

**«ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ» НА СОВЕТСКОЙ ПОЧВЕ.  
ПЕРВЫЕ ШАГИ ГОСУДАРСТВЕННОГО КИНО В БОЛЬШЕВИСТСКОЙ РОССИИ 1917–1921 гг.**

© 2013

*А.М. Евтушенко, аспирант*

*Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), Москва (Россия)*

Ключевые слова: кинематограф; военный коммунизм; агитпоезда; РКП(б); национализация; Наркомпрос; Луначарский; госучреждения, РСФСР, театр.

Аннотация: В статье рассматриваются основные проблемы становления системы партийно-государственного руководства кинематографом в годы «военного коммунизма». По мнению автора, революционные события 1917–1918 гг. не способствовали национализации экранного искусства, отдаляли переход экрана в руки государства. В поле зрения автора находятся также некоторые вопросы взаимоотношений государственных и негосударственных киноучреждений.

*Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами.* В настоящее время одним из самых острых вопросов отечественной кинематографической жизни является проблема сосуществования государственного и негосударственного производства и проката фильмов. В работе рассматривается и обобщается опыт такого сосуществования на ранних стадиях развития киноискусства. Вопросы национализации и денационализации кинопредприятий, какими они предстают в первые годы советской власти, в своей постановке и разрешении имеют много общего с проблемами нынешнего дня; историко-теоретическое осмысление указанных аналогий находится в центре внимания автора работы.

Из наиболее поздних исследований и публикаций данная проблематика отражена в работах таких авторов, как В.С. Листов, Н.И. Клейман, Л.М. Рошаль, В.М. Магидов.

*Формирование целей статьи (постановка задания)* Междисциплинарное исследование посвящено теме, находящейся, как правило, на малоизученной периферии трудов по искусствознанию, юриспруденции, гражданской истории. В постсоветские десятилетия разработка проблем управления ранним советским кинематографом почти не проводилась – не изучались источники, не выдвигались обобщающие идеи, почти не выходили научные работы. Указанные пробелы в какой-то степени восполняются представленной работой.

Понятие о кинематографе как о сфере государственного контроля и управления возникло и начало развиваться еще до революции. За полтора десятилетия до 1917 года русский экран начинает подпадать под законодательство не как эстетическое или идеологическое явление, а как предмет хозяйственной деятельности. И предприниматели, и зрители, и стражи порядка вынуждены считаться с нормативными актами, регулирующими коммерческую деятельность, пожарное дело, наем помещений, характер многолюдных собраний. Вместе с тем, уже к началу второго десятилетия XX века идейная и культурная стороны экранного искусства выявляются все чаще и чаще.

В частности, возникает очевидная аналогия между деятельностью фотографов и кинематографистов. Оказывается, что набор документов, необходимых для открытия фотографической студии и киноателье – аналогичен [1]. Здесь не место для подробного описания царского законодательства в области кино и фотографии, так же как и для описания той революции в отношении

администрации и фотографов, к которой привела деятельность таких известных мастеров как Ханжонков, Дранков, Бауэр, Гардин и др. Достаточно будет сказать обобщенно: идейная и художественная стороны экранного искусства все чаще и глубже отражаются в делопроизводстве таких ведомств, как Министерство внутренних дел, Министерство просвещения, Министерство двора, органы цензуры и др. Одним из первых государственных актов, регулирующих кино, стало постановление IV Государственной Думы от .....1914 года о запрете допуска на русский экран фильмов Германии и Австро-Венгрии, ведущих войну против России. В научной литературе советского времени довольно часто можно было встретить суждение о национализации кино как государственной мере спасения экранного искусства от тлетворного влияния буржуазного строя [2]. В этой связи ленинский декрет о переходе всей сферы экрана к государству расценивался как начало социалистического кино. Оно отмечалось как ежегодный праздник 27 августа. Реальная ситуация выглядела не так просто. Дело в том, что к 1916-му году русский кинематограф уже испытывал трудности в связи с военной разрухой. Не хватало пленки и электроэнергии, химических реактивов и транспорта, кинопроекторов и просто хлеба насущного. Поэтому под государственное управление постепенно переходили отрасли куда более важные, чем кинематограф: добыча угля и металлообработка, текстильная промышленность и судостроение, складское дело и создание семенных фондов. На этом фоне не выглядит удивительным попытка национализировать также и кинематограф.

В феврале 1916 года император Николай II беседовал с армейским протопресвитером Георгием Шавельским и обещал ему подумать о национализации экрана [3]. Через несколько недель государь поручил министру финансов разработать вопрос о переходе всей сферы кино в руки государства [4].

В нашу задачу не входит прослеживание вопроса о прохождении царской национализации через многочисленные бюрократические инстанции. Скажем только, что вопрос этот был внесен в повестку дня IV Государственной Думы в феврале 1917 года. Понятно, что этот пункт повестки был сметен Февральской революцией не только вместе с Государственной Думой, но и со всем царским режимом в целом.

Таким образом, сама по себе национализация еще не определяла собою характер нового экранного искусства. Гораздо важнее было другое: какое именно

государство берет на себя ответственность за новое искусство. Временное правительство, пришедшее на смену царскому, не ставило вопрос о статусе экрана. Просто не успело. Поэтому советская власть не нашла никакой законодательной базы, определяющей положение кино. С государственной точки зрения, эту область управления следовало начинать с нуля, с чистого места.

Подводя итоги первых шагов огосударствления кино, С.М. Эйзенштейн с полным основанием отметил: «Первое пятилетие нашей кинематографии было прежде всего этапом хозяйственно-экономического и организационного становления» [5]. Здесь не просто констатация хода исторических событий. В дальнейшем мы увидим, что на первые годы советской власти приходится ситуация, знакомая нам по истории дореволюционной России. Кино осознается, главным образом, как объект хозяйственной деятельности, с одной стороны, и как балаганное развлечение – с другой. В документах РКП(б) и в деятельности различных идеологических ведомств можно найти много абстрактных соображений о важности экрана, о перспективах его развития. Но ничего конкретного насчет реализации этих перспектив мы здесь не находим.

Грубо говоря, в первые послеоктябрьские месяцы и годы кино и государство почти не пересекаются, идут своими путями. В составе первого советского правительства, Совнаркома РСФСР, создается комиссия по просвещению во главе с А.В. Луначарским. Это исходная позиция для будущего Наркомата просвещения. Наркомат будет руководить кинематографом; однако он ни разу не будет упомянут в первых декретах правительства и постановлениях Наркомпроса. Первым общегосударственным актом кино был вовсе не документ Наркомпроса. Поводом для этого акта послужил малоизвестный эпизод из провинциальной жизни. В конце 1917 года в городе Петропавловске (Казахстан) местный Совет реквизировал у некоего гражданина Назарова принадлежавший ему электротئاتр. Назаров, полагая реквизицию незаконной, обратился в Петроград с жалобой. На эту жалобу последовало разъяснение Наркомата внутренних дел РСФСР. Это разъяснение устанавливало, что, во-первых, местные Советы имеют право реквизиции кинотеатров, а, во-вторых, имеют право нанимать бывших владельцев в качестве советских служащих [6]. На этом основании по стране прокатилась реквизиция кинематографов. Разъяснение НКВД, конечно, не отличалось ни юридической грамотностью, ни знанием дела, которое авторы пытались регулировать. Реквизиция, по определению, должна была предусматривать некое вознаграждение бывшему владельцу о размерах которого не было сказано ни слова. Кроме того, не определялись и условия службы бывшего владельца. В результате возникла чрезвычайно пестрота условий, на которых в 1918–1919 годах существовали электротئاتры. Они принадлежали Советам и профсоюзам, воинским частям и рабочим коллективам, учреждениям и школам, и т.д. Никаких ограничений в репертуаре, а подчас, и самого репертуара не существовало.

В известном многотомнике «Советские художественные фильмы» есть целый раздел с аннотациями лент, снятых и вышедших на экран в 1917–1919 годах. Все это – частное производство, почти не отличимое от дореволюционного. Те же «кошмарные» драмы, по-

верхностные комедии, эпизоды из жизни, которую создатели полагали «светской». Некоторый привкус новой революционной современности давали ленты, якобы, разоблачающие царскую фамилию, Распутина и немцев, война с которыми все еще шла. Во всяком случае, ни о каком экранном новаторстве говорить пока не приходилось, хотя имена многих будущих лидеров советского экрана уже мелькают на страницах этой фильмографии.

Образное понятие о положении искусств в это время дает известная съемка, сделанная кинохроникерами в мае 1919 года в Москве у входа в Колонный зал дома Союзов. В ней запечатлены В.И. Ленин, Н.К. Крупская и А.В. Луначарский, выходящие из Дома Союзов после какого-то заседания. Они проходят около школьной доски, на которой что-то неразборчиво написано мелом. Надпись все-таки можно прочесть: «Концерт Крейна». Так выглядела тогдашняя афиша, извещавшая о сценическом действе. Нетрудно сообразить, что такие же афиши, написанные мелом, сопровождали и кинематографические сеансы<sup>1</sup>.

Нам, отягченным современным пониманием экранного искусства, довольно трудно понять, что понималось под кино в первые советские годы. Историки кино любят напоминать о том, что экран считался низким, едва ли не балаганным зрелищем, чрезвычайно удаленным от высоких эстетических образцов. В этом была своя правда, но не вся. Дело в том, что около 3-х четвертей населения России составляли неграмотные [7]. Это обстоятельство объясняет многое. Можно сколько угодно удивляться, например, примитивности ранних экранизаций А. Пушкина и Л. Толстого, А. Чехова и Л. Андреева. Но нужно понимать при этом, что для большинства тогдашних россиян кино становилось единственным каналом приобщения к великой литературе, к узнаванию классиков и их героев. С другой стороны, кино опережало даже газету. Хроника переводила словесную образность публициста в наглядную реальность фотографии. Тем самым укреплялась некая идейная нить, связывающая крестьянина-изолята с мировыми событиями, с деятелями исторической сцены.

В начале 1918 года вся область кино, можно сказать, еще не регулировалась государством. Судьбой производства и проката фильмов распоряжались, в основном, частные предприниматели или их объединения. Советское государство пока еще не шло дальше вполне традиционных провозглашений насчет важности подвижной фотографии и великих перспектив нового зрелища. Примером такого провозглашения может служить выступление наркома просвещения А.В. Луначарского на III всероссийском съезде Советов (январь 1918 г.). В нем руководитель просвещения сообщал высшему органу законодательной власти общеизвестные, многократно повторенные в дореволюционных изданиях соображения о будущей роли кино в культурном прогрессе народных масс. К самому прогрессу эти словесные выходы прямого отношения не имели.

Строительство вертикали управления в кино началось не сверху, не с высших эшелонов власти, а снизу, с деятельности местных советов, профессиональных объединений, земских учреждений, школ и воинских

<sup>1</sup> Упомянутый здесь фрагмент хроники см. в нашем фильме «Я – Зал», Киностудия «РОЗА», 2013.

частей. Уже 19 марта 1918 года от имени Моссовета большевик Н.Ф. Преображенский сделал доклад о кино на заседании коллегии Наркомпроса. По этому докладу комиссариат постановил: «Принять предложение о признании кинематографического отдела входящим в состав Комиссариата народного просвещения» [8].

Тем же постановлением была проведена национализация Скобелевского просветительного комитета, основного поставщика военной хроники на экраны. Так возникло первоядро советского государственного экрана. Тогда же, весной 1918 года, был создан и Петроградский кинокомитет [8].

Вместе с тем, руководители советского государства понимали, что до овладения кинематографом еще далеко. Тот же Луначарский в один из своих приездов из Петрограда в Москву напечатал в газете «Вечерняя жизнь» интервью, в котором поделился планами развития экрана: «Мы имеем очень большой кредит от казны. Обладаем одним из лучших ателье. К нам изъявили согласие пойти работать лучшие артисты государственных театров и опытниейшие техники кинематографического дела. При таких ресурсах нам было бы грешно не поставить дело много шире и выше частных предприятий» [9].

Луначарский выступает со своими проектами весной 1918 года, когда вслед за Брестским миром страна вступает в полосу передышки после почти четырехлетней войны. Нарком рассчитывает на длительное мирное развитие, на конкуренцию частного и государственного секторов кино, в которой госсектор должен победить, постепенно вытеснить частного со свободного рынка. Ничего этого не будет. Интервенция и Гражданская война минимум на три года прервут самое существование кинематографического рынка, и планы наркома надолго перейдут в область отдаленных благих намерений. Экран эпохи «военного коммунизма» будет строиться на других, нерыночных основаниях.

Между тем, переход ателье Скобелевского комитета к Наркомпросу породил в кинематографических кругах настоящую панику, только усиленную выступлением Луначарского. Так, газета «Московский листок» печатала весьма характерную заметку:

«Великий Немой кричит «Караул!». Он не ускользнул от внимания народных комиссаров. Готовится декрет о национализации кинематографов. Не сегодня-завтра он будет опубликован. По декрету, все электро-театры будут объявлены собственностью народа. Национализировать кинематографические театры так же нелепо, как, ... ну, хотя бы, колбасные лавки. Электрический театр всего-навсего – лавочка. Народные комиссары того и гляди сломят голову на каком-то глупейшем кинематографе» [10].

Один из парадоксов времени заключался в том, что на национализации кинопредприятий (электро-театры, съемочные студии, лаборатории) настаивали владельцы убыточных, прогорающих фирм. Свои финансовые и другие материальные дефициты они рассчитывали преодолеть за счет государства. В частности и поэтому государство не спешило с приобщением производства и проката к общественному сектору.

Собственные успехи советского кино в первый год его существования были довольно скромными. Речь шла, прежде всего, о событийной хронике.

С 20 мая 1918 года Московский кинокомитет начал выпускать экранный журнал «Кино-неделя». Он выходил примерно до весны 1919 года. Полный его комплект не сохранился. Но можно уверенно говорить, что он насчитывал не менее 200 репортажей о событиях в стране. Позднейшие советские оценки выпусков «Кино-недели» были явно занижены. Вот, в качестве примера, отзыв известного киноведа Г.М. Болтянского:

«Журнал «Кино-неделя» не был похож на те виды советской кинопериодики, к которым мы привыкли. Многие в ней шло еще от традиций старой хроники: его отличал протокольный и бесстрастный, чисто внешний и официальный показ событий; порой в нем сказывалась погоня за буржуазной сенсационностью, использовались старые формальные и технические приемы хроники Патэ. Под стать случайному, объективистски трактованному материалу «Кино-недели» были и ее титры, информационные, не содержавшие никакой оценки событий» [11].

Соображений, подобных этому, в советском киноведении можно найти немало. Однако, на отзыве одного из лидеров научной истории нашего кино все же лежит отпечаток конъюнктурных шатаний 1930-х–40-х годов. Никакой «погони за сенсационностью» в «Кино-неделе» не было уже хотя бы потому, что этого не позволяла тогдашняя кинотехника, применяемая в России и более развитых европейских странах. Достаточно напомнить, что киносъемочный аппарат со всеми к нему принадлежностями весил в то время около 50 килограммов. Съемки хроники не могли, как правило, претендовать на сенсационность уже хотя бы потому, что просто опаздывали по времени. Отставали от телеграфных сообщений и газетных репортажей.

Набор сюжетов «Кино-недели» довольно полно копировал типологический набор сюжетов французских журналов «Патэ» и «Гомон» – только на русском материале. Экран заполняли протокольные съемки заседаний высших органов власти (Съезды Советов, коллегии наркоматов, собрания партийных комитетов), митинги и демонстрации, судебные процессы, портреты известных деятелей, фронтовые эпизоды. Встречи иностранных делегаций и т.д. [12]. Все это сопровождалось непритязательными информационными титрами и не претендовало на новаторство, на эстетическую составляющую. Тем не менее, «Кино-неделя», создаваемая усилиями крупных. Известных мастеров (М.Е. Кольцов, Д.А. Вертов, П.К. Новицкий, Э.К. Тиссэ, А.Г. Лемберг, П.В. Ермолов и др.) была на уровне основных европейских экранных журналов.

Вслед за московской «Кино-неделей» в том же 1918 году в Петрограде начал выходить экранный журнал «Хроника», руководимый известным кинодеятелем Г.М. Болтянским. Судить о «Хронике» трудно – ее номера плохо сохранились; первоначальный монтаж по большей части утрачен. Но из сохранившихся съемок и других материалов можно понять, что журнал отражал жизнь Петрограда и ближайших к нему губерний. Дело было поставлено не менее солидно, чем в Москве. Например, хроникам было предоставлено в Смольном отдельное помещение, используемое для организации съемок официальных событий. Операторы «Хроники» регулярно давали на экраны репортажи о быте Северной столицы, наблюдали за жизнью порта, за военными

действиями, за основными событиями в регионах, объединенных в Союз коммун Северной области.

Третьим советским киножурналом – после московской «Кино-недели» и питерской «Хроники», стал «Живой журнал» в Киеве, выходивший всего несколько месяцев 1919 года между Петлюрой и Деникиным. При многочисленных переменных власти в Киеве ни один сюжет «Живого журнала» не сохранился. Но трудно представить себе, что его выпуски сильно отличались от номеров «Кино-недели» – тем более, что «Живой журнал» возглавлял тот же Михаил Кольцов, впоследствии известный советский журналист.

На первом году после Октябрьского переворота киноцензура еще не ощущалась как серьезный фактор экранного производства и проката. Цензурные запреты, не бывшие строгими до революции, казалось, окончательно пали в советское время. Правда, Н.К. Крупская, уже весной 1918 года, в своих выступлениях намекала на вредность кое-каких сюжетов; например, указывала на антисоветский характер репортажей о разгоне Учредительного собрания. Но это не влекло за собой немедленных и регулярных запретов. Только осенью 1918 года при Кинокомитете Наркомпроса образовалась постоянная цензурная коллегия. Но и это еще не ознаменовало собой государственного контроля над репертуаром. Коллегия внесла в «черный список» несколько случайных игровых фильмов и тем ограничила свою деятельность. При слабости тогдашних коммуникаций даже и эти слабые попытки руководить кинопроцессом наталкивались на непреодолимые препятствия. Нередко постановления и инструкции Наркомпроса в целом не выходили за границы городских застав Петрограда и Москвы. Цензурные условия, в которых существовал отечественный кинематограф, на протяжении первых советских десятилетий постоянно менялись. Однако общая тенденция к расширению и углублению запретов оставалась неизменной. Отдельные отступления от этой тенденции, отмечаемые в разгар НЭПа, не меняли общей картины.

Зимой 1919 года государственное строительство в области кино сделало заметный шаг вперед. Местные кинокомитеты (Московский, Петроградский), уже ранее подчиненные Наркомпросу, до сих пор оспаривали друг у друга роль единого всероссийского центра. Отныне, с февраля 1919 года, кинематограф обретает единый для всей Советской России центр – Фото-Кино-Отдел Наркомпроса в Москве, позднее получивший название Всероссийского (ВФКО). Во главе его в разное время стояли Д.И. Лещенко, Н.Ф. Преображенский, Ю.Н. Флаксерман, и др.

В Москве, в Российском центре хранения и изучения документов новейшей истории (РЦХИДНИ) в фонде Отдела пропаганды и агитации ЦК РКП(б) сохранилось дело с материалами ревизии фото-кино-отдела Наркомпроса за 1919 год. Оно, по нашему мнению, дает ответы на многие вопросы о положении «десятой музы» в Стране Советов. В частности, ревизоры от ВСНХ и Наркомпроса фиксировали структуру и количество сотрудников в его подразделениях к началу 1919 года [13]:

В Малой коллегии	2
В Контрольно-учетном отделе	20

В Управлении делами	12
В Отделе Литературно-художественного производства	10
В Общей канцелярии	12
В Техническом отделе и мастерских	38
В Научно-педагогическом отделе	20
В Эксплуатационном отделе	7
В Отделе эксплуатации электро-театров	1
В Детском отделе	3
В Отделе проката	23
В Отделе научной съемки	12
В Лекторском отделе	6
В Издательском отделе	4
В Отделе кино-хроники	10
В Отделе рецензий	6
В Фото-бюро	5
В Кино-школе	1
В Хоз. Части	73
В бухгалтерии	19
Всего	284 сотрудника

Даже для чиновничьей Советской Москвы первых революционных лет структура и штаты киноучреждения выглядели скандально. Количество отделов и числа сотрудников хватало бы на большое дореволюционное министерство, что ревизоры и отметили. Можно еще заметить, что примерно треть сотрудников была занята непроизводительным, обслуживающим трудом (хозчасть, бухгалтерия, управление делами). Выходило так, что производство и прокат фильмов становились придатком к бумаготворчеству, к канцелярской деятельности.

Характерно, что по мере сокращения производства фильмов и выпуска их на экраны, штат Кинокомитета (потом ВФКО) по существу не сокращается. Особенность ВФКО состояла в том, что учреждение совмещало в себе и управление отраслью, и, собственно, производственные объекты – студии, ателье, лаборатории, электро-театры. Поэтому разделение труда между производительным объектом и канцелярией было весьма условным. Многие фильмы времен Гражданской войны монтировались в помещении ВФКО (бывший особняк Лианозова в Гнезниковском переулке), а руководитель кинокомитета, большевик Н.Ф. Преображенский, снимался в главной роли в антирелигиозном фильме «О попе Панкрате» (1918).

В деятельности Кинокомитета – ВФКО (1918–1919) была одна не особенно афишируемая сторона, выявленная упомянутой ревизией. Речь идет о серьезных денежных выплатах известным театральным деятелям – актерам, режиссерам, драматургам. По причинам разрухи производство фильмов – особенно игровых – едва теплилось. Между тем, по договорам, заключенным с ВФКО, артисты получали солидные суммы. Среди тех, кто проходил по бухгалтерским ведомостям на Гнезниковском – В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Л.М. Леонидов, И.Н. Берсенев «и чуть не весь Художественный театр до Станиславского включительно» [13]. В трудное время «Великий Немой» спасал людей театра от голода и, по-видимому, не заслуживал скептических отзывов, которыми его награждали лидеры тогдашней сцены, в том числе К.С. Станиславский.

Падение производства очевидным образом выдвигало прокат на первый план деятельности ВФКО и других государственных киноинститутов. История отечествен-

ного проката еще не написана. Совсем мало известно об электро-театрах и их деятельности в первые советские годы. Еще и сегодня киноведа пользуются статистическим сборником Е.Н. Медынского «Внешкольное образование в РСФСР», вышедшим в свет девять десятилетий тому назад. Судя по его данным, в европейской части России, на Урале и в Тюменской области к началу 1920-х гг. насчитывалось 723 электро-театра. Из них 96 бездействовали. Например, Москва, в годы Гражданской войны потерявшая существенную часть своего населения, располагала всего семью кинотеатрами [14]. Конечно, не следует думать, будто в столице было всего семь площадок, где показывали кино. Наркомпросовская статистика не учитывает кинопроекторов на заводах, в воинских частях, учреждениях и учебных заведениях. На столичных и провинциальных вокзалах действовали специальные агитбараки, где в ожидании поезда можно было читать газеты, слушать лекции, смотреть пропагандистские фильмы [15].

Специфической формой проникновения экранного зрелища в провинцию стали инструкторско-агитационные поезда и пароходы ВЦИК. Они совершали свои рейсы, главным образом, по отвоеванным территориям, где Советская власть только устанавливалась. Первый поезд – имени Ленина – уже в сентябре 1918 года объезжал районы Среднего Поволжья. Один из его вагонов был оборудован под кинозал. Поезд сопровождал оператор Э.К. Тиссэ [16], впоследствии известный сотрудник С.М. Эйзенштейна. В нашу задачу не входит обзор деятельности всех кино-вагонов и всех операторов, их сопровождавших. Скажем лишь о том, что с агитпоездами в 1918 – 1920 гг. ездили Д.А. Вертов, А.А. Левицкий, Э.К. Тиссэ, С.П. Забазлаев, А.Г. Лемберг, П.В. Ермолов и др. Приведем лишь одну показательную цифру: митинги, киносеансы и театральные постановки поездов им. Ленина, «Октябрьская революция» и парохода «Красная звезда» посетили 1341750 человек [17]. Уже в 1919 году основой кинорепертуара агитбараков и киновагонов стал цикл фильмов-агиток, заказанный в ВФКО частным фирмам к первой годовщине создания Красной Армии. В этой акции участвовали фирмы Ханжонкова, Ермольева, «Нептун», «Русь» и др. Каждый фильм был иллюстрацией к какому-нибудь советскому лозунгу; вряд ли эти ленты можно считать существенными шагами в становлении экранного искусства. Но они все же явились заметными для своего времени вехами творчества таких мастеров как И. Перестиани, А. Разумный, В. Гардин, З. Баранцевич, Н. Туркин, Ч. Сабинский, Г. Хмара, Л. Кулешов, Ю. Желябужский и др.

Примером такого примитивного агитационного зрелища может служить фильм «Смельчак», поставленный М. Нароковым и Н. Туркиным по сценарию А.В. Луначарского акционерным обществом «Нептун». Его фабула проста, если не сказать примитивна. Цирковой акробат, пользуясь навыками своей профессии, помогает бежать из белогвардейской тюрьмы нескольким заключенным. Картина вряд ли дает повод для эстетического анализа – разве что напоминает о родстве раннего кинематографа с цирком и ярмарочным балаганом. Во всяком случае, можно ручаться, что искусство кино-сценария усилиями наркома просвещения Луначарского здесь вперед не продвинулось.

Советское государство, издавшее в 1919 году декрет о переходе кино в ведение Наркомпроса, далеко еще не овладело экраном. То, что Ленин в начале 1920-х гг. назовет «самым важным из всех искусств» находилось на дальней периферии внимания партийных и административных структур. Статус кино отчасти понижался и тем обстоятельством, что оно в то время не было отраслью промышленности. Нормальное киноателье было обычно кустарным предприятием, располагавшим несколькими десятками сотрудников и примитивной техникой. Тем не менее, кинематограф зависел от электричества, от тонких химических процессов, от оптики и механики. В годы «военного коммунизма» все эти условия становились государству не под силу. Поэтому, в начале 1920-х гг., отечественный кинематограф, не переживший тягот Гражданской войны, пришлось, по существу, строить заново.

Но, как бы там ни было, историки кино всегда будут помнить о том, что важнейшие открытия в области экрана были сделаны Л. Кулешовым, Д. Вертовым, С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и др. и в Советской России и на отечественных государственных кинопредприятиях.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Максимов В. Руководство для составления деловых бумаг. Образцы и формы. М., 1910. С. 1229, 1307.
2. Российский государственный исторический архив. Ф. 1276, оп. 11, д. 275, л. 1.
3. Шавельский Г. воспоминания последнего протопресвитера русской армии и флота. ТТ. 1–2, т. 2. Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1954. С. 111–112.
4. Дневники императора Николая II. М., «Орбита», 1991. С. 570.
5. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 тт., т. 5. М., «Искусство», 1968. С. 40.
6. Вестник отдела местного управления комиссариата внутренних дел. 1918, № 3, 18-ое января, стр.1.
7. Народное хозяйство СССР. Статистический справочник. 1922–1972. М., «Статистика», 1972, С. 35.
8. Из истории кино. Материалы и документы. Выпуск 4. С. 29–30.
9. Газета «Вечерняя жизнь». М., 1918, 13 апреля.
10. Листов В. История смотрит в объектив. М., «Искусство», 1973, с. 32.
11. Болтянский Г. М. Великая октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства. // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. М., 1959, с. 111.
12. Советская кинохроника. 1918–1925 гг. Аннотированный каталог. Часть 1. М., 1965, с. 7–39.
13. РЦХИДНИ, Ф. 17, оп. 60, лист 45.
14. Медынский Е.Н. Внешкольное образование в РСФСР. Статистический отчет по данным ЦСУ и Информационно-статистического отдела Наркомпроса. М., «Красная Новь», 1923, С. 65–66.
15. Астафьева-Длугач М. Декрет, прочитанный архитектором. // «Искусство кино», 1969, № 3, С. 16–19.
16. Гарф, ф. 1252, оп.1, д.87, л. 45.
17. Инструкторско-агитационные поездки на поездах и пароходах ВЦИК (Тезисы Я. Букова). М., Издание отдела Инструкторско-агитационных поездов и пароходов ВЦИК, 1920, С. 4.