен // Кино-Газета. – 1926. – №22 (142). – С. 3.
4. *Жуковский Л.* Из практики пердвижного кино // Кино-Газета. – 1924. – №17-18 (33-34). – С. 3.
5. *Кугель А.* Как я был лектором в кино // Советский экран. – 1925. – №33. – С. 12-13
6. *Лебедев Н.* Кино-кружки и А.Р.К. // Кино-Газета. – 1925. – №11 (79). – С. 1
7. Нет частей к аппаратам // Кино-Газета. – 1925. – №4-5 (84-85). – С. 4.
8. По СССР. От наших корреспондентов // Кино-Газета. – 1924. – №9(25). – С.
9. *Рой В*. Положение кинотеатров в Грузии // Кино. – 1926. - №7 (87). – С. 7.
10. *Хоменко В.* Кіно на селі // Кіно. – 1925. – №1. – С. 11-14

Література

А) Монографії, збірки статей:

1. *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – Москва: Искусство, 1963. – С. 463 с.
2. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Пер. з фр. Довганюк С., Госейко Л. – Київ: Кіно-Коло, 2005. – 464 с.
3. *Зайцева Л.* Становление выразительности в российском дозвуковом кинематографе. – Москва: ВГИК, 2013. – 311 с.
4. Киттлер Ф. Оптические медиа. Беринские лекции. – Москва: Логос, 2009. – 271 с.
5. *Лебина Н.* Повседневная жизнь советского города. Нормы и аномалии. 1920-1930 годы. – Санкт-Петербург: Нева, 1999. – 320 с.
6. *Миславский В.* Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930. – Т. 3, Ч. 1. – Харьков: Дім Реклами, 2017. – 680 с.
7. Отчет о научно-исследовательской работе «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат». Заключительный, основная книга / ВГИК им. С. А. Герасимова. – Москва, 2012. – 2759 с.
8. *Петровская Е.* Безымянные сообщества. – Москва: Фаланстер, 2012. – 383 с.
9. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура / Пер. с нем. И. Карташевой. – Санкт-Петербург: Журнал «Нева», 2000. – 416 с.
10. *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
11. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014. – 672 с.

Б) Статті:

1. *Беньямін В.* Про поняття історії // Вальтер Беньямін. Вибране / Пер. з нім. Рибачука Ю., Лозинської Н. – Львів: Літопис, 2002. – С. 39-50.

2. *Жданкова Е.* Кинотеатры в СССР глазами зрителей: ожидания и повседневность периода НЭПа // Вестник Пермского университета. История. — 2013. — Выпуск 3 (23). – С. 136-143
3. *Жданкова Е.* Частные кинотеатры в годы НЭПа как «свободное» культурное пространство // Время вперёд! Культурная политика в СССР / Под ред. И. Глущенко, В. Куренного. – Москва: ВШЭ, 2013. – С. 106-113
4. *Захарченко М.* Особливості кінофікації українського села в другій половині 20-х рр. ХХ ст. // Український селянин. – 2012. – № 13. – С. 56-59
5. *Овсіюк О.* Географія київських кінотеатрів (1896-1945 рр.) // Антропологія простору: збірних наукових праць у 4 т. – Т. 1: Культурний ландшафт / ред. Марина Гримич. – Київ: Дуліби, 2017. – С. 131-156
6. *Писy С.* Кино и общество с СССР: Изучение кинозрителя в советской кинематографии 1920-х годов // Romanoslavica. – Vol. XLVI, nr. 3. – 2010. – с. 81-102
7. *Цивьян Ю.* Теории монтажа: Америка – Советский Союз // Сеанс. – 2013. – № 57-58 – С. 207-225
8. *Ямпольский М.* Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. – 2008. – №87. – С. 54-65
9. *Ямпольский М.* Сублимация как формообразование (заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна // Киноведческие записки. – 1999. – №43. – С. 44-67

B) Електронні ресурси:

1. Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб / Пер. с англ. Логутов А. // НЛО. – 2013. – №2 / Електронний ресурс: https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/materialnost-zvuka-kino-kasaniya-esfiri-shub.html
2. Марголит Е. О роли зрителя в кино // Сеанс / Електронний ресурс: https://seance.ru/articles/margolit_o_roli_zritelya_v_kino/

Додатки

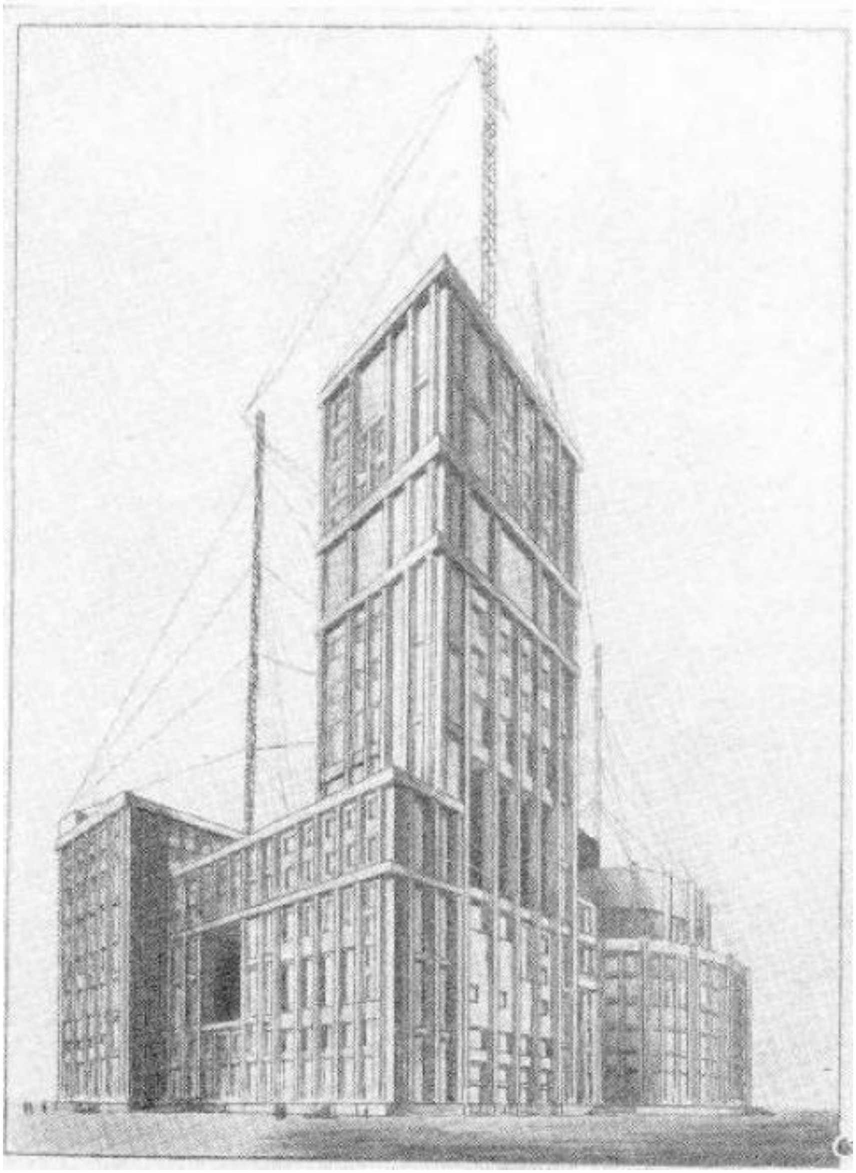
Додаток 1.

Додаток 2.

Территориально кинотеатральные установки Союза распределяются таким образом:

	1927/28 г.	1928/29 г.	В %% к предш. году
РСФСР ¹)	871	936	107,5
УССР	201	206	102,5
БССР	26	26	100,0
ЗСФСР (Грузинпром и Азгоскино) .	31	31	100,0
ТССР	5	6	120,0
Весь СССР ² . . .	1.134	1.205	106,0

Додаток 3.



Додаток 4.

— У, борода, — доносилось из первых рядов — опять зачал науку рассказывать...

Я на мгновение останавливался — я знал хорошо свою аудиторию, вперял в нее молниеносный взор и резко обрывал папиросников:

— Цыц. Молчать. Советская власть заботится о вашем умственном развитии, а вы тут безобразничаете. Вот я вас.

Додаток 5.

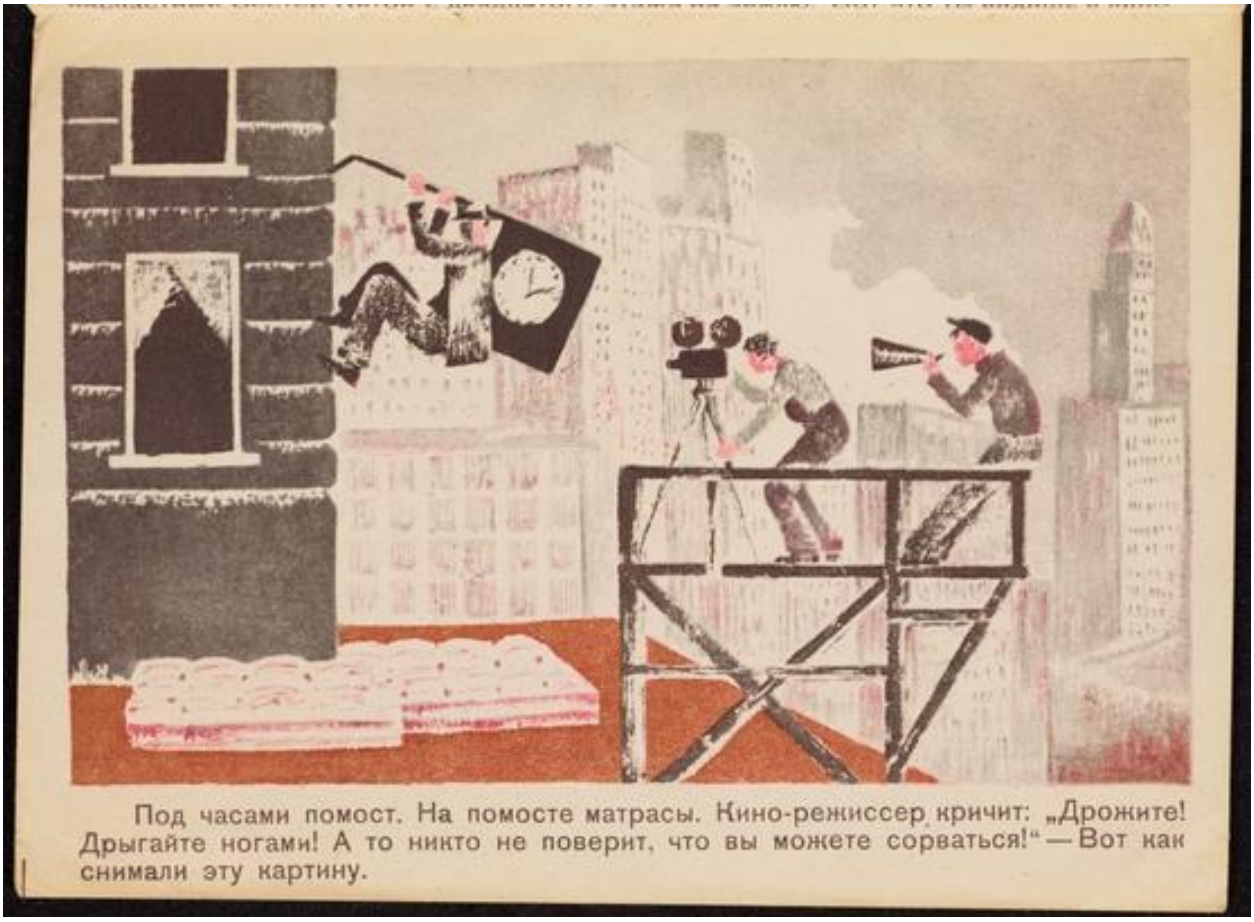
Додаток 6.

Додаток 7.

Додаток 8.

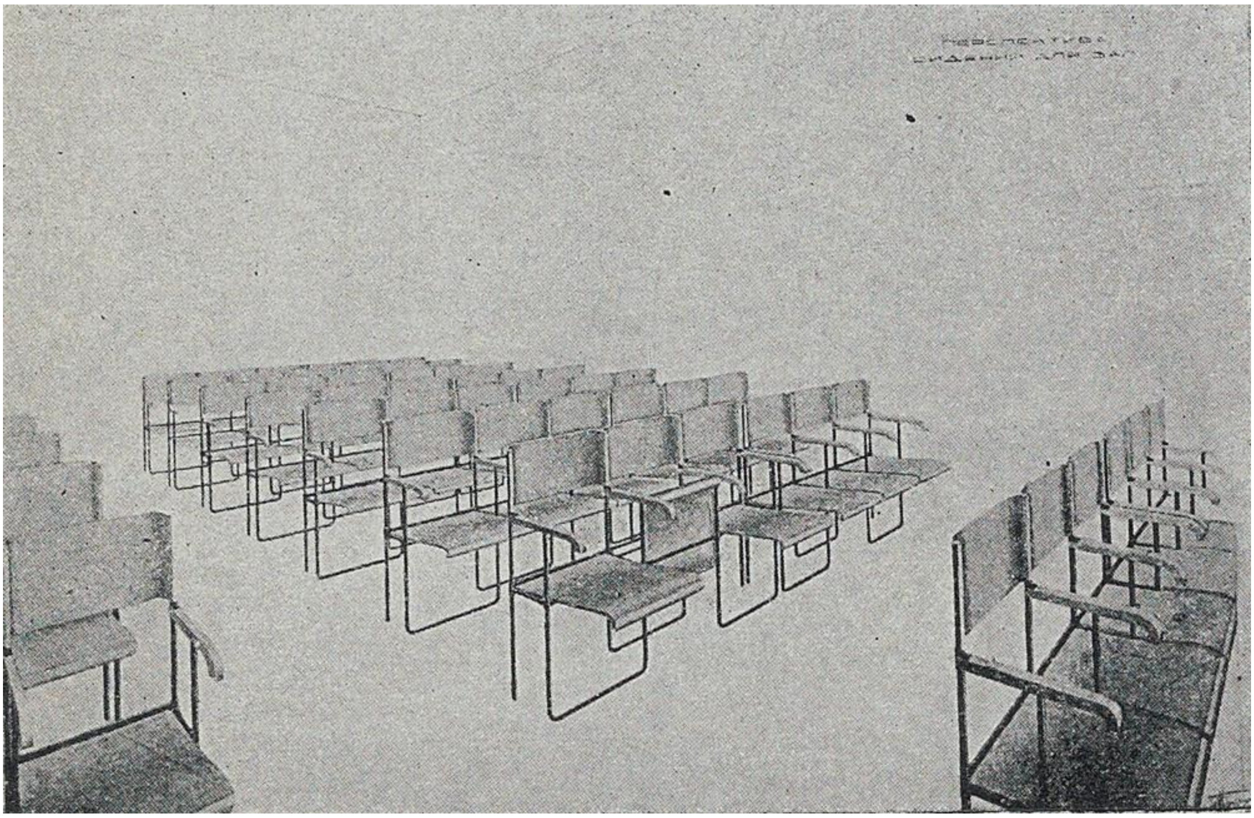
Бестер Китон гибнет. Часы погнулись и сейчас сломаются. Сейчас рухнет несчастный Бестер Китон с двадцатого этажа на землю. Вот что ты видишь в кино.

Додаток 9.

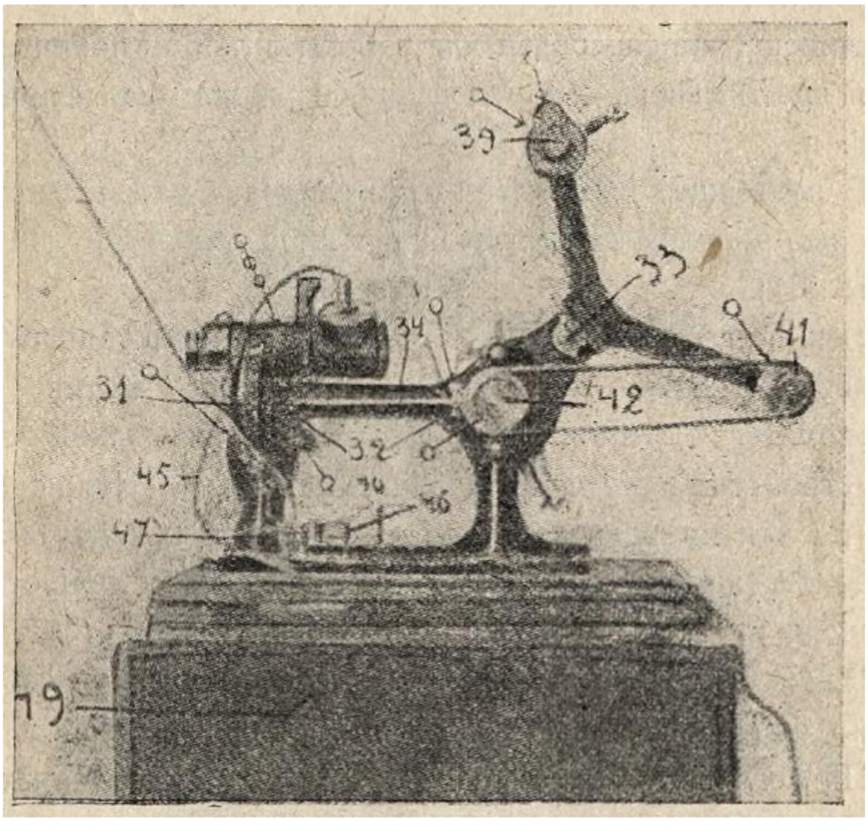


Додаток 10.

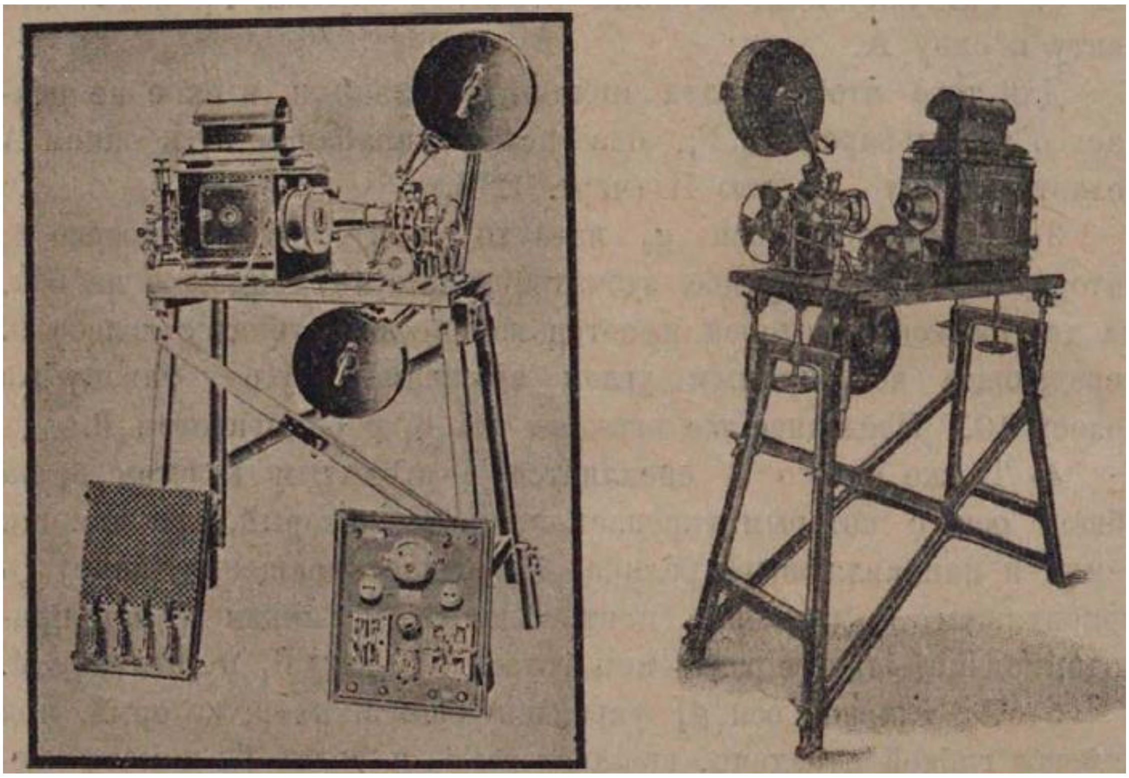
Додаток 11.



Додаток 12.



Додаток 13.



Додаток 14.

МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ СОВЕТ
СОЮЗА ВОИНСТВУЮЩИХ БЕЗБОЖНИКОВ,
Московский облполитпросвет,
Московский совет промкооперации,
Замоскворецкий, Хамовнический,
Красно-Пресненский райшефсоветы.
АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ КИНОПЕРЕДВИЖКА
Сегодня 25-го ноября 1929 года
В селе Большое Ардабьево Рязанского Округа Елатомского района в помещении б. церкви
Будет показана
КИНОКАРТИНА
«ЗА МОНАСТЫРСКОЙ СТЕНОЙ»
Перед началом киносеанса лектором Московского Союза Безбожников будет прочитана
АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ЛЕКЦИЯ - БЕСЕДА

Додаток 15.

Додаток 16.