

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего и послевузовского профессионального образования «Всероссийский  
государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

УДК 791.43

УТВЕРЖДАЮ  
Проректор университета

\_\_\_\_\_ Е.А. Русинова

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ г.

Исполнение  
Государственного контракта  
от 01.06.2012 г. № 1071-01-41/06-12

**Отчет о научно-исследовательской работе**

**История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат**

**(Заключительный. Основная книга)**

Директор ФГБУН  
«Научно-исследовательский институт  
Киноискусства»

\_\_\_\_\_ Д.Л. Караваев

Руководитель темы,  
ведущий научный сотрудник  
НИИК ВГИК

\_\_\_\_\_ В.И. Фомин

Москва 2012

## СПИСОК ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Руководитель темы,  
доктор искусствоведения, профессор  
ведущий научный сотрудник  
НИИК ВГИК \_\_\_\_\_ В.И. Фомин  
(введение, разделы 2, 3, 4, 5, 6, 8, заключение)

Доктор искусствоведения,  
академик российской академии  
кинематографических искусств «Ника»  
и киноакадемии «Золотой  
орел» \_\_\_\_\_ И.Н.Гращенкова  
(раздел 1)

Старший научный сотрудник НИИК ВГИК,  
кандидат философских наук \_\_\_\_\_ М.Р.Косинова  
(раздел 7)

Старший научный сотрудник НИИК ВГИК,  
кандидат искусствоведения \_\_\_\_\_ О.П.Зиборова  
(раздел 9)

## РЕФЕРАТ

Отчет (основная книга) 2759 с., 1 ч., 3 рис., 342 источник, 9 прил.

**Кинематография, кинотрасль, киноискусство, управление, репертуарная политика, кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат, кинопромышленность, кинотехника, кадры киноотрасли, зарубежные связи, кинозрители, общественные киноорганизации, агитпроп.**

Объектом исследования является история российской кинематографии как киноотрасли.

Цели и задачи работы:

- исследование особенностей развития отечественной кинематографии как специфической отрасли, сочетающей в себе элементы самых разных сфер: искусства, политики, экономики, информации, производства, техники, особых форм реализации продукции.

- анализ и обобщение позитивного опыта развития отечественной кинематографии как киноиндустрии; актуализация этого опыта в практике современного российского кино.

- выявление и анализ ошибочных и неадекватных решений, тормозивших развитие киноотрасли в нашей стране.

- выявление и публикация ключевых документов по истории рождения и развития российской кинематографии с целью пропаганды и закрепления наработанного ею позитивного опыта.

В ходе работы применен метод историко-сравнительного анализа комплекса наиболее важных и содержательных источников, освещающих развитие всех звеньев киноотрасли в их взаимодействии.

Данная работа дает добротную основу для развертывания дальнейших более углубленных исследований по таким направлениям как эффективный менеджмент киноотрасли, отраслевая экономика, оптимальные векторы репертуарной политики, особенности русского кинохита и др.

Представляется так же важным создание общей информационного банка данных и документов по истории отечественной кинематографии и ее сегодняшней практической деятельности.

## Содержание

	стр.
Введение	10
1 Рождение российской кинематографии. 1896–1919гг.	23
1.1 Политико-экономическая и культурная ситуация рождения отечественной кинематографии	23
1.2 «Французский период» становления отечественной кинематографии	27
1.3 Первые русские кинопредприниматели. Кинорынок: стихийность развития и попытки самоорганизации. Общественное движение к кинематографии	32
1.4 Кинопроизводство. Первые кинофабрики. Расширение географии	51
1.5 Репертуарная политика. Игровое кино. Лубок – фольклор – классическая культура. Национальные особенности кинорепертуара	59
1.6 Формирование системы видов кино. Документальное кино. «Разумный кинематограф». Мультипликация	72
1.7 Кинофикация и кинопрокат. Расширение географии. Фирмы и персоны. Методы работы. Рост и развитие киносети	80
1.8 Российский кинозритель. Консолидация и дифференциация. Место в системе кинематографии	93
1.9 Кино и власть. Рождение цензуры. Проект огосударствления кинематографа	100
1.10 Творческие кадры отечественной кинематографии. Проблемы формирования	118
1.11 Кинотехника. Зависимость от импорта	126
1.12 Рождение русской киножурналистики и ее роль в становлении отечественной кинематографии	129



1.13 Крах российской дореволюционной кинематографии	134
1.14 Итоги и завоевания российской дореволюционной кинематографии	142
2 Рождение советского кино. 1917–1930 гг.	146
2.1 Организационно-экономическая система советского кино.	146
2.2 Репертуарная политика	172
2.3 Общественные организации	207
2.4 Кинопроизводство	221
2.5 Кинофикация и кинопрокат	246
2.6 Кинотехника и кинопромышленность	273
2.7 Зарубежные связи	286
2.8 Кадры	311
2.9 Итоги	333
3 Кинематограф по Сталину. 1930–1940 гг.	341
3.1 Общественно-политические условия	341
3.2 Самое управляемое из всех искусств	343
3.3 Сталинская модель кино	393
3.4 Репертуарная политика	419
3.5 Кинопроизводство. Грезы о советском Голливуде	434
3.6 Кинофикация и кинопрокат	491
3.7 Кинотехника и кинопромышленность	510
3.8 Зарубежные связи. «Дан приказ ему на запад...»	540
3.9 «Кадры решают все...»	584
3.10 Итоги	622

4 Кино на войне. 1941–1945 гг.	628
4.1 Общественно-политические условия	628
4.2 Управление	636
4.3. Кинопроизводство	668
4.4 Кинохроника. Человек на войне. Битва за правду	692
4.5 Репертуарная политика. Художественное кино	736
4.6 Кинопрокат. Самые трудные годы	750
4.7 Кинотехника и кинопромышленность	765
4.8 Зарубежные связи	790
4.9 Кадры. Святые и грешные	815
4.10 Итоги	828
5 Советское послевоенное кино: испытание «малюкартиньем» 1946–1953 гг.	842
5.1 Политико-экономические условия послевоенного времени	842
5.2 Управление	849
5.3 Репертуарная политика	870
5.4 Кинопроизводство	890
5.5 Кинофикация и кинопрокат послевоенного периода	917
5.6 Кинотехника и кинопромышленность	944
5.7 Зарубежные связи. Снова враги	968
5.8 Кадры	993
5.9 Кинообщественность	1014
5.10 Итоги	1042
6 Кинематограф оттепели. «Серебряный век советского кино». 1953–	1046

1968 гг.

6.1 Общественно-экономические условия рождения оттепельного кино	1046
6.2 Управление	1047
6.3 Союз кинематографистов СССР. «Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...»	1066
6.4 Репертуарная политика	1085
6.5 Кинопроизводство	1103
6.6 Кинофикация и кинопрокат	1121
6.7 Кинотехника и кинопромышленность	1140
6.8 Мы и они. Опасные связи	1145
6.9 Кадры	1169
6.10 Итоги	1187
7 Испытание «застоем». 1970–начало 1980-х гг.. (М.Косинова)	1191
7.1 Общественно-политические и хозяйственно-экономические факторы эпохи «застоя»	1191
7.2 Управление	1193
7.3 Кинопроизводство	1234
7.4 Репертуарная политика	1249
7.5 Зрители и критики	1263
7.6 Кинофикация и кинопрокат	1282
7.7 Кинотехника и кинопромышленность	1297
7.8 Зарубежные связи	1310
7.9 Кадры	1332
7.10 Итоги	1347

8 Испытание перестройкой. Советское кино: финал. 1986–1991гг..	1351
8.1 Общественно-политические особенности периода	1351
8.2 Управление. СК в роли Госкино	1355
8.3 Госкино на перестройке	1386
8.4 Кинопроизводство	1408
8.5 Репертуарная политика	1444
8.6 Кинофикация и кинопрокат в годы перестройки	1470
8.7 Кинотехника и кинопромышленность эпохи перестройки	1496
8.8 Зарубежные связи. «Вступление в человечество»	1518
8.9 Кадры, действительно, решают все...	1539
8.10 Итоги	1559
9 Постсоветское (российское) кино. 1992–2012гг..	1568
9.1 Общественно-экономические условия, оказавшие влияние на отечественный кинематограф конца XX – начала XXI веков	1568
9.2 Управление	1571
9.3 Кинофикация, кинопроизводство, прокат	1662
9.4 Репертуар	1700
9.5 Киносообщество	1710
9.6 Итоги	1729
Заключение	1733
ПРИЛОЖЕНИЕ А	1758
ПРИЛОЖЕНИЕ Б	1781
ПРИЛОЖЕНИЕ В	1926
ПРИЛОЖЕНИЕ Г	2049
ПРИЛОЖЕНИЕ Д	2144

ПРИЛОЖЕНИЕ Е	2263
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж	2419
ПРИЛОЖЕНИЕ И	2520
ПРИЛОЖЕНИЕ К	2671

## ВВЕДЕНИЕ

В советском и российском киноведении с давних пор сложилась традиция исследовать и трактовать историю отечественного кино исключительно как *историю киноискусства*. Такой подход более чем правомочен, но односторонен. Кинематограф – куда более сложное и многосоставное явление, включающее в себя помимо эстетических политические, организационные, технические, технологические, производственные и иные аспекты. Именно их взаимосвязь и определяет траекторию развития кинематографа.

Коллективная монография «История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат» является первой в отечественном киноведении попыткой системного исследования российского кино с позиций истории киноотрасли. Авторы этого исследования поставили перед собой задачу рассмотреть историю отечественной кинематографии от момента ее рождения до наших дней в сложном взаимодействии всех ее основных составляющих звеньев – управления, репертуарной политики, кинопроизводства, кинотехники, кинофикации и кинопроката, экономики, зарубежных связей, системы подготовки кадров и др.

Необходимость и актуальность такого подхода диктуется, мягко говоря, непростым состоянием нынешней российской кинематографии, очевидной утратой ею многих – прежде завоеванных – высоких позиций. Российское кино даже у себя на родине униженно отброшено на периферию национального пространства. Оно в ничтожной дозе представлено сегодня на международном экране. Да и с точки содержательной его влияние на общество следует оценивать в значительной степени как негативное. Образ нашей страны и народа, который создают многие сегодняшние российские художественные и документальные фильмы, носит односторонне негативный, подчас и отталкивающий характер.

Российское кино в условиях новой государственности функционирует уже более двух десятков лет (с 1991г.). За эти годы государство посильно поддерживало национальное кинопроизводство и другие подразделения киноотрасли – экономически, юридически, информационно. Эта поддержка по мере укрепления самого государства возрастала и продолжает расти в наши дни. Неоднократно принимались меры по совершенствованию самих форм государственной поддержки отечественному кино в сложный для него период перехода от прежней суперцентрализованной, административно-силовой системы управления к работе в условиях рыночной системы.

Тем не менее – невзирая на предпринимаемые усилия и несмотря на исключительно благоприятное обстоятельство, что нашему кино впервые за много десятилетий представился шанс работать практически в условиях неограниченной творческой свободы – современная российская кинематография функционирует малоэффективно. Позитивную динамику в ее развитии, конечно же, невозможно отрицать. Но она настолько минимальна, что за двадцать лет так и не сумела отвоевать хотя бы часть утраченных позиций.

Подобные, и даже более разрушительные, циклы и спады в своем развитии отечественная кинематография в ходе своей столетней биографии переживала неоднократно. Но каждый раз она поднималась из руин достаточно быстро. Обычно хватало четырех–пяти лет, чтобы преодолеть сокрушительные последствия переживаемых страной в XX веке социально-политических землетрясений и подняться на новую ступеньку своего развития. Но ничего подобного за последние двадцать лет (!!!) мы не наблюдаем.

Отчего это происходит? Почему в, казалось бы, более благоприятных социально-политических условиях, кинематограф новой, демократической России буксует и никак не может пережить очередного высокого возрождения?

Причин этому не мало. Одна из них – в том, что нынешнее российское кинообщество боится взглянуть правде в лицо, опасается глубоко и всесторонне осмыслить истинные причины затянувшегося неблагополучия,

предпочитая (самая ходовая версия) переложить основную вину на государство: его поддержка, дескать, недостаточна, организационные формы несовершенны; оно поддерживает не те киноорганизации, которые бы следовало, а на руководство киноделом назначает не тех людей.

За круг подобных констатаций редко, кто желает переступить. А если все же кто-то отваживается копнуть причины неблагополучия поглубже – это обычно кинематографисты старшего поколения – то непременно припоминает еще и последствия крайне неудачной киноперестройки горбачевского периода: мол, именно тогда и были допущены те роковые ошибки, что до основания разрушили советскую кинематографию и тем самым создали крайне неблагоприятные условия для счастливого и победного старта отечественной киномузы в рыночной стихии.

И первое, и второе в значительной мере – истинная правда. Но далеко не вся. Ведь катастрофа киноперестройки 1986–1991 гг. произошла не только потому, что именно в эти годы в разработке и реализации программы радикального реформирования киноотрасли были допущены принципиальные, стратегические ошибки. Катастрофический исход был в значительной степени предопределен факторами и обстоятельствами более раннего происхождения – состоянием и хворями отечественной кинематографии, накопленным буквально по всему ходу непростой, непоследовательной, подчас и трагической истории отечественной кинематографии, начиная с момента ее становления.

К перестройке горбачевской эпохи наша кинематография подошла, имея за своими плечами не только колоссальнейший позитивный творческий, организационный и производственный опыт, но и отягощенная последствиями тяжелых ошибок и глубоких деформаций, обретенных в ходе своего развития. Отечественное кино, принудительно поставленное в жесткие идеологические и организационные рамки советского политического режима, было вынуждено постоянно работать в форсированном агитационно-пропагандистском дискурсе и не имело возможности в полной и



достаточной мере развить ряд важных элементов своего художественного опыта, многие жанровые и стилевые краски своей палитры. Да и весь пройденный нашим кино путь, увы, не был отмечен равномерным и гармоничным развитием его отраслевых звеньев. На протяжении всей своей истории ни на одном из ее отрезков наша кинематография не обладала развитой кинопромышленностью, способной полностью удовлетворить ее потребности в кинотехнике и киноплёнке. Точно так же (даже и по сию пору) страна не сумела развить свою киносеть, полностью удовлетворяющую потребности потенциальной киноаудитории. Эта постоянная асинхронность и несимметричность в развитии основных базовых звеньев киноотрасли оставила свои серьезные отметины на результатах и уровне развития кинодела в стране, в том числе и на развитии кино как искусства.

Однако ни достоинства, ни недостатки советского кино, ни его положительный или негативный опыт не были в полной мере учтены в ходе разработки программы киноперестройки 1986–1991 гг. Да и сама программа намечаемых преобразований была разработана несистемно. Из всех звеньев киноотрасли на первый план было выдвинуто и подвергнуто трансформации одно кинопроизводство. Другие сферы реформировались стихийно, непоследовательно и, опять-таки, бессистемно. Результат известен.

Об этом важно напоминать, потому что подобное протекало и позднее, и вновь наблюдается сегодня – в процессе реформирования отечественной кинематографии постперестроечного периода. И результат тоже известен.

Неблагополучные реалии и малоэффективное функционирование современной российской кинематографии стали стимулирующими факторами для предпринятия данного исследования. Как уже было сказано, главной задачей этого труда авторы поставили – рассмотреть развитие отечественного кино (за первый век его существования) как сложной, многозвенной системы, синтезирующей в себе элементы искусства, средства информации, досуга, техники, промышленности и т.д.

Предпринятое коллективом авторов НИИ киноискусства исследование призвано восполнить пробел в систематизации кинознания, связанный с историей отечественного кино как киноотрасли: проследить историю кинопроизводства и кинопроката, развития киностудий, распространения киносетей, организации образовательных и научных учреждений; уделить внимание созданию фестивальных площадок, образованию общественных организаций, дистрибуции отечественных фильмов за рубежом; отметить временные изменения в системе цензурных ограничений; привлечь внимание к прогрессу в процессе киносъемки, совершенствовании кинотехники и т.д.

С учетом общих закономерностей развития мирового кино, в предпринятом исследовании была поставлена задача – выявить особенности и специфику явлений, наложивших ощутимый отпечаток на формирование кино отечественного. Дело в том, что его история складывалась и складывается по сценарию, значительно отличающемуся от тех, что лежат в основе биографий других крупнейших кинематографий мира. Эти глубокие и принципиальные отличия связаны в первую очередь с тем, что отечественное кино, во-первых, оказалось наследником самобытной русской художественной культуры, особенности и система ценностей которой уже сами по себе значительно отличаются как от культуры западной, так и от восточной. А, во-вторых, – еще более глубокий отпечаток на облик нашего кино наложил тот совершенно особый путь, который прошла страна в столь трагическом для нее XX веке.

Безусловно, история любого государства оказывает влияние на процесс становления и развития своей национальной кинематографии. Однако исторические обстоятельства и ход общественно-политических процессов в нашей стране повлияли на развитие школы российского кино и итоги этого развития гораздо глубже и сильнее: все основные периоды в истории отечественной кинематографии абсолютно совпадают с поворотными событиями в общественно-политической истории страны. Более того – и хронологические рамки этих периодов, и сами происходившие в кино (и

характерные для этих периодов) процессы, в первую очередь оказались predeterminedены не внутренней логикой развития самого экранного искусства, а были заданы и продиктованы резкими, чаще всего – катастрофическими, поворотами в жизни России.

Учитывая вышесказанное, в истории отечественного кино можно выделить следующие основные этапы.

Во-первых, – это десятилетний период дореволюционного русского кино, включающий в себя годы рождения и становления национальной школы кинематографии, начиная от момента появления первого игрового художественного фильма «Понизовая вольница» (октябрь 1908 года) и заканчивая историческим залпом «Авроры», возвестившем начало новой эры в истории и страны, и всего человечества.

Следующий период – эпоха немого советского кино. Ее хронологические рамки опять таки определяются событиями сугубо политического характера. С одной стороны – Февральской и Октябрьской революциями и последующей гражданской войной, а с другой – началом коренных социально-политических преобразований в стране – коллективизацией, индустриализацией, переводом экономики на плановые рельсы, установлением сталинской диктатуры. Отделены 20-е от последующего этапа и событием технико-эстетического плана: на рубеже десятилетий в кино приходит звук. Период 20-х годов ознаменовался тотальным разрушением всего достигнутого русской дореволюционной кинематографией, отрицанием ее организационного и творческого опыта и мучительно долгим, трудным, крайне противоречивым процессом рождения собственно советского кино.

Последующий период 30-х годов был отмечен успешным освоением звука, расширением производственно-технической базы, созданием собственной пленочной промышленности, ростом киносети и – самое главное – замечательными творческими успехами, позволившими советскому кино завоевать любовь массового зрителя и полностью вытеснить с

отечественного экрана зарубежные фильмы. Именно в 30-е отечественное кино стало по-настоящему советским – и в идеологическом, и в художественном отношении, а также – в своем организационном устройстве. Методом проб и ошибок была разработана и внедрена суперцентрализованная модель руководства важнейшим из искусств со сдвоенными (как минимум!) рычагами управления по партийной и государственной линиям.

Следующий период в истории советского кино – 1941–1945 годы – датируется опять-таки масштабными событиями не только отечественной, но и всей мировой истории – началом Великой отечественной войны и ее победным завершением. Это самый трагический и в то же время – самый героический период в истории нашего кино, время его поистине мирового триумфа.

Послевоенный период (1946–1953 гг.), прозванный периодом «малюкартинья», оказался не только очень трудным, но и самым неплодотворным. Он ознаменовался целым рядом погромных идеологических кампаний (постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», борьба с безродными космополитами) катастрофическим сокращением собственного кинопроизводства до 10 картин в год и массивным выпуском на экраны так называемых «трофейных» фильмов.

Все последующие этапы в истории отечественного кино аналогичным образом связаны и предопределены крутыми поворотами общественно-политической истории страны и даже носят те же самые определения: кинематограф оттепели, кино эпохи брежневского застоя, кино перестройки, постсоветское российское кино.

\*\*\*

Есть еще одна особенность истории отечественного кино, принципиально отличающая ее от того, как складывались судьбы других национальных кинематографий. Нашей кинематографии не была дарована судьбой счастливая возможность развиваться последовательно и в соответствии с собственной внутренней логикой роста. Уже одна только

смена ее названий – русское кино, советское кино, а теперь вот российское кино – указывает на трагические разрывы и сломы ее биографии, насильственный перевод из одного измерения в другое.

В итоге, судьба отечественного кино с роковой предопределенностью складывалась как чередование циклов – попеременно следовали то этап роста и созидания, то раунд абсолютно разрушительных репрессий, каждый раз отбрасывавших наше кино с завоеванных достаточно высоких позиций к нулевой отметке. Слова пролетарского гимна «Интернационал» «до основанья, а затем...» роковым образом стали главной формулой и в истории нашей отечественной киномузы.

Первый такой разрушительный ураган накрыл отечественную кинематографию в годы Октябрьской революции. Затем последовало губительное землетрясение рубежа 20-х–30-х годов, вызванное приходом звука, но еще более – социально-политическими преобразованиями в стране, связанными с установлением сталинской диктатуры. Очередным смерчем для нашего кино явилась Великая Отечественная война, принесшая массу жертв, разрушений и огромный экономический урон. Далее, с неумолимой фатальностью, события развивались по той же формуле. Едва-едва кинематографии удавалось оправиться от одного разрушительного урагана, как налетал очередной – еще более сильный и еще более деструктивный по своим последствиям. От последнего из них – тайфуна перестройки – наше кино не может регенерироваться вот уже более двадцати лет...

\*\*\*

Особое внимание в исследовании пришлось уделить проблемам поиска оптимальной модели организационно-экономического устройства киноотрасли. Дело в том, что отечественное кино по части отчаянных экспериментов в этой сфере побило решительно все мировые рекорды. Ни одна из существующих в мире кинематографий не проводила по этой части на себе столько дерзких и рискованных опытов.

Удачно примерив на себя модель рыночного кино в дореволюционные годы, наш кинематограф скоропалительно отбросил ее в 1918г., обрядившись в шинель, сшитую по номам политики военного коммунизма. Быстро разочаровавшись и в этом наряде, в начале 20-х юная советская киномуза перешла на Новую экономическую политику, опробовав на этот раз в отраслевом управлении сочетание государственного участия с элементами рыночной экономики. Эксперимент по своим результатам можно было считать вполне удачным. Но он не устроил власть, и с середины 20-х годов начался процесс строительства принципиально новой, доселе в мире не существовавшей суперцентрализованной, административно-силовой системы госуправления. Свой законченный вид она приобрела в 30-е годы, и с той поры благополучно просуществовала в этом качестве вплоть до горбачевской перестройки, пока это прежнее организационно-экономическое устройство не было брезгливо отброшено и разрушено до самого основания. Российское кино уже по второму разу отчаянно бросилось в стихию рынка. В отличие от дореволюционного – ничем не регулируемого.

При этом надо заметить, что даже в рамках строгой и суровой «сталинской» модели своего устройства советская кинематография подвергалась организационным перестройкам несчетное число раз. Достаточно сказать, что только статус и местоположение киноотрасли в системе народного хозяйства и госуправления менялся минимум раз 7 или 8. Она то получала самостоятельность, обретая свой собственный напрямую подчинявшийся правительству орган управления, то раз за разом теряла ее, включаясь в какой-то другой комиссариат, министерство, ведомство.

Эпидемия бесчисленных перестроек каждый раз сопровождалась сменой руководства. Уже по одной только этой причине судьба нашей экранной музы не могла быть простой. Начатые реформы и преобразования оказывались брошенными на полдороге, и с невероятным энтузиазмом и рвением начинались другие. Вирус бестормозного реформаторства по

наследству передан и рожденной в уже новой государственной и социально-политической формации (в 1991г) российской кинематографии.

По наследству ей передались и другие хвори. А вот позитивный опыт в основном был неоправданно и бездумно оставлен в прошлом. И в этом, видимо, заключается одна из главных проблем малоутешительного состояния нынешней российской кинематографии. С чем нам и предстояло разобраться в ходе данного исследования.

\*\*\*

Принципиальной особенностью этой работы является ее строго документальный характер. Дело не только в том, что по ходу нашего изложения часто и обильно цитируются документы или даются прямые отсылы к наиболее значимым официальным бумагам и личным свидетельствам участников исторических событий. Основой фундамента данного исследования стал обширнейший комплекс уникальных документов по истории кинотрасли, выявленных в ведущих архивах страны, и его наибольшая часть вводится в научный оборот впервые.

Воссоздание процесса развития отечественного кино именно как целостной, многозвенной отрасли на основе сохранившихся архивных материалов и других источников стало возможным благодаря наличию представительнейшего массива документации по истории отечественной кинематографии, собранному во время большой и многолетней работы над проектом «Летопись российского кино»<sup>1</sup>. Это многотомное издание (вышло

---

<sup>1</sup>Летопись Российского кино. Т. 1. 1863–1929. – М.: Материк, 2004. (Включает 7000 документов по самым важным и примечательным событиям периода.); Летопись Российского кино. Т. 2. 1930–1945. – М.: Материк, 2007. (Включает сведения о 9300 событиях – основные данные о партийном руководстве, госстроительстве в кинематографии, даты возникновения и ликвидации киноорганизаций, различные события из творческой жизни кинематографистов, даты выпуска почти всех игровых фильмов и мультфильмов, снятых в этот период, даты выпуска важнейших неигровых картин и т.п. Там же были представлены сведения о большинстве игровых фильмов, запрещенных и снятых с производства (их более 400), а также о главнейших нереализованных проектах. Были собраны и обобщены данные почти о трехстах деятелях кино, репрессированных в этот период (речь идет не только о «чистых» кинематографистах, но и о таких деятелях культуры, как И.Э. Бабель, М.Е. Кольцов или В.Э. Мейерхольд).; Летопись Российского кино. Т. 3. 1946–1965. – М.: Канон+, 2010.; Летопись Российского кино. 1966–1991. – (Третий том Летописи ввел в научный оборот обширный и во многом принципиально новый материал о проблемах отраслевого управления и развития кинопроизводства, кинопроката, о технике кино и строительстве различных кинопредприятий и т.д. Особое внимание в издании было уделено заполнению «белых пятен» истории отечественного кино: цензуре, международным связям, репрессиям, заседаниям и решениям Агитпропа ЦК

три тома, близится к завершению работа над четвертым томом) представляет собой подробнейшее летописное описание истории отечественной кинематографии, начиная с момента ее зарождения по 1991г. Особая ценность этой информации – ее основанность только на первоисточниках (архивных фондах) – дала толчок к рождению данного исследования и во многом предопределила его характер и направленность.

Разумеется, источниковой базой данного исследования послужили и другие работы отечественного киноведения по истории и теории кино, воспоминания мастеров кино, публикации кинопрессы разных периодов и другие материалы, соответствующие параметрам и целям нашей работы.

Однако, несмотря на строго документальный характер нашего исследования, оно менее всего сводится к фактографически-описательному повествованию. Это аналитическое исследование, которое предполагает анализ и обобщение огромного и разнообразного опыта развития отечественной кинематографии, извлечение из нее актуальных уроков.

\*\*\*

В данном исследовании, выстроенном в хронологическом порядке, анализируются особенности каждого из девяти этапов истории развития отечественной кинематографии.

Внутри разделов последовательно рассматриваются состояние дел и произошедшие за изучаемый период наиболее существенные изменения по каждому из основных звеньев киноотрасли – ее организационному устройству и управлению, репертуарной политике, кинопроизводству, кинофикации и кинопрокату, кинопромышленности и кинотехнике, разворачиванию зарубежных связей, подготовке и состоянию кадров, работе общественных киноорганизаций.

---

ВКП(б) – КПСС и др. Впервые практически исчерпывающе были описаны темы, подтекст и контекст заседаний коллегий Всесоюзного комитета по делам кинематографии, Министерства кинематографии СССР, Министерства культуры СССР, Госкино СССР, а также оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.)



Показывая специфические особенности в развитии каждого из отдельных звеньев киноотрасли, авторы стремились, по возможности, выявить и показать взаимозависимость всех элементов киносистемы друг от друга, важность равновесного и гармоничного развития каждого из них.

Авторский коллектив совместными усилиями стремился воссоздать как можно более реалистическую и полнобъемную картину сложной и трагической биографии нашего кино, отчетливо выявить те звенья его несомненно позитивного опыта, которые могут послужить отечественной киномузе и в наши дни. Но точно также мы не стали закрывать глаза на печальные особенности биографии нашей кинематографии, которые по какому-то закону подлости неизменно усваиваются гораздо лучше и быстрее, чем опыт положительный. Авторы изначально стремились сделать результат своего исследования доступным и интересным для достаточно широкой адресной аудитории, начиная с уже состоявшихся кинематографистов самых разных специальностей и заканчивая студентами кинематографических вузов и киношкол. С учетом адресной направленности мы постарались не засушить свое повествование, а найти золотую середину между фундаментально-строгим академизмом и вполне доступным и эмоциональным изложением. Авторскую группу исследования составили киноведы И.Н.Гращенко, А.С.Дерябин, О.П.Зиборова, М.И.Косинова, В.И.Фомин. Автор и руководитель проекта В.И.Фомин.

\*\*\*

И последнее, что хотелось сказать сразу, прямо и открыто.

В работе над этим исследованием, мы, все его участники, исходили из позиции непоколебимого уважения и любви к истории отечественного кино, его огромному опыту и несомненным достижениям. Даже при столь трагической и нескладной своей биографии, при всех своих ошибках, недоработках, подчас и немалых грехах, отечественный кинематограф, развивавшийся, прямо скажем, далеко не в самых благоприятных для него исторических условиях, сумел сделать для страны много доброго и

полезного. В самые трудные периоды отечественной истории российское кино оказывало поистине неоценимую духовную поддержку нашему народу, воспитывало и просвещало его, утешало и развлекало, давало надежду, заражало энергией жизнестойкости. Не иначе как высочайшим подвигом следует назвать, в частности, работу отечественной кинематографии в годы Великой отечественной войны.

Вклад лучших отечественных фильмов в духовное и нравственное воспитание нашего народа поистине неоценим. Наше кино создало впечатляющую кинолетопись жизни страны, сумело визуально задокументировать наиважнейшие события минувшего века, запечатлеть голоса и лица самых выдающихся политиков, деятелей науки и культуры, простых людей. Наше кино создало на экране целую галерею ярких и глубоких образов России, русского народа, которые самым достойным образом представляли нашу страну – ее историю, культуру, современную ипостась – народам всего мира.

Фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Чухрая, Хуциева, Тарковского, Климова, Шукшина, Шепитько, Норштейна, Панфилова, Михалкова и других выдающихся мастеров наше кино безоговорочно утвердило себя как одну из самых ярких и абсолютно самобытных национальных киношкол мирового кино. Мы по праву можем гордиться и тем огромным и неоценимым вкладом, который отечественное кино внесло в копилку опыта мирового кинематографа и мировой культуры.

С верой и надеждой, что такие достижения не остались и не останутся только в прошлом мы и писали эту работу.

# 1 РОЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

1886–1919гг.

## 1.1 Политико-экономическая и культурная ситуация рождения отечественной кинематографии

Кинематограф в России родился... А действительно, когда родился кинематограф в России? 4 и 6 мая 1896 года, когда прошли первые киносеансы в Петербурге и Москве – дата рождения российской публики, увидевшей программу фильмов братьев Люмьер. 14 мая 1896 года, когда в Кремле французский кинооператор Камилл Серф по заданию братьев Люмьер осуществил первую хроникальную съемку в России – дата рождения русской официальной кинодокументалистики, так называемой «царской хроники». 20 февраля 1907 года, когда придворным кинооператором А.К.Ягельским было снято открытие II Государственной Думы, – дата рождения отечественной кинохроники. 15 октября 1908 года, когда на экраны вышел первый отечественный фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), – дата рождения российского игрового кино.

Эти даты разделяют годы. Российский зритель появился на 12 лет раньше российских фильмов и стал главной силой развития национальной кинематографии. Так что кинематограф не рождается в один момент, а зарождается, становится во времени, постепенно наполняясь новыми составляющими. Зритель – тот, для кого кино. Кинематографисты – те, кто его создает. Те, кто способствуют развитию и бытованию кинематографа – предприниматели, прокатчики, театровладельцы. Формируются такие основные сферы как кинопроизводство, кинопрокат, кинопоказ. Каждая со своей нишей существования – фирмы, кинофабрики, кинотеатры. Связующие эти силы, сферы, ниши – феномен фильма и совокупности фильмов, именуемой кинорепертуаром.

Период рождения-становления отечественного кино 1896–1908 – это целых 13 лет, на протяжении которых Россия пережила позорную войну с

Японией, революцию 1905 года, несколько волн голода, студенческих волнения, крестьянские бунты, рабочие выступления. Одновременно в стране были осуществлены новые реформы, была принята Первая русская конституция, впервые избран Парламент (Дума). Экономика, пройдя несколько пиков спада и подъемов, на так называемом третьем этапе индустриализации к 1913 году добилась небывалых высот. Это была Россия нового времени, стремившаяся утвердить себя в глобальном контексте как буржуазная монархия, как могучая сельскохозяйственная держава, способная кормить мир и уже вставшая на капиталистический путь.

Конечно, Россия и в 10-е годы XX века оставалась страной замедленного течения цивилизованных процессов, непримиримых контрастов, многих болезненных социально-экономических проблем. А, главное, в России постоянно, подобно подземному пожару, то полыхающему, то пригасающему, шла война двух направлений – реформаторского и революционного. Успех реформ 60-х годов XIX века и начала XX века вызвал новый взрыв революционности в самых крайних формах террора и цареубийства, что, в свою очередь, породило ужесточение охранительных и карательных мер.

По градусу кипения социальных и политических страстей и концентрации человеческой энергии Россия готова была принять кинематограф как новый феномен культуры, принадлежащий эпохе мировых войн, революций любых массовых катаклизмов. При этом сам русский кинематограф, к его чести, оказался в стане консервативном. Снимающие хронику, документальные, видовые сюжеты, прежде всего, выбирали красивые картины родной природы, обычную городскую и сельскую жизнь, торжественные события, праздники церковного календаря. И даже в тех редких случаях, когда в объектив попадают сюжеты промышленные, заводская жизнь, например, знаменитое Сормовское производство, его рабочие кварталы на экране не та «рабочая слободка», описанием которой начинается роман «Мать». Раннее игровое кино точно не видит, не хочет

видеть окружающей его социальной действительности и в поисках сюжетов обращается к отечественной литературе, национальной истории, к тому прошлому, что отобрало и возвело в ранг национальных вневременных ценностей определенные идеи, факты, типы героев. Благонамеренный взгляд рядового кинематографиста видел одну сторону российской действительности, а воспаленный ненавистью взгляд талантливого писателя-радикала – другую. При этом аполитичность раннего русского кинематографа, в общем более здоровая, благодатная, вовсе не лишала его общественной позиции. Она заключалась в идее сохранения гражданского мира в России, идеи патриотической, охранительной, реформаторской.

Основы кинематографии в России заложили европейцы. Киноаппаратуру, кинолентку приходилось ввозить в страну, не имевшую развитой химической, механической, оптической промышленности. Но и тут Россия компенсировала слабость цивилизации силой культуры и сумела, не отстав от других, вырастить в недрах не самой мощной и самодостаточной киноиндустрии самобытное киноискусство. Конечно, этому немало поспособствовала открытость российского кинопространства иному, в первую очередь, европейскому опыту, растворяющемуся в национальном богатстве – литературном, сценическом, живописном. Еще можно было назвать современниками гениев отечественной литературы – Толстого и Чехова, и в расцвете творческих сил писал и добрый десяток великих и сотни талантливых. Русский театр расцветал в исканиях новых форм модерна, стилизации, символизма, футуризма и реализма. Без МХТ (Московского художественно-общедоступного, как театр назывался в начале), без его эстетики, режиссеров, актеров, художников просто не было бы русского игрового кино. И было бы оно совсем иным без опыта таких течений современной живописи, как реалистический жанр передвижников, символизм, представителей «Мира искусства». Эпоха, которую неслучайно окрестили Серебряным веком, щедро делилась с кинематографом, только

вылезаящим из пеленок балагана и лубочного зрелища, своими изысканными сокровищами.

Россия поднесла кинематографу еще одно из главных своих богатств – человеческое: людей, пришедших служить ему, а, главное, принявших его в свою жизнь, культуру, досуг, быт. Как и везде, в России основной зритель – простонародье, кустари, мелкий городской люд, молодежь, дети и, может быть, как нигде больше – интеллигенты, учителя, врачи, цвет культуры, элита. Вербовать новых зрителей можно было бесконечно. По переписи 1897 года в стране проживало 125,6 миллиона (а в 1914 – уже 165,7, то есть 10,2% населения земного шара): 99,8 миллионов крестьян; 13,4 – мещан; 1,7 – дворян; 624 тысячи купцов и 589 тысяч духовенство. Но Россия уже двинулась в города: в том же, 1897 году, крестьян в городе проживало 7 миллионов и еще 12 – трудились на различных промыслах. При этом 60,4% населения в возрасте от 9 до 49 лет и 75% всего женского населения были неграмотны. Наверное, не было в мире другой страны, где бы сложилась такая масштабная аудитория зрителей, не владевших грамотой. Экран заменял им газету, книгу, может быть, еще и поэтому к нему так жадно тянулись. Тут с классиком марксизма не поспоришь – действительно, кино для них стало «важнейшим из искусств».

В Западной Европе, по утверждению авторитетного историка кино Жоржа Садуля, кинематограф был введен в семью искусств не ранее 1915 года. В то же время, как в России уже в 1912 году появляются первые статьи, утверждающие кино как новый, особый вид искусства, а в 1914 – ему присвоено звание «Великого немого». Неизвестно, кто автор этой формулы – Мейерхольд, князь Волконский, барон Дризен, журналист Василевский, выступавшие на диспуте «Кинематограф и театр» весной 1914 года, информация о котором в газете «Новое время» так и была озаглавлена – «Великий немой». На этот его статус и работала вся отечественная кинематография, начиная с 1896 года.

## **1.2 «Французский период» становления отечественной кинематографии**

Франция стала не только родиной кинематографа, но и первой мировой кинодержавой в момент его становления как специфической отрасли, особого вида предпринимательства. Наконец, как явления художественной культуры нового поколения. Стоит ли удивляться, что именно Франция – страна развитых науки, технологии, искусства, бизнеса – заняла господствующее положение в кинематики вплоть до начала Первой мировой войны. Французская киноэкспансия тогда не признавала никаких границ.

Россия была особенно привлекательна: огромная территория как потенциальный кинорынок, абсолютно открытый, совершенно свободный; вековые культурные связи; повышенный интерес ко всему французскому (от романа до шантана); распространенность французского языка среди наиболее активного городского зрителя. И вот уже в России, говоря о «чуде движущейся фотографии», обязательно упомянут фамилии Люмьер, Пате, Гомон, Омон.

Киноэкспансия начиналась по-французски весьма изобретательно и изящно. Директор Синематографа Люмьеров любезно предложил, засняв на пленку, сохранить для истории коронационные торжества по случаю восшествия на престол императора Николая II. Его прошение в Министерство императорского двора было удовлетворено в день подачи – 4 мая 1896 года. А в этот самый день в петербургском саду «Аквариум» проходил первый публичный сеанс Синематографа Люмьеров в России. Уже в XXI веке в Российском Государственном историческом архиве Санкт-Петербурга обнаружили документ с той же просьбой и в тот же адрес от потомственного почетного гражданина Василия Ивановича Ребикова, датированной 6 апреля и оставшейся без внимания.

Позитивную копию съемки коронационных торжеств 14 мая 1896 года Люмьеры преподнесли Государю – французский кинематограф вошел в Россию на высочайшем государственном уровне, и было положено начало

русской официальной кинодокументалистике, так называемой «царской хронике». Люмьеры еще не раз направляли в Россию для документальных съемок своих операторов, а с 1904 года французские фирмы «Бр.Пате» и «Гомон» откомандировали своих «засъемщиков» в Москву для постоянной работы. При этом старались снимать события государственного и национального масштаба, чтобы одновременно быть нужным «верхам» и интересным «низам», составляющим основную массу зрителей. Так, политический капитал прирастал финансовым.

Эта стратегия киноэкспансии оправдывала себя долгие годы. Оператор фирмы от «Гомон» уже в 1911 году снимал в голодающих губерниях. На этом материале был сделан фильм, который фирма с успехом «прокатала», а часть прибыли от показов передала в помощь голодающим. Фирма «Бр.Пате» уже в 1913 году активно участвовала в съемках юбилейных торжеств в связи с 300-летием династии Романовых, а через год получила доступ к съемкам военной хроники и право монтажа и показа отдельных выпусков.

Пробудив невероятный зрительский энтузиазм уже первыми показами, французские предприниматели наладили продажу фильмов, а также киноаппаратов. Проекционных – сначала для «переезжих демонстраторов», позднее для множества стационарных залов, начиная с 1903 года открывавшихся по всей стране. Съемочных – под так называемую «местную хронику», сюжеты повседневной жизни городов, которые в иллюзиях показывали киномеханики, чаще всего их снимавшие. Вот такой была технологическая киноэкспансия – расчетливая и дальнозоркая. Сначала за всем этим кинематографическим товаром приходилось ездить в Париж, но когда спрос достиг серьезного коммерческого уровня, «Пате» и «Гомон» открыли свои представительства сначала в Москве и Санкт-Петербурге, а затем и в других городах такого масштаба как Ростов-на-Дону, Киев. Это были магазины, лаборатории, склады фильмов, прокатные конторы. И работали здесь будущие конкуренты Пате и Гомона – Тимман, Ермольев.



Многие прошли у «французов» настоящие киноуниверситеты – операторы Славинский, Сивирсен, Винклер, режиссер Сабинский, монтажница Попова (Ханжонкова).

Зрительский спрос вызвал к жизни еще одну форму французской киноэкспансии: началось производство игровых фильмов в московских представительствах. Тотальный прокат игровых иностранных фильмов привел к ситуации, которую можно описать так: на экране ничего родного, русского, а залы наполняет российский зритель, платящий рублем и прямо во французские карманы. Пате и Гомон нашли интересный компромисс: начали снимать так называемые «русские фильмы», с отечественными сюжетами, персонажами, актерами, художниками, только режиссер и оператор были иностранцами. С какими национальными героями – Дмитрий Донской, Петр Великий, Пушкин, Ломоносов. Какую литературу привлекали в качестве сценарной основы – Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов, Куприн, Некрасов. Всплеск такого производства приходится на 1909–1911 годы и совпадает с первыми опытами Дранкова и Ханжонкова в игровом кино. Французы уверенно «оседлали» волну зрительского интереса именно к игровому кино и к фильмам национального профиля. С начинающими конкурентами они не церемонились. Так, судя по материалам прессы, Пате просто запрещал показ их фильмов.

В конкурентной борьбе крупнейших французских фирм выигрывал Пате, снимая ежегодно в четыре раза больше «русских» фильмов, чем Гомон: тот в 1912 году поставил 4 фильма, а Пате – 15. Именно с этим гигантом искал равного партнерства Ханжонков, когда в 1912 году объединил с ним свои усилия в работе над юбилейным фильмом «1812». Ханжонков не успевал снять ряд эпизодов, а Пате – зимнюю натуру, и они решили не бежать наперегонки как противники, а сообща, спокойно завершить съемки и разделить лавры и доходы. А год спустя Евгений Бауэр дебютировал как режиссер фильмом «Сумерки женской души» на кинофабрике «Стар» (А.Ханжонков и Бр.Пате). Дальновидная, дальнзоркая стратегия Пате в

России позволила ему до 1908 года полностью контролировать ее экран, а потом вплоть до Первой мировой войны занимать ведущее положение в прокате. Постоянно контролировали репертуар кинотеатров, чтобы пресекать попытки ущемления интересов французских фирм. В архиве сохранился документ, свидетельствующий о том, что представители фирм отслеживали рост кинотеатров, порядок работы, ситуацию с их закрытием властями. Жалоба по этому поводу была подана в Посольство Франции в Санкт-Петербурге. Таким образом, на международном уровне велась борьба за посадочные места, за каждый час показа. Иными словами – за прибыль.

Глава и основатель фирмы Шарль Пате посетил Москву в 1912 году для участия в открытии копировальной лаборатории и фирменного кинотеатра, а Леон Гомон совершил сюда деловую поездку незадолго до начала Первой мировой войны. И, конечно, Пате, направив свою звезду первой величины комика Макса Линдера в мировое турне (1911), не забыл включить в маршрут Санкт-Петербург и Москву – ведь он был в России самым любимым зарубежным актером. Несомненно, Пате и Гомон дорожили Россией как уникальным пространством кино-предпринимательской деятельности – масштабным, стремительно растущим, активным. Так, в 1911 году фирма «Бр.Пате» вложила 1000000 рублей в свое российское производство и в строительство нового павильона.

Удалось пустить корни и внутрь российского кинопредпринимательства. Так, Иосиф Ермольев – глава прокатного отдела фирмы «Бр.Пате» – связал с нею себя навсегда. Его собственное предприятие возникло как дочернее Пате, ему он передавал для монопольного проката снятые фильмы, начиная со своего «первенца» («В омуте Москвы»), проданного в негативе за 12000 рублей. И в самые трудные времена, когда начался эмигрантский период деятельности Ермольева, съемки шли в Париже, в бывшем павильоне фирмы «Бр.Пате».

Французская киноэкспансия в Россию, в системе деловых, коммерческих отношений, не впадая в благотворительность, способствовала

возникновению и первым шагам российской кинематографии. Мощным иностранным фирмам ничего не стоило задушить ее, жизненно нуждающуюся и в киноаппаратуре и в киноплёнке. Но тогда для них был бы потерян бездонный кинорынок, и потому, в собственных интересах, умно и осторожно приходилось растить конкурентов. Росли они быстро, догоняя европейцев и американцев, которые начинали лет на десять раньше. И то, что в ситуации «догоняющей» кинематографическая Россия была страной открытой, не отгороженной от мира таможенной, пошлинами – стало ее силой, а не слабостью, помогло сформировать свое собственное лицо. И спасибо за это родине кино, и не ей одной.

«Французский период» – годы с 1896 по 1914, реальный период господства французской киноцивилизации, но одновременно это метафора открытости российской кинематографии самым разным инокультурным влияниям. В ней немалый след оставили выходцы из Германии. Сохранилось имя одного из первых «переезжих кинодемонстраторов», долго гастролирующего с фильмами по России – Генрих Краузе. Первые стационарные кинотеатры в Москве открывали немцы – Алксне, Гензель; в Санкт-Петербурге, а позднее в Киеве – Штремер. Владимир Сиверсен в 1905 году открыл в Москве лабораторию по изготовлению русских надписей к иностранным фильмам. Лучший кинотеатр в Казани «Апполо» принадлежал Йегеру. Руководство своим московским отделением Пате поручил немцам – Якобу, а позднее – Кеммлеру. Каждый из них на своем месте поспособствовал становлению российской кинематографии. И стыдно, что те из них, кто был немецким подданным, включая одного из крупнейших российских кинопредпринимателей Пауля Тимана, в угаре политических и националистических страстей мировой войны были интернированы вглубь страны.

Кинематограф родился космополитом (греч. – «гражданин мира»). Начала всемирности были заложены в нем технологией и, конечно, эстетикой немого зрелища. Систему его распространения по миру, стремительного, не

знающего языковых барьеров, свободно проникающего в инокультурное пространство – кинопрокат, можно назвать Великим космополитом. Кинематограф сразу утвердил себя как новая, необыкновенно мощная форма «обмена веществ» в культуре. Но этот «космополитизм», дабы сохранить культурное значение кинематографа, требовал прививки национальных генов. Широкая открытость и глубокая самобытность, уважение к иному опыту и чувство национального достоинства – вот что сначала инстинктивно, а затем все более программно, формировала в себе российская кинематография, учитывая уроки первого, так называемого «французского периода».

### **1.3 Первые русские кинопредприниматели. Кинорынок: стихийность развития и попытки самоорганизации. Общественное движение к кинематографии**

Начало XX века. Кино уже давно не ярмарочный аттракцион, еще не искусство, но уже ходовой товар. Тогда в газетах писали: фабрикат (не фильм), кинофабрика (не киностудия), картина вышла на кинорынок (не в прокат), новинки рынка (не новости репертуара). Кинематограф начал осознавать себя как продукт особого типа предпринимательства. И потому в его становлении оказалась столь велика роль первых, кто занялся производством, прокатом, показом фильмов. Кто же они были первые русские кинопредприниматели? Отставной подхорунжий Войска Донского (Ханжонков), хозяин фотоателье (Дранков), владелец колбасного завода (Либкен), хозяин костюмерной мастерской (Талдыкин), строительный подрядчик (Трофимов), выпускник Московского университета (Ермольев)...

Среда тех, кто первыми принесли свои капиталы и труды в кинематограф, была весьма пестрой. Дельцы средней руки и культуры ниже среднего поначалу, в так называемый кустарный период, составляли явное большинство. Позднее, в начале промышленного этапа, появились культурные предприниматели. И лишь двое в русском кино 10-х годов стали

выдающимися представителями национальной деловой элиты. Александр Алексеевич Ханжонков и Михаил Семенович Трофимов были предпринимателями, деятельность которых направляла культурная национальная идея, «русская идея», как они ее понимали.

Наивной и даже вульгарной представляется сегодня позиция исследователей советского периода, упрекавших русских кинопредпринимателей в том, что они были коммерсантами, заботились о прибыли. Кинематограф, этот первенец в семье искусств, рожденных в капиталистическую эпоху, естественно, мог расти и развиваться только по его законам. Прибыль как самоцель, как основа сверхприбыли или как механизм функционирования киноотрасли. Целеполагание, культурно-нравственная стратегия – вот, что становилось определяющим. Вот чем капиталист Ханжонков отличался от капиталиста Дранкова. И капиталист Ермольев от капиталиста Трофимова. При этом практически каждый сумел сделать свой взнос: в отечественный кинематограф – одни, в отечественное киноискусство – другие. За что и должно им быть благодарными, каждому по масштабу им сделанного.

Взнос в кинематограф – что-либо новое, свое, вложенное в организацию кинодела и еще в производство для самого широкого, массового зрителя фильмов потока, массовой культуры. Взнос в киноискусство – создание организационных, технологических, творческих условий для съемки фильмов, как уникальных произведений искусства. При этом нужно иметь в виду, что поток массовой кинопродукции позволяет осуществлять создание произведений искусства и потому, даже ориентированные на искусство предприниматели, как и сами мастера – Ханжонков, Тиман, Трофимов и Бауэр, Протазанов – отдали свою дань массовой культуре. Протазанов за десять лет у Тимана и Ермольева снял 85 фильмов, пользуясь исключительным правом самому решать, какие именно 12 фильмов (по одному в месяц) он снимет, с тем, что два-три будут авторскими, станут искусством. Бауэр, работая у Ханжонкова с 1914 года,

снимал 15 фильмов за год – и масскульт (фарсы, детективы, комедии) и образцы настоящего искусства (салонные, мистические, социальные драмы). Лучшие режиссеры считали профессиональным долгом всегда работать на интересы фирмы и всегда качественно, даже над массовой продукцией. От Либкена и Хохловкина, от Сабинского и Туржанского их отличала такая важнейшая составляющая деятельности, как целеполагание и еще то, что было главным, а что второстепенным для каждого.

Так необходим и неизбежен был А.О.Дранков, пионер отечественного кинопроизводства, сосредоточившийся исключительно на массовой культуре, на авантюрном, бульварном игровом кино. И если хроника, то сенсационная, скандальная, и если даже съемки Льва Толстого, то с тем же привкусом. Даже такую человеческую трагедию, как голод, не постыдился снять как инсценировку, а подать как документ. Лишь бы быть первым, лишь бы побольше заработать. И когда такие социальные болезни, как детоубийство (включая аборты), проституция, наркомания – кинематограф старался обойти стороной, Дранков хватался за этот материал, ничуть не беспокоясь о его религиозном, социальном наполнении. В его предпринимательской деятельности, бурной и энергичной, не было никакой принципиальной линии – брался за любой вид кино, тему, если был уверен в их товарном качестве. Он многого успел добиться благодаря малоприятным качествам личности. Не гонялся бы за сенсационными событиями, не оставил бы интересных документальных зарисовок быта Петербурга, Москвы, провинции. Не жаждал бы славы, не был бы столь тщеславен, настырен, нахален, не прорвался бы к Л.Н.Толстому в Ясную поляну, не снял бы Столыпина, Горького, Андреева... Это он организовал первые съемки на каторге острова Сахалин и запечатлел отправление крестьян-переселенцев в Сибирь и за Урал. Он успел в 1908 году в Гатчине провести первый сеанс для царской семьи и порадовать французов первым образчиком «чернухи на экспорт» («Хитровцы»). А еще – хроника в цвете (техника виража), фотореклама фильмов... В игровом кино он также оказался первым,

выпустив в октябре 1908 года инсценировку в живых картинах русской народной песни – «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Позднее он безошибочно начал снимать многосерийные авантюрно-приключенческие фильмы.

Неоднозначная черно-белая фигура одного из первых предпринимателей отразила культурную противоречивость самого феномена раннего российского кино. Дранковская неразборчивость и всеядность аккумулировала и выражала всеядность самого широкого зрителя – российского мещанина. Как он чувствовал интересы, ожидания, настроения такого зрителя и умел дать ему экранную пищу.

Владелец электрического колбасно-гастрономического предприятия, рыбокоптильни и гастронома в Ярославле Г.И.Либкен, занявшись кинематографом, додумался до французской идеи проката фильмов тогда, когда хотел, хоть за копейки, продать отработавшие у него копии. Стал заниматься производством фильмов под громким названием «Русская бриллиантовая серия» и стал главным поставщиком кинолубков на провинциальные экраны, этой русской национальной разновидности массовой культуры в кино.

В.Венгеров пришел в уже сложившуюся кинематографию довольно поздно (в 1915 году) молодым и богатым. Он сделал себе стартовый капитал в Акционерном обществе «Флоранс», весьма успешно распространяя средство для укрепления мужской стати «Виагра». Говорили, удачно играл на бирже. Новичок в кино был весьма амбициозен: предприятие назвал «Киночайка»; планировал всю труппу МХТ привлечь к съемкам; задумал открыть в стране первую фабрику киноплёнки. Для осуществления такой программы он пригласил партнером человека творческого, режиссера с именем – В.Р.Гардина. Это была первая попытка слияния в кинопредпринимательстве «капитала» и «творчества». Культурная стратегия ТД «В.Венгеров и В.Гардин» заключалась в балансе элитарного кино и массового. Заботясь об успешности коммерции своего кинопредприятия,

Гардин утверждал основополагающий закон развития кинематографа – только в единстве направлений «для немногих» и «для большинства». Для первых – экранизации Толстого, Тургенева, Андреева, эксперименты в области экранного психологизма, прима Камерного театра А.Коонен. Для вторых – фильмы с популярной исполнительницей народного стиля Н.Плевицкой. Таков был первый опыт доверия «капитала» – «Творчеству», финансирующего идеи режиссера. Гардина унесли бурные политические и общественные события 1917–1918 годов, а Венгеров, уже в эмиграции, вынашивал амбициозные проекты – объединение крупнейших фирм всех ведущих кинематографических держав старого света (киноевросоюз), создание в противовес Америке гигантского международного киноконцерна по производству и прокату фильмов (кинопирамида) – они и сегодня поражают своей масштабностью и утопичностью.

Фирма, получившая название «Русь», по объему производства и отсутствию собственного проката – из второстепенных, но по целеполаганию и художественному потенциалу – из первостепенных. Ее основателя М.С.Трофимова даже трудно назвать предпринимателем. Он был, скорее, меценатом – Третьяковым от кинематографии. Вот его кредо: «Я не для прибыли затеял это дело. Считаю кощунством наживаться на искусстве». Действительно, кинодеятельность была для него затратной и он зарабатывал на нее в строительном деле. Подрядчик-строитель из Костромы, бывший мальчик на побегушках, самоучка, самородок. Свои первые капиталы он нажил, поставляя лес и возводя постройки для торжеств 300-летия династии Романовых. Затем строил кинотеатры, драматический театр в Костроме. Поначалу у него не было собственной съемочной базы и, заработав денег на строительстве, Трофимов выезжал в Москву, покупал сценарий, арендовал ателье, приглашал постановщиков... и получал фильмы, которые ему самому были «не по нутру». Тогда главной заботой стало – с кем работать, где найти «своих людей, для которых искусство – дело святое», как он говорил.



Неожиданный подарок ему делает Ермолев, уступая опытному сотруднику своей фирмы М.Н.Алейникова, принявшего на себя ведение всех производственных и творческих дел «Руси». Вокруг него сплотились: мхатовская труппа – ведущие актеры (и среди них И.Москвин, Л.Леонидов, О.Гзовская), художник (В.Симов). Режиссер А.Санин возглавил постановочные силы. Только такое творческое сообщество, естественно, работающее только «на искусство», могло реализовать «русскую идею», завладевшую Трофимовым – использовать кино как духовную кафедру, как амвон для проповеди в массовой аудитории основ веры и православной нравственности. И был снят цикл фильмов «лгушие богу», «Поликушка» по рассказу Л.Толстого, а позднее – «Девьи горы» по религиозной прозе Е.Чирикова. Британская газета писала: «Воистину, великое могут создать художники, когда они святые». Если бы не Октябрьский переворот 1917 года, от «Руси» пошло бы целое направление русского кино – искусство, занятое сотворением, осмыслением и защитой православной картины мира. Видимо, духовные, нравственные, эстетические основы, заложенные Трофимовым сотоварищи, были так глубоки прочны, что, пройдя долгий ряд реорганизаций, меняя названия, трофимовское детище духовно, эстетически, профессионально сохранило себя до середины 30-х годов.

Пауль Тиман (по-русски – Павел Густавович) немец из Лифляндии, получил в богатой семье хорошее воспитание, владел тремя языками. Он стал самым образованным и культурно ориентированным кинопредпринимателем России, не будучи ее подданным. В 1904 году был командирован фирмой «Гомон» из Парижа в Москву возглавить в качестве директора ее отделение. После двух лет работы, накопив опыт и нарастив связи, в марте 1909 года он открыл ТД «П.Тиман и Ф.Рейнгардт». Почти пять лет фирма производила фильмы, не имея своей съемочной базы. Предметом его особой заботы было высокое художественное качество продукции и состав творческих сил предприятия. Упорно, но безуспешно, Тиман пытался соблазнить в кино К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, а в 1915 году у него как

кинорежиссер дебютировал В.Э.Мейерхольд. Здесь начал свой творческий путь Я.А.Протазанов, сначала скромный переводчик, позднее – крупнейший кинорежиссер отечественного кино. Сюда из театра пришел актер и режиссер В.Р.Гардин. Тиман приглашал сниматься ведущих театральных актеров Москвы: из Художественного театра М.Германову, А.Бестужева от Корша, Е.Рощину-Инсарову от Незлобина.

Кредо Тимана – шедевр стоит любых затрат и рождается в союзе классической литературы, лучшего современного театра и кинематографических сил достойного уровня. Линия на сближение со старшим искусством дала свои плоды – появился цикл фильмов, принадлежащих киноискусству и ориентированных на своего зрителя, интеллигентного горожанина, читателя, театрала, человека богемы. Это были экранизации классики, современной беллетристики и почти каждый фильм становился прокатным боевиком. Ритм их выпуска поражал – по новому фильму каждую неделю. «Русская золотая серия» была задумана по образцу французской «Фильм д'Ар» и итальянской «Золотой серии Амброзио». Так Тиман первым стал прививать европейские победы на древо русской кинематографии.

Тиман спас один из лучших русских фильмов 10-х годов – «Уход великого старца». Снятый Я.Протазановым через два года после кончины писателя, фильм не был выпущен на экраны России по требованию его вдовы, сына, душеприказчика (В.Г.Черткова). Тиман скандала не захотел и, потеряв солидную сумму на отказе от отечественного проката, выгодно продал фильм за рубеж, чем и спас его. Несколько десятилетий спустя фильм вернулся в Россию.

Как только началась война, Тиман, как германский подданный, был интернирован в Уфу, позднее – в ссылку за ним последовала и его жена. Вернувшись в Москву весной 1917 года, Тиман стал открыто ездить по стране, предлагая лучшим режиссерам и актерам подписать выгодные долгосрочные договора на работу за рубежом. Кто знает, что двигало этим

стремлением вывезти чуть ли не весь русский кинематограф... желание его сохранить таким образом или мстительная обида на страну, в культуру которой он столько отдал, а она ему отплатила позорной высылкой и крахом дела...

И.Н.Ермольев молодым человеком вступил в большое кино-предпринимательство. Ему было двадцать пять, когда он создал и возглавил Товарищество «И.Ермольев». А вообще в кино начал работать в восемнадцать лет, когда его, еще студента, пригласили в Московское отделение фирмы «Бр.Пате». Ермольев был родом из московской просвещенной купеческой семьи, где уже отец принял православие и на государственной службе поднялся до коллежского советника. Сыну дал отличное образование: юридический факультет Московского университета, иностранные языки. Кинематографическими университетами И.Ермольева стала служба у Пате, где он поднялся, начиная киномехаником, до главы прокатного отдела по всей России. Европейский кинорынок, зарубежный репертуар, запросы столичного и провинциального зрителя, механизмы продвижения фильмов – все это он знал превосходно. У него в кабинете висела электрическая карта страны, со сложными количественными и качественными показателями аудитории.

Ермольев разрабатывал в кинопроизводстве два основных направления – кино для широкого, так называемого простого зрителя, и кино для зрителя искушенного. Кому авантюрно-приключенческий жанр, «песенное кино», в общем – масскульт, а кому – искусство в различных модификациях жанра психологической драмы. На эти два направления он тщательно подбирал актерские и режиссерские силы. Звезды крупнейших московских театров и звезда первой величины, уже настоящий киноактер, тоже прошедший театральную школу – Иван Мозжухин. Узнав, что Протазанов покинул фирму Тимана, Ермольев пригласил его главным режиссером. Дуэт первого актера и первого режиссера фирмы дали высочайшие образцы режиссерско-

актерского киноискусства в лучших фильмах 10-х годов – «Пиковая дама», «Николай Ставрогин», «Отец Сергей».

Культура, богатый опыт, молодость – и Ермолев работает энергично, быстро, системно, как делец европейской складки. Съемки напоминали отлаженный конвейер. И режим экономии, и строгая дисциплина – это все Ермолев.

Д.И.Харитонов и по масштабам производства, и по мощности материальной базы, и по методам работы следует назвать одним из крупнейших кинопромышленников. А начинал этот человек из самых низов, старший в большой многодетной бедной семье, еще в 1907 году и за десять лет прокатной деятельности театровладельца стал крупнейшим российским кинопредпринимателем. Правда, репутацию он нажил сомнительную. В Москве поговаривали, что огромные капиталы нажиты карточной игрой, хуже того – шулерством. Его кредо: «Я – неграмотный купец и умею действовать только рублем». И действовал: огромными гонорарами, выгодными долгосрочными договорами, выплатой колоссальных неустоек он сумел переманить из чужих фирм лучших актеров, операторов, художников и на чужом творческом капитале построил свое дело. К деловой циничной хватке перекупщика добавлялся незаурядный ум. Этот «неграмотный купец» додумался до того, что позднее назовут «американской системой кинозвезд», когда популярные актеры из фильма в фильм создают один и тот же тип, когда режиссер охотно «умирает» в актерах, когда все ориентировано на стереотипы зрительских ожиданий – вот такой масскульт по-харитоновски. Сильный постановщик авторского плана может только помешать, поэтому главным режиссером приглашен король «ремесленников» П.И.Чардынин.

Харитонов почувствовал, угадал механизм русской киномании – любовь к «королеве» и «королю» экрана, особую, окутанную тайной, мистическую, обожествляющую. Он собирает у себя целое созвездие и налаживает широкую печать, продажу по всей стране их фотопортретов и превращает похороны Веры Холодной, заснятые хроникой, в настоящий

коммерческий боевик, широко выпущенный на экраны. Харитонову принадлежит идея прокатного удара – всероссийская премьера фильма. Именно так большим тиражом он выпустил в мае 1918 года фильм «Молчи, грусть, молчи» и вторую его серию, на волне успеха, через неделю после премьеры первой.

Находясь в эмиграции, во Франции и узнав о приглашении Ханжонкова на работу в СССР, он позавидовал главному своему конкуренту: «Ханжонков служит в Москве, получает приличный оклад жалованья и имеет приличное положение, а, главное, счастье, что работает на русской земле». Эти строки из личного письма кладут еще одну краску на многоцветную и незаурядную фигуру Харитонова, русского человека, тоскующего на чужбине.

А.А.Ханжонков – потомственный дворянин, прошедший военную службу есаулом Донского казачьего войска, увлекавшийся театром, музыкой, литературой. Оставив военную службу навсегда, пришел в кинематограф. Несомненно, это самая значительная фигура среди русских кинопредпринимателей. Знал он лучшие времена, когда с 1912 по 1915 годы лидировал по многим позициям и далеко не лучшие, когда его потеснили финансово более сильные, морально менее чистоплотные. Но всегда, в любой ситуации он не менял своей стратегии, высоко культурной и глубоко национальной. Его кинопредприятия ТД «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» возникло первым, в 1906 году как «Товарищество на вере». Свою фирму он открыл в самом сердце Москвы, рядом с Кремлем, в намоленном месте, в Саввинском подворье. Таким было его кредо: «Мы будем систематически выпускать картины, рисующие как внутреннюю жизнь русского человека, так и географию и этнографию России...издадим (экранизируем) произведения наиболее популярных писателей... Нам хочется постепенно познакомить Западную Европу и Америку с истинным характером России».

Ханжонков и в Торговом доме и позднее в Акционерном обществе, где он был и Председателем Правления и директором-исполнителем в одном лице, сам определил культурную и художественную политику своего

кинопредприятия. В его структуре были отделы: литературный (сценарный); иностранный (закупки и продажи фильмов, приобретение пленки и аппаратуры); прокатный (внутренний и зарубежный); актерский (посредническое бюро); отдел по созданию научных, видовых, этнографических картин); технический (обслуживание аппаратуры); лаборатория (проявки и печати копий).

Была постоянная актерская труппа, около сорока актеров, пополняемая с учетом изменений репертуара. Со временем удалось собрать самую сильную, все звезды Художественного, Малого, от Корша и первые, кого нашел Ханжонков во Введенском народном доме, в их числе И.Мозжухин. Без всякого профсоюза права актеров охранялись: твердый график съемок не более шести часов; завершали к пяти часам, чтобы занятые в театре, отдохнув, успевали на спектакль. Слабее был состав постановщиков – в основном это были актеры, в практике съемок приобретающие новую профессию. И хотя Ханжонков безраздельно «владел» крупнейшим отечественным кинорежиссером Е.Ф.Бауэром, в целом по постановочному уровню его фирма уступала такому конкуренту как Тиман.

Начиная с 1912 года, когда предприятие обрело масштаб и статус акционерного общества, ежегодно росли и вложения в него капитала и получаемая прибыль. В состав АО «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» входили, внося немного, 5–10 тысяч плюс имя – издатели Сытин, Сабашников, фабриканты Рябушинский, Коновалов, Кистяковский. Пайщиками стали и видные представители деловых кругов, ученые: А.С.Вишняков – Председатель Правления купеческого общества взаимного кредита и И.Х.Озеров – профессор Московского и Петербургского университетов и одновременно Председатель Правления золотопромышленного общества.

Этап за этапом, год за годом Ханжонков развивал свою национальную и консервативную стратегию – в репертуаре, в общественных инициативах, во взаимоотношениях с властью. Чисто практически он пришел к пониманию того, что жизнеспособный репертуар должен быть многоуровневым,

многожанровым, включать и произведения искусства и фильмы массового потребления. Он строил репертуар как сколок с многообразия реальности и неоднородности культурных интересов зрительской аудитории. И при этом доминантой всегда была «русская серия» – в хронике, документальном, просветительном, игровом кино. Ханжонков был личностью государственного масштаба, в одном лице – кинопредприниматель и кинодеятель, прокладывавший форватер отечественному кино, как составляющей культуры, как искусства.

Покидая Россию, Ханжонков оставил сотрудникам более трех тысяч метров киноплёнки, аппаратуру, химикалии и фильмы. Не зарыл как Талдыкин, не вывез как Ермольев, а оставил их на хранение в Донском монастыре. В 1931 году в башне монастыря, где были разбиты окна и стояла вода, обнаружили 730 коробок с плёнкой. Все, что удалось разобрать, восстановить вошло в формирующуюся фильмотеку ВГИКа, а позднее стало началом коллекции Госфильмофонда. Еще и так Ханжонков оказался полезен отечественному кино. А сколько кинематографистов, прошедших ханжонковские университеты, работали в советском кино, преподавали во ВГИКе, передавая дальше то лучшее, что получили от него.

Трудно складывалась в эмиграции его судьба, но он, прикованный к инвалидному креслу, и там, не имея больших средств, трудился: организовал экспериментальные работы по звуковому кино. Ему было всего сорок пять лет, он был полон идей и планов и когда позвали, не раздумывая, вернулся. «Жалованье», «положение», о которых с завистью писал его старый соперник, оказались мифом, а реальностью – арест, следствие, суд, поражение в правах, бедность, жизнь в оккупации. У Ханжонкова не смогли отнять лишь одного права – умереть на Родине и быть похороненным в родной земле. А он был из тех, кто предпочитает это право многим другим.

Усилиями крупнейших российских кинопредпринимателей – Ханжонкова, Трофимова, Ермольева, Тимана, Харитонova – отечественная кинематография развилась в самобытную, самостоятельную отрасль,

способную к полноценному диалогу в рамках мирового кинопроцесса. Их индивидуальные усилия, опыт, деловой почерк суммарно легли в основу профессии кинопродюсер, связующей производство и искусство.

Бездонный российский кинорынок, естественно, не мог насытиться продукцией одних только крупных кинопредприятий, что называется, первого ряда. Он постоянно стимулировал возникновение мелких полукустарных, второразрядных фирм, как в провинции, так и в обеих столицах. В понятие «второго ряда» входили и финансово-производственные мощности и культурно-художественный потенциал. Вообще, российский кинорынок, как пространство реализации зарубежных и отечественных фильмов, складывался бурно. Начали его формировать еще «переезжие демонстраторы», занося вирус интереса к кинематографу в самые глухие медвежьи углы. С появлением сети кинотеатров, а позднее и проката, рынок функционировал все более напряженно, в постоянной борьбе интересов кинофабрикантов и крупных оптовых прокатчиков. Их, в свою очередь, с мелкими прокатными конторами. И тех и других – с театровладельцами. Это была вертикаль конкурентов, а была еще и горизонталь – внутри каждого вида деятельности, в производстве, прокате, показе.

Конкуренция соревновательная, честная в частно-собственнической системе дореволюционной кинематографии стимулировала ее развитие, совершенствование, побуждая в постоянной борьбе за зрителя обновляться по всем статьям – кадрово, тематически, жанрово. Ведь эстетически неподготовленный зритель, всегда составляющий большую часть аудитории, навязывает кинематографу «комплекс новизны». Да еще погоня за неукротимым ростом прибыли, и конкуренция принимает нецивилизованный характер: украсть (произведение для экранизации, сюжет, звезду) и любой ценой обогнать с выходом на экран (снимая бегом, часто вопреки качеству), только бы сорвать показ конкуренту. Как махровый образчик такого срыва подается столкновение аж трех экранизаций «Войны и мира» в начале 1915 года. «Первой к финишу пришла «Русская золотая серия»: ее фильм,



поставленный Гардинным и Протазановым, прошел в большинстве русских кинотеатров и был продан на экспорт братьями Пате. Появившийся несколько позднее фильм фирмы Ханжонкова «Наташа Ростова» в постановке Чардынина не пользовался уже коммерческим успехом. Фильм «Война и мир», поставленный Анатолием Каменским у Талдыкина, вовсе не вышел на экраны»<sup>2</sup>. Также наперегонки снимались: «Песнь про купца Калашникова», юбилейные ленты к 300-летию династии Романовых и «Обрыв» (у Ханжонкова и Дранкова). Первый начинал, второй, узнав о съемках, пытался обогнать, «сорвать». А вот тот же Ханжонков и Пате продемонстрировали культуру самоорганизации, когда вместо «срыва» одновременно снимавшихся фильмов об Отечественной войне 1812 года, к столетнему юбилею преподнесли образец копродукции.

Попытка самоорганизации рынка лежит в плоскости коллективной ответственности участников за общие цели и результаты его функционирования. Вот почему наиболее культурные деятели кино стремились развивать общественные инициативы и движения. Так, Ханжонков первым из кинопредпринимателей обратился к коллегам с открытым письмом еще в 1908 году<sup>3</sup>.

И вот какая была реакция: «Редакция журнала высказала со своей стороны полное и горячее сочувствие моему письму, но не получила на мой призыв почти никаких откликов (хотя тираж журнала уже доходил до 1.500 экз.). Только директор производственного отдела фирмы «Бр.Пате» – К.Ганзен, сочувствуя моей идее, высказал опасение, что проведение ее в жизнь может вызвать трения и что он не верит в успех таких начинаний. Директор второй по значению на рынке фирмы «Гомон» – П.Тиман тоже нашел мое предложение полезным и желательным: но то же не верил в возможность его осуществления. Кое-кто еще высказался в том смысле, что, дескать, это все хорошо, но пока преждевременно. Словом, почва для дел не коммерческого

---

<sup>2</sup>Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М., 1963. – .166.

<sup>3</sup>См. раздел «Приложения».

характера, видимо, была совершенно неподходящей»<sup>4</sup>. Зато потом, весной 1918 года было уже поздно объединяться. Вот о чем сообщила газета «Раннее утро»: «Восемь крупнейших кинофабрик Москвы образовали синдикат для изоляции частных прокатных контор для сохранения существующего количества картин в репертуаре электротeatров и уменьшения взаимной конкуренции»<sup>5</sup>. Вот так бы, да десятью годами раньше!

Первые движения навстречу организации сообщества отмечены в 1909 году. В журнале «Сине-Фоно» (№ 29) был опубликован «Устав российского синематографического общества». Этот журнал стал организационным центром и здесь, в сентябре 1910 года, собрались прокатчики, театровладельцы, кинопредприниматели, чтобы избрать Оргкомитет съезда. Первым сигналом трудностей на пути самоорганизации кинематографистов прозвучал уже в конце года. «Ввиду отсутствия солидарности среди членов Комитета, я признаю работу Комитета бесполезную»<sup>6</sup>, – писал член Комитета прокатчик К.М.Бреннер, объясняя причину выхода из его состава.

В 1911 году от общего движения откололись киномеханики, разработавшие для своей сепаратной организации «Устав Центрального Московского общества механиков-демонстраторов». Кое-как удалось это распадающееся сообщество дотянуть до Первого Всероссийского кинематографического съезда, проходившего 5–9 августа 1911 года в Москве, в Политехническом музее. Но в последующих действиях кинематографистов, когда сообще приходится отвечать на вызовы социума, не фигурирует никакая организация. Распалась комиссия, готовившая доклад в Правительство, по доработке документа Московской городской Думы, касающегося оборудования и содержания кинотеатров.

Вообще наибольшую активность проявляли театровладельцы, постоянно находившиеся между такими силами, как кинопроизводство (наковальня) и кинопрокат (молот), с обеих сторон теснившие их

---

<sup>4</sup>Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – 1937. – С. 29.

<sup>5</sup>Раннее утро. – 1918. – 22 марта.

<sup>6</sup>Сине-Фоно. – 1911. – № 8. – С. 10.

финансовые интересы. В марте 1913 года был утвержден «Устав Всероссийского общества владельцев кинотеатров и проведено учредительное собрание членов Общества. Они первыми заговорили о кризисе в кинематографии и его причинах. Низкое качество картин; высокие цены на фильмы; недобросовестная реклама; отсутствие научных и детских фильмов; «стремление к порнографии» – претензии в адрес предпринимателей. Свои были в адрес прокатчиков – «отсутствие свободной продажи и разрегулирование товара по фирмам, что не дает возможности всем театрам ставить хорошие картины»; «увлечение постройкой новых театров». В адрес прессы – «невозможно знать, что делается на рынке»<sup>7</sup>. Но как справедливо первой и главной причиной кризиса названа «несолидарность кинематографических деятелей». Этот вечный недуг всяких российских объединений – политических, творческих, бытовых. Журналу-объединителю осталось только подвести неутешительный итог: «... Всероссийское общество театровладельцев отцвело, не успевши расцвести»<sup>8</sup>.

Новые испытания принесла война – реквизиция кинотеатров под госпитали, изменение налоговых ставок, пленочный голод. В этих условиях особенно была важна консолидация, чтобы выжить. Журнал «Проектор» так и озаглавил редакционную статью в № 10 за 1916 год – «Надо сговориться». Снова, как и пять лет назад, было решено провести объединительный съезд на Первой неделе Великого поста 1917 года. Подготовку поручили Лурье, Трофимову, Френкелю. Следующее солидарное выступление фабрикантов, прокатчиков, театровладельцев в ноябре 1916 года было вызвано покушением военного ведомства на всех их «кормящий» авантюрный жанр, «как растлевающий народные массы».

Но вот уже грянул 1917 год. Февральская революция разбудила в прежде консервативной кинематографической среде политические страсти и амбиции. 3 марта в кинотеатре «Арс» Всероссийское общество владельцев

---

<sup>7</sup>Из доклада Председателя Всероссийского Общества (союза) театровладельцев А.Г.Грейба. – Сине-Фоно. – 1914. – № 8. – С.11–12.

<sup>8</sup>Сине-Фоно. – 1914. – № 3. – С.22.

кинотеатров провело собрание московских кинодеятелей, а три дня спустя, согласно революционным настроениям, общегородской митинг. Был избран Временный исполнительный комитет, в который на равных избрали кинопредпринимателей, прокатчиков, театровладельцев, творческих работников, киномехаников, лаборантов. Никогда больше сообщество кинематографистов не мыслило себя столь демократично – ни в Ассоциации работников революционной ассоциации (АРРК) в 20-е годы, ни в Союзе кинематографистов СССР в 60–90-е годы, ни в СК РФ. Увы, эксперимент не удался: деструктивные силы разбили надклассовое единство капитала–творчества–труда и представители рабочих профессий вышли из Комитета.

11 марта служащие кинотеатров, киномеханики, пианисты-иллюстраторы учредили свой отдельный Союз. По такой же схеме распада и дробления прошли выборы в Петрограде. Последняя попытка консолидации – в Объединенном киноиздательском обществе (ОКО), куда вошли кинофабриканты, владельцы лабораторий и прокатных контор, ответственные директора районных отделений фирм, издатели кинопрессы и даже представители иностранных фирм. Начали правильно с организации филиалов Общества в провинции, где во многих городах шла активная прокатная деятельность. В середине мая в Харькове было организовано как отделение ОКО «Южно-русский союз прокатных контор», затем Доно-Кавказское отделение, Екатеринославское и ряд других. В свою очередь, кино-предприниматели, озабоченные нездоровыми формами конкуренции («срывами») пытались ввести правила предоставления заявок на сюжеты и темы фильмов. Такой запоздалый акт самоорганизации.

В середине апреля на вызов объединившегося «кинокапитала» последовал ответ – состоялось организационное собрание профсоюза служащих кинопредприятий Москвы, увенчавшееся началом забастовки рабочих на фабрике Ханжонкова. А три месяца спустя представители рабочих и служащих восьми крупнейших кинопредприятий избрали объединенный стачечный комитет, угрожая хозяевам забастовкой в случае

неисполнения их экономических требований. На фабриках Ермольева и Тимана появились штрейкбрехеры. Из Киева сообщали – бастуют служащие 25 кинотеатров. Там, где людей не объединили интересы общего дела, их разъединили политические страсти, прикрытые экономическими лозунгами. «Революция» на кинофабриках заставила «кинокапитал» искать компромисс с рабочими и служащими: начала работу согласительная комиссия ОКО и Союза кинослужащих по вопросам условий труда и увеличения зарплаты.

На протяжении 1917–1918 годов в Москве действовали три постоянно реорганизующиеся, сливающиеся-разливающиеся, конфликтующие киноорганизации – ОКО, Союз киноработников, Союз работников художественной кинематографии (СРХК). Все это происходило на фоне организации весной 1918 года государственных структур руководства кинематографией. Газета «Правда» от 14 мая 1918 года опубликовала решение Правительства выделить 10 миллионов рублей Кинокомитету для проведения национализации кинематографической отрасли. Так готовился последний бой за кинофабрики и кинотеатры. Советы рабочих и солдатских депутатов на местах «получают» в общественную пользу опустевшие, бесхозные объекты киноиндустрии. А это, по существу, «национализация снизу», грозящая полным уничтожением материальной базы кинематографа. И тогда в феврале 1918 года группа кинематографистов – режиссер, совсем недавно и кинопредприниматель В.Гардин, сценарист М.Шнейдер, художник В.Ильин, сценарист и театральный деятель В.Ахрамович-Ашмарин, Л.Гольденберг – издают Манифест-циркуляр «О переходе в ведение Союза киноработников всех кинематографических фабрик, ателье, прокатных контор, кинотеатров и складов». Так называемая «Пятерка» начинает национализацию «изнутри», не дожидаясь таковой «сверху». На все кинопредприятия отправлены комиссары – утвердить свои полномочия, взять на учет имущество, организовать фабзавкомы. Естественно, у хозяев предприятий, как и у творческих работников кинематографии действия «Пятерки» вызвали бурю негодования, протеста, противодействия, а, главное, полное непонимание. Их обвинили в

провокационной, своекорыстной, раскольнической деятельности. А если это была последняя попытка уберечь кинематографию от национализации? Гардина, Ильина, Шнейдера поспешили исключить из СРХК. Вскоре они все получили работу в государственных киноорганизациях и учреждениях – в Кинокомитете, позднее в Государственном техникуме кинематографии. Получается, что власть не имела к ним претензий?

II съезд кинематографистов так и не состоялся. Вместо него 22–24 августа 1917 года прошло Всероссийское совещание кинодеятелей, на которое скопом вынесли все больные вопросы дня: о захвате кинотеатров, производства отечественной киноплёнки, изменений условий труда и заработной платы служащих... Снова был создан рабочий орган – Совет кинематографических Союзов и съездов. Первым пунктом резолюции совещания стояло: «О сроке созыва съезда». Он растянулся без алого на пятьдесят лет – в 1965 году прошел 1-й учредительный съезд кинематографистов СССР.

Так, в разногласиях и распаде сообщества была потеряна возможность в общественном или общественно-государственном статусе сохранить от разрушения отечественную кинематографию. Хотя бы на время. Но 27 августа 1919 года В.И. Ленин подписал декрет Совнаркома РСФСР о переходе кинематографической и фотографической промышленности и торговли в ведение Народного комиссариата просвещения» и процесс руинирования (преднамеренного доведения до состояния руин) пошел. Разграбили опустевшие кинофабрики: понудили большинство кинематографистов покинуть страну, прежде всего, бывших «хозяев»; многие фильмы подвергли идеологическому суду, а потом сослали на выпаривание серебра и выделывание гребешков. Разрушили русскую кинематографию «до основанья, а затем... на руинах стали строить новую, миру неведомую – государственную кинематографию тоталитарного социума, которая сама себя заказывала, оплачивала, производила, цензурировала, критиковала, награждала...

#### **1.4 Кинопроизводство. Первые кинофабрики. Расширение географии**

Первая отечественная кинофабрика ТД «А.А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» была построена в Москве, на Житной улице и вступила в строй летом 1912 года. Ханжонков шел к этому этапному моменту жизнедеятельности своей фирмы шаг за шагом. Съемки игровых фильмов у него начались, правда, неудачно, еще в 1907 году и в начале проводились на натуральных площадках, в Сокольниках, затем в Крылатском. Там не было электричества и съемки велись при естественном освещении и только в теплое время года. Позднее появилось небольшое ателье в Саввинском подворье, в едином комплексе с помещением фирмы. И вот, наконец, большая, оборудованная кинофабрика.

Кинооператор французской кинофабрики «Эклер», приехавший поработать в России, да так и оставшийся здесь навсегда, Луи Форестье, в своих воспоминаниях запечатлел динамику строительства производственной базы Ханжонкова: «В Крылатском я увидел павильон и пришел в ужас. На небольшом участке около проезжей дороги, окруженная небольшим забором, стояла простая крестьянская изба. В маленьком садике была сооружена съемочная площадка приблизительно в 40 квадратных метров. ...Довольно большой стеклянный павильон, снабженный купленной за границей верхней ртутной лампой и достаточным количеством юпитеров, давал, наконец, возможность работать спокойно и продуктивно при любой погоде. Была построена также и кинолаборатория, просторная и хорошо оборудованная... Были также куплены два новых съемочных аппарата «Дебри» (первые аппараты этой фирмы, появившиеся в России)»<sup>9</sup>. И эти кардинальные изменения произошли всего за полтора года.

Цифры роста кинопроизводства подтверждают, что дало фирме Ханжонкова открытие собственной кинофабрики. Если в 1908 году было снято и выпущено на экран 3 фильма, в 1913 году, когда фабрика заработала на заданную мощность – 20, а в 1916 – 100 фильмов. Это была именно

---

<sup>9</sup>Форестье Л. «Великий немой». Воспоминания кинооператора. – М., 1945. – С.29, 55–56.

кинофабрика, предприятие и по объему производства, и по уровню фильмов, и по составу кадров. Небольшие полукустарные киноателье существовали и раньше. Так, в 1908 году появилась в Москве фирма «Глория», которую открыл коммерсант Яков Зоммерфельд для своих сыновей. Во дворе дома Попова на Пятницкой построили дощатый павильон, где началась кинокарьера Я.А.Протазанова, сначала переводчика, актера, сценариста, а затем и режиссера. Наверное, «Глория», вопреки названию – слава – бесславно закончила свое существование, если бы ее вместе с сотрудниками не приобрел Пауль Тиман. Такова была судьба небольших предприятий: их покупали, вливали в них капитал, привлекали новых сотрудников. Именно так поступил Тиман и уже в 1910 году начал собственное производство, а в 1912 году купил у московского отделения «Бр.Пате», потерпевшего поражение на русском кинорынке, отлично оборудованную фабрику, где запустил в производство быстро ставшую знаменитой «Русскую золотую серию».

Пауль Тиман был германским подданным, так что его предприятие юридически было иностранным, но в становлении российской кинематографии оно сыграло значительную роль. Организация производства, культура рекламы, кадровый состав – все было на европейском уровне. Его внимание к русской литературе, классической и современной, как основе репертуара кинофабрики, стоило бы поучиться. Его идея создать своеобразную кинобиблиотеку в виде цикла экранизаций русской классики и современной литературы, включая модную беллетристику, дала жизнь «Русской Золотой серии». Культура кинопредпринимателя, оригинальные проекты – тоже капитал.

Скоропостижный конец в 1911 году еще одной из производственных площадок, принадлежащих фирме «Варяг», доказательство того, что не все решают финансы. Одна из дам-учредительниц вложила в дело банковский капитал. Была контора на Малой Дмитровке, кинолаборатория, летнее ателье на Воробьевых горах, но не было стратегии кинопроизводства, не было



профессиональных кадров. Два снятых фильма не удалось ни продать, ни сдать в прокат, и производство пришлось закрыть.

Роберт Перский начал строить свое производство на эксплуатации имени Льва Толстого. Сперва в 1909 году по заказу германского общества «Унион» весьма коммерчески успешно дал кинохронику «У графа Толстого», а в 1911 – выпустил скандально знаменитый «Живой труп», поставленный по неизвестно каким образом полученному тексту драмы. 1915 стал годом самого активного производства, когда Перский выпустил на экран около 40 фильмов, сценарии которых писал сам, а некоторые сам и поставил, снимая в плохо оборудованном помещении. Все эти «сенсационные драмы», детективы были такого низкого качества, что он их сразу отдавал в провинцию. Это Перского нисколько не смущало, и он активно участвовал в киножизни и как закоперщик различных общественных инициатив, и как издатель «Кине-журнала», в котором печатал свои статьи о кино Маяковский и свои стихи Цветаева и Мандельштам.

Еще одно кинопредприятие, по выпуску фильмов одно из крупных, возникло в Москве в конце 1912 года вокруг значительного капитала владельца старейшей костюмерной мастерской, поставщика театров по всей России А.А.Талдыкина – «Торговый дом А.Дранков и А.Талдыкин». Предприимчивый Дранков в тот момент, когда особым зрительским успехом пользовались национальные исторические сюжеты и приближалась знаменательная историческая дата – трехсотлетие династии Романовых – точно выбрал делового партнера. А когда юбилей прошел, он потерял к Талдыкину всякий интерес и покинул его. Стремясь поддержать пошатнувшееся дело, Талдыкин пригласил в качестве компаньонов кинооператора своей фирмы Н.Ф.Козловского и бухгалтера С.П.Юрьева. В павильоне, построенном за Донским монастырем, снимали много и совершенно бессистемно: по Толстому, Достоевскому, Мопассану и по Каменскому, снимали выдающегося трагика Павла Орленева, циркового борца и дрессированных животных Владимира Дурова.

Оригинально решил проблему производства петербургский предприниматель Михаил Быстрицкий. Не имея собственного павильона, он снимал в Германии, объединив усилия с берлинской фирмой «Биоскоп». За один 1913 год было снято около десятка фильмов по единой схеме: актеры – звезды императорской сцены, а постановщик – немец Георг Якоби, к которому позднее присоединился брат владельца «Танагры» Арнольд Быстрицкий. Первые подобные опыты копродукции дали возможность представить выдающихся русских театральных актеров (К.Варламова, В.Давыдова, Ю.Юрьева, балерину Е.Смирнову) на зарубежном экране. Начавшаяся война поставила бывших компаньонов в позицию военных противников и прервала это, весьма успешное, сотрудничество. Известно, что Пате приобрел по 50 экземпляров каждого фильма «Танагры» для мирового проката, за вычетом России.

Весьма сомнительное имя сделал себе другой столичный кинопредприниматель – Абрам Хохловкин, снимая фильмы с красноречивыми названиями «История ее подвязки», «Жена-куртизанка», «Полудевы», «Когда пробуждается зверь» («Третий пол»). А тот факт, что киноателье Хохловкина выпускало их в течение ряда лет (1914–1917) свидетельствует о зрительском спросе на такую продукцию. В один ряд с Хохловкиным историки обычно ставят Ломашкина и Апишева, Перского: «Выпуском скабрёзных, грязных кинопроизведений занимались исключительно только самые мелкие кинематографические спекулянты»<sup>10</sup>. Далее шли эти имена.

Там же, в Петербурге, весной 1914 года, даже не успев достроить павильон, начала натурные съемки «Русская лента». Творческая программа этого Товарищества была ориентирована на театр и связана с Суворинским театром: «Группа популярных петербургских артистов задумала противопоставить эксплуатации артистического труда – наблюдаемой при производстве кинематографических лент – собственную организацию.

---

<sup>10</sup>Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М., 1963. – С. 230.

Артисты привлекли к участию известных режиссеров, писателей, художников и, наконец, просто любителей театра и учреждают товарищество на вере для «художественной» съемки картин по литературному либретто и в исполнении настоящих «метров» сценической техники. ... В задачи «Русской ленты» входит также задача использовать кинематограф как репродукцию театрального творчества при инсценировке некоторых пьес на подмостках живого театра»<sup>11</sup>.

Во главе предприятия встал режиссер и актер Суворинского театра Борис Глаголин, почетным пайщиком являлся его учитель В.Н.Давыдов, заслуженный артист императорских театров. Ателье было оборудовано в самом театре, зрительный зал которого стал и кинозалом. Глаголин, как единственный режиссер «Русской ленты», поставил полтора десятков фильмов – в основном экранизации – (Куприна, Чехова, Толстого, Горького) и военно-патриотические ленты. Экранно-театральный эксперимент Глаголина оказался преждевременным – не нашел поддержки зрителей. Видимо, театрам мешал кинематограф, а кинозритель в массе своей не был любителем театра. Производственная деятельность «Русской ленты» угасла. И если в 1914, в год основания, было снято 14 фильмов, то в 1915 и 1916 – по 3.

В столице, уже сменившей название и ставшей Петроградом, появилось еще два новых киноателье – А.Векштейна и Н.Бахаревой (внучки Н.С.Лескова) и все равно ей было далеко до первопрестольной. Москва была киностолицей России и 90% кинопроизводства было сосредоточено в ней. Однако, начиная с 1913 года на карте России стали появляться новые кинематографические центры, где к сети кинотеатров, прокатным конторам, кинематографическим изданиям прибавились киноателье для съемок постановочных игровых фильмов. В Одессе – «Мирограф» и «Мизрах». Общество «Мизрах» было создано специально для производства съемок в Палестине с последующим показом фильмов в России. Первый опыт – фильм «Жизнь евреев в Палестине» в Москве демонстрировался на закрытом просмотре, в Минске и Киеве вообще

---

<sup>11</sup>Вестник кинематографии. – 1914. – № 4. – С. 25.

был запрещен к публичному показу. Этот образец пропагандистского национального кино, поддерживающего идею возвращения евреев на Землю Обетованную был одобрен XI Всемирным сионистским конгрессом.

В 1913 году в Ярославле возникла кинофабрика, быстро выдвинувшаяся в первый ряд по объему производства и его коммерческой прибыльности. Это была самая крупная провинциальная студия, хорошо оборудованная, где снимались финансово емкие фильмы. Была своя труппа, но первую позицию в ней занимала жена владельца. Был литературный отдел, который возглавлял скандально знаменитый Анатолий Каменский. Значительных режиссерских сил студия не имела, зато ее хозяин сам любил «побаловаться» творчеством, то как сценарист, то как постановщик. Нравоучительные драмы по материалам уголовной хроники, иллюстрации народных песен, квази исторические сюжеты, сенсационные квази политические драмы – они не проповедовали ничего дурного. Напротив, обличали пьянство, распад семьи, стремление к наживе любой ценой, жестокость разбойничьего бунта, распущенность богемы, казнокрадство.

Продукция фабрики Григория Либкена задержалась на лубочной стадии развития кинематографа, уже пройденную им. При этом весьма значительная часть киноаудитории, в особенности провинциальной, поселковой, задержалась на этой стадии. Либкен работал именно на такого зрителя, которого, судя по его доходам, нужно было измерять шестизначными цифрами. Либкен не скупился на свои лубки. Съемки на местах исторических событий, костюмы из ведущих столичных театров. Реклама на европейском уровне: плакаты и афиши в красках, открытки, либретто отдельными брошюрами. Вот такая киноевразия...

В первый период становления и развития отечественного игрового кино (1908–1913) 29 фирм выпустили на экраны 275 фильмов. В 1914, в год начала Первой мировой войны, было поставлено почти столько же фильмов, сколько за все предыдущие годы. Пик кинематографического развития страны приходится не на 1913 год, а на 1916, когда было снято 500 игровых

фильмов, усилиями 47 крупных кинопредприятий. «По количеству, а, может быть, и по качеству картин русское кинопроизводство занимало одно из первых мест в мире»<sup>12</sup>, – так охарактеризовал кино России 1914–1916 гг. историк Жорж Садуль. Действительно, это было время его небывалого роста, расцвета, самоопределения и 60% текущего репертуара составляли фильмы отечественного производства и отечественного эстетического подданства.

Начиная с 1915 года, когда уже устоялась новая кинематографическая ситуация военного времени (ограничение ввоза иностранных картин, рост зрительской активности, активизация отечественного производства) стали появляться, быстро захватывать лидерство, вытеснять с первых позиций прежних фаворитов крупные кинопроизводящие предприятия. Так, весной 1915 года Ермольев отстроил небольшой, но отлично спроектированный и оборудованный летний павильон около Брянского вокзала и начал возведение большого зимнего. Здесь все было продумано: двойное остекление: раздвижные стены, расширяющие при необходимости пространство павильона; отопление. Пока строился, Ермольев, не имея собственной съемочной базы, за счет высокой организации работы, сумел снять около 30 фильмов.

Разумеется, растущий столь стремительно кинорынок держали не только фирмы-флагманы с их масштабным кинопроизводством, но и предприятия небольшие и даже кустарные, не имевшие ни съемочной базы, ни постоянной труппы и выпускающие в год 2–3 фильма, обычно весьма невысокого качества. В условиях постоянно растущего спроса на новый, разнообразный отечественный репертуар, всем хватало места на экране. В 1917 году суммарный оборотный капитал крупнейших кинопредприятий промышленного типа (Ермольева, Ханжонкова, Трофимова и нового «игрока» Харитонова) достиг 12 миллионов золотых рублей. Да еще 20 предприятий второго ряда – в Киеве, Баку, Екатеринославе, Ялте, Одессе...

ТД «Д.Харитонов», как мощная прокатная фирма на юге России, как держатель разветвленной киносети и перворазрядных кинотеатров, громко

---

<sup>12</sup>Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.3. – М., 1961. – С.176.

заявил о себе как фильмопроизводящая структура. Кинофабрика на Лесной улице и многоэтажный дом на Тверской под контору, трехэтажное здание кинолаборатории, для которой новейшее оборудование закуплено в Америке. За два года выпущено 80 фильмов. Миллионное дело, построенное на перекупке творческих и технических кадров, возвращенных другими кинопредпринимателями. В лихорадочном 1917 году, когда его конкуренты сворачивали производство, Харитонов его удвоил и даже, после Октябрьского переворота, продолжал снимать в Москве и в Одессе, где построил еще одну фабрику.

Уже после Февральской революции, в марте 1917 года, «проглотив» шесть мелких предприятий и контор, в Москве появилась фирма владельца дорогого театра кино «Модерн» (в гостинице «Метрополь») – «Нептун» П.С.Антика. Строил он свое дело проверенным способом – переманиванием «на большие деньги», но не слишком в этом преуспел, потому что до него успел «снять урожай» Харитонов. Настоящую славу и место в истории отечественного кино принесли Антику три фильма по сценариям Владимира Маяковского и с его участием, как исполнителя центральных ролей. Единственный сохранившийся – «Барышня и хулиган» (1918) до сих пор поддерживает эту славу, сохранив для потомков человека, поэта, кинематографиста Маяковского «вживе».

Теперь в кинопроизводство потекли крупные капиталы. Так, АО «Биофильм» было создано на средства нефтепромышленников Лиозова, Манташева. Несмотря на финансовую мощь, «Биофильм» не оставил следа в отечественной кинематографии, прежде всего, потому, что не имело эстетической программы и сильных творческих кадров. Хозяева этого Акционерного общества не воспользовались единственной возможностью дать жизнь значительному кинопроекту – создать киностудию при Московском художественном театре. Об этом, еще в 1915 году, с ними вели переговоры М.Ф.Андреева и М.Горький.

### **1.5 Репертуарная политика. Игровое кино. Лубок – фольклор – классическая культура. Национальные особенности кинорепертуара**

Утолив свое любопытство картинами подлинной жизни на экране, показом происходящих в жизни событий, ее реальных персонажей, зритель захотел погрузиться в мир вымышленный, специально воссозданный перед камерой, в мир сочиненных историй и персонажей, сыгранных актерами. Кинопредприниматели, внимательные к переменам зрительских предпочтений, откликнулись резким увеличением производства игровых фильмов. Совокупность фильмов, снятых одной кинофирмой, называется репертуаром (латинское «список», «опись»), подразделяющимся по жанрам, темам, типам фильмов.

В начале XX века появилось определение кинематографа как «машинного лубка», экзотично повенчавшего фольклорное мышление и технику, примитив и авангард. Кинолубок – это не жанр, а наивное, можно сказать, детское состояние и кинематографа и его зрителя. Элементы лубочной эстетики кинематограф сохраняет и на более зрелых стадиях своего развития, и для аудитории, постоянно пополняющейся «наивным» зрителем, и для кинематографистов, когда перед ними встает задача быстро освоить совершенно новый материал. Так кинолубок «воскресает» в ситуации масштабных катастроф в начале Первой мировой и Великой Отечественной войн, после Революции.

Кинолубок многое заимствовал у лубочной литературы и так же, как она, потянулся к классической литературе, сокращая, упрощая ее произведения. И потому, ранние игровые фильмы – лубочные экранизации, иллюстрации фольклора, исторические лубки. В сентябре 1908 года Дранков подготовил публику к выходу на экран первенца отечественной игровой кинематографии, поместив в газетах и журналах, как бы сейчас написали, пресс-релиз к фильму «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Он заявил, что на фильм потрачены «громадные средства», что он «делает эру в нашем

кинематографическом репертуаре как историческая картина», что в нем заняты артисты Санкт-Петербургских театров, и еще многое другое. Провинция заказами по телеграфу штурмовала предложенный в публикации адрес: «Телеграфно: «Разин».

Дранков, обладая предпринимательским нюхом, учуял какой тип фильма потребен массовому зрителю: материал национальный, соединяющий историю и фольклор, романтическую интонацию и героическую. А именно такой «сценариус» предложил В.Гончаров. Однако, Дранков, «сняв пенки» с первого успеха, не стал продолжать эту линию и занялся жанром кинокомедии. Наиболее последовательным борцом за русский национальный репертуар стал А.Ханжонков, и он продолжил освоение отечественной литературы, фольклора, истории в эстетике лубка. Именно таким были первые игровые опыты его фирмы в 1908–1909 годы.

Преобладали экранизации, которые точнее было бы назвать киноиллюстрациями – ведь на большее кинематограф, только сбрасывающий пленки балаганного зрелища, не был способен. Но и пройти мимо литературы в стране, где она была праматерь искусств, основа культуры, к счастью, не смог. «Песнь про купца Калашникова» и «Власть тьмы», «Женитьба» и «Мазепа» – первые «наивные» экранизации. Исторические лубки – «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири», «Петр Великий», «Русская свадьба ХУ1 столетия». Фольклорные (песенные) фильмы – «Ванька-ключник», «Ухарь-купец».

Эстетика лубка органично принимала прививки классики: сюжеты русской оперы («Псковитянка», «Жизнь за царя»), русской живописи (рисунки Васнецова, Маковского) – появлялись на экране в виде «живых картин» и сопровождающих надписей. Весьма популярные были патриотические лубки. С тех пор, как появилось кино, оно не миновало ни одной годовщины значительных событий национальной истории. И хроника торжеств и игровое кино. У Ханжонкова были сняты: «1812 год» («Отечественная война») и «Воцарение Дома Романовых» (к трехсотлетию



династии Романовых). Главным постановщиком всей этой «русской серии» в первый лубочный период Ханжонков сделал Гончарова.

В 1911 году Ханжонков, видя какой зрительский интерес вызывают прокатываемые им итальянские исторические боевики с большими массовыми сценами, натурными съемками стал искать материал для их русского аналога. Его выбор пал на историю героической Севастопольской эпопеи 1895 года. Так появился фильм «Оборона Севастополя», весьма достойно увенчавший первый этап деятельности ТД «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>». Строки официального сообщения о готовящихся съемках свидетельствуют о том, что Ханжонкову удалось придать им небывалый статус: «С высочайшего соизволения его императорского величества Государя Императора, фабрикант кинематографических картин, состоящий в запасе по войску Донскому есаул Ханжонков, приступает к постановке грандиозной батальной картины «Осада Севастополя». Его императорское высочество великий князь Александр Михайлович, организатор Севастопольского музея и причисленных к нему учреждений, принял все работы по созданию этой картины под свое высокое покровительство»<sup>13</sup>.

Да, это была постановка нового уровня. Выезд на места исторических событий. Участие войск и военной техники. Работа военного консультанта. Государственный патронат. И это было кино нового уровня: полнометражное (1 час 40 минут), съемка двумя аппаратами, масштабные массовки, продолжительные батальные сцены. Ханжонков сам руководил съемками военных эпизодов, опираясь на личный опыт. Эпизоды, снятые Гончаровым, касались жизни и быта осажденного города, были еще турецкие сцены с балетом одалисок, и они сохранили печать лубочной эстетики, смотрелись чужеродно, но растворились в новой эстетике художественного игрового фильма. Для того чтобы он стал основой отечественного кинорепертуара,

---

<sup>13</sup>Цит. по: Лихачев Б. Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Ч.1. – Л., 1927. – С. 92– 93.

необходимо было освоить материал современности и дать жизнь киножанрам, способным его интересно интерпретировать.

Первая отечественная кинокомедия оказалась настолько неудачной, что глава фирмы, где она была снята, пожалел свою репутацию больше, чем потраченные средства и не выпустил ее на экран. Это был фильм «Галочкин и Палочкин» ТД «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» – дебют фирмы в игровом кино 1907 года. В декабре 1908 года А.Дранков представил зрителю комедию «Усердный денщик», рассчитав, что для успеха нужен персонаж, знакомый и близкий зрителям в зале. Он выбрал тип пройдохи, прикидывающегося дурачком, который на самом деле умнее генерала. Сняв с ним второй фильм «Двойная измена» («Сапожник»), Дранков остановил серию – не пошло. Фирма «Бр. Пате» затеяла серию с Митюхой, крестьянским парнем, попадающим по приходе в Москву в самые нелепые ситуации. Но и эта маска не прижилась на экране. Затем появились грубые, физиологичные дяд Пуд, Лысый, Кубышкин. Полюбились только Аркаша – пошлый, самодовольный фронт, да Антоша – добродушный легкомысленный бездельник. Успех комической маски у зрителя измеряется просто – сколько с ней снято фильмов. Так вот, с Антошей было снято более 20.

Появились на экране двойники зарубежных комиков, всегда более грубые, менее эстетичные – «русский Линдер» А.Козлов, «русский Поксон» В.Зимовой, быстро надоевшие зрителю. И вообще, комедию сильно теснили фарсы. Одним из главных поставщиков такой продукции стало в 1915–1916 годы петроградское киноателье А.Векштейна, установившее постоянные контакты с труппой Сабуровского театра «Пассаж». Этому жанру, как зрительскому, отдали дань и Ханжонков и Ермольев. Правда, когда у них фарсы ставили Е.Бауэр, Я.Протазанов, играли М.Блюменталь-Тамарина, И.Мозжухин, В.Каралли, они не так напоминали картины «парижского жанра», некогда преследуемые цензурой.

Первая мировая война внесла новую содержательность и в жанр комедии. Появилась сатира на врага и наиболее удачные образцы дала фирма

Ханжонкова в фильмах, поставленных В.Старевичем. Новую комическую маску нашел неутомимый Дранков и поставил на конвейер: барчук, кутила, студент белоподкладочник Вова. Имя сразу стало нарицательным. Значит Дранков угадал. Фарс, комическая – это малые формы, исток жанра, а развитие его – большая комедия, не сводимая к анекдоту, не исчерпываемая фабулой, не довольствующаяся маской. К такой отечественная кинематография 10-х годов не была готова. Она еще не обрела культурно-национального своеобразия высокой комедии как трагикомедии, вызывающей смех и слезы одновременно.

Русское кино не чуралось таких жанров массового потребления как детектив, авантюрный фильм, придав им своеобразную национальную окраску. Так появился знаменитый «разбойничий цикл», фильмы, снятые у Дранкова и Ермольева. Успех этих фильмов обеспечивала популярность в народе образа разбойника, героя сказок, фольклора, лубочной литературы и постоянно тлеющая жажда бунта, склонность к асоциальному существованию и неоднозначное отношение к собственности, законности, власти.

Предприимчивый Дранков, дабы привлечь больше зрителей, во втором названии фильмов указывал на русско-французское происхождение замысла: «Антон Кречет» («Русский Фантомас»), «Разбойник Васька Чуркин» («Русский Фантомас»). Будучи сам человеком авантюрной складки, Дранков стал настоящим королем авантюрного жанра в кино. Он первым стал извлекать из газет и судебных документов «золотые сюжеты»: о похождениях Соньки Золотой ручки, о банде «червонных валетов». Особой удачей были фильмы о «Соньке Золотой ручке», в качестве киноперсонажа ставшей любимицей публики, чего нельзя было сказать о реальной женщине, знаменитой воровке Софье Блювштейн, окончившей свою жизнь на каторге.

В 1914–1915 годах Дранков выпустил шесть фильмов, после чего продал «Соньку» фирме «Кинолента» и та сняла еще несколько.

Московский кинопредприниматель Иосиф Ермолев не хотел отдавать конкурентам столь популярный и кассовый жанр. Именно с него он начал деятельность своего предприятия, поставив фильм с названием, говорящим о его содержании – «В омуте Москвы» (1914). Он постарался придать ему черты народного кино: персонажи из народа, простой житейский сюжет, нравоучительная развязка, когда порок наказан и добродетель торжествует. Вообще русский авантюрный фильм в сравнении с французским или американским был более психологичен и бытоописателен. И простая, не лишенная жизненных подробностей история заменяла витиеватую фабулу.

По существу в России так и не появились фильмы об умных и смелых антиподах разбойников – борцах с преступным миром, стражах закона, сыщиках. Тот же Дранков поставил уголовную драму по рассказу «Безумная месть» из книги «Записки начальника сыскной полиции Путилина» и озаглавил «Русский Шерлок Холмс», рассчитывая на интерес читателей Конан-Дойля. И просчитался – фильм успеха не имел. Не получили популярности в России «фильмы ужасов», с особо изощренными убийствами, изысканными злодействами, подобные «Тайне известковой печи», «Скальпированному трупу». Наслаждение жестокостью и страхом тогда были чужды российскому зрителю и не сулили коммерческой выгоды. Вот почему этот жанр не разрабатывался.

В годы войны, с разгулом насилия и жестокости, с обесцениванием человеческой жизни, с разлившимся в ней духом смерти, уголовно-авантюрное кино заняло особое место в репертуаре. Даже Ханжонков «оскоромился» и в 1915 году лучшему режиссеру своей фирмы Е.Бауэру поручил снять фильм, собрав в нем всех любимцев Дранкова – Соньку, Шпейера, его бандитов. Это пугало власти, ужесточившие цензуру и наказание за прокат запрещенных фильмов. Государь, беседа в Ставке с протопресвитером русской армии и флота, прямо говорил о вредном влиянии, особенно на молодежь, кинематографа, показывающего «по большей части сцены грабежа, воровства, убийств и разврата».

Не искушенному, наивному зрителю голод чувств утолял особый «песенный жанр» – экранизации популярных народных песен и городских романсов, чаще всего снятых в традициях кинолубка. Как эти всем знакомые «песни о главном» (любви, неравном браке, измене, разлуке, сиротстве, солдатчине) «играли» на деревенских посиделках, так теперь разыгрывали на экране. Обычно над такими фильмами работали режиссеры и актеры «второго состава». Был среди них признанный «король жанра» – режиссер Чеслав Сабинский, от Пате перешедший к Ермольеву. Именно Ермольев превратил «песенные фильмы» в коммерчески прибыльный жанр, за что и удостоился звания «лихого ямщика» русской кинематографии. Родные истории, поданные наивно и чувствительно, тоскливые и дерзкие, удалые и печальные, имели ошеломляющий успех, за которым последовали зависть конкурентов и желание не отстать. Вслед за Ермольевым Либкин занялся этим жанром, рассчитывая на еще больше внимание зрителя в провинции. Фильмы-романсы, маленькие салонно-психологические драмы снимались у Ермольева с лучшими исполнительскими силами – Мозжухин, Лисенко, мхатовка Германова.

Но, конечно, главный жанр русского кинематографа 10-х годов – драма, во множестве всех ее разновидностей. Драма – очень русский жанр, отвечающий особенностям национального менталитета и характера. Русский человек – лучший герой драмы и благодарный ее зритель. Русский кинематограф дал драме новую жизнь в самой массовой для того времени аудитории. Русская кинодрама не знала счастливых развязок, не любила благополучных концов. И, может быть, это не легенда, что для зарубежного проката к русским фильмам снимали счастливые концы, а к зарубежным для российского – трагические. Кинодрама оказалась необыкновенно емким жанром, в зависимости от наполняющего ее материала, представленных в ней персонажей, демонстрирующих свою многоликость. Кинопредпринимателям было из чего выбрать. Так, Талдыкин предпочитал драму бульварную, а Перский – салонную, Либкин – мещанскую, Ханжонков

– семейную и бытовую, Ермолев – символистскую, салонно-психологическую.

Лучшие семейные, бытовые, реалистические драмы, по-настоящему современные, проблемные снимались у Ханжонкова, потому что защита семьи, живущей по православным законам, была частью его культурной программы. Дать в совокупности фильмов картину российской жизни, разных ее сословий, поколений и обратиться к зрителям, принадлежащим этим поколениям, этим сословиям с утверждением базовых ценностей жизни – вот к чему он стремился. Герои снимавшихся у него фильмов были военными и фабрикантами, студентами и купцами, разночинными интеллигентами и людьми творческой среды. Символистская салонно-психологическая драма, принесшая Мозжухину и Протазанову славу лучших ее интерпретаторов, была главным козырем Ермолева. В ней было все: мистика, болезненные страсти, торжество смерти, безумие. Представители богемы были весьма активными кинозрителями. Неудивительно, что они сами стали персонажами многих фильмов – художники, музыканты, писатели, певцы, актеры, актрисы, скульпторы, танцовщицы, кафешантанские дивы. У Ханжонкова был снят целый цикл фильмов, осудивших богему, как порочный и безнравственный тип жизни и творческого поведения. «Неврастенники», «Закулисная грязь», «Марионетки рока» – уже одни названия свидетельствуют о взгляде на этот мир. Россия, пожалуй, первая начала в кинематографе разрабатывать тему людей искусства, да еще в таком критическом ракурсе. У советских киноведедов отношение к символистской и божемной драме было уничижительным и весьма поверхностным, лишенным культурного контекста. На самом деле, за ними стояла определенная реальность, кризисная, трагическая. И тот факт, что отечественная кинематография не прошла мимо, делает ей честь.

Особый тематический пласт составляли фильмы на сюжеты еврейской жизни. Это были и драмы, и мелодрамы и комедии, и песенные фильмы и даже оперетты. Евреи, проживавшие в черте оседлости, составляли

значительный процент населения провинциальных городов, а, следовательно, и зрительской аудитории. И потому решение московского отделения фирмы «Бр.Пате» начать выпуск «еврейских картин» коммерчески был беспроигрышным. В начале 1911 года на экраны вышел фильм «Л\*Хаим» («За счастьем»). К французскому режиссеру в помощь был приглашен сценарист, знаток еврейской литературы и национального быта, Александр Аркатов (Могилевский). Затем он сам занялся режиссурой и фильмы «еврейского цикла» выгодно отличались от других его постановок. Для Пате он снял «Бог мести» и «Рахиль», для Ханжонкова «Горе Сары». Почти все фирмы откликнулись на этот запрос аудитории. И было три крупных центра производства таких фильмов: Варшава и Одесса (где в 1906 и 1908 годах после четверть векового запрета вновь открылись стационарные еврейские театры) и Рига. Здесь этим весьма успешно занялся кинопредприниматель С.Минтус, осуществлявший прокат в городах черты оседлости. В этих фильмах играли еврейские актеры из ведущих национальных театров и из народных передвижных трупп.

Очень важно, что разработка «еврейской темы» не была делом сугубо национальным, что ею занимались и русские предприниматели, режиссеры, актеры. А лучший фильм из числа сохранившихся – такой пример объединения творческих усилий. «Горе Сары» у Ханжонкова снял Аркатов, пригласивший на главную роль Мозжухина. Эти фильмы, в которых надписи (даже тексты псалмов) были на русском языке, давали миллионам русских узнать инациональную жизнь не в жанре пресловутых анекдотов, а миллионам евреев утоляли голод по национальному искусству. Никогда больше в отечественном кино «еврейская тема» так активно, деликатно, многообразно не разрабатывалась.

Мировая война заставила использовать все известные и бывшие в хорду и забытые киножанры для наиболее впечатляющего и действенного освоения ее катастрофического материала. Потребность сегодня, сейчас донести патриотические идеи до самого широкого, а, значит, и самого

неискушенного зрителя, заставила вновь обратиться к кинолубку. Над военно-патриотическими лубками не стыдились работать ведущие кинопредприниматели, режиссеры, операторы, актеры: Бауэр, Старевич, Мозжухин (у Ханжонкова), Гардин, Шатерников, Левицкий у Тимана. Снимали типичную военно-патриотическую продукцию агитационного предназначения, которая в 1914 была не лучше и не хуже, чем в 1941 году («Боевые киноборники»). И всегда нужны они были не только тем, кто смотрел фильмы, но и тем, кто их снимал, столкнувшись с неведомым, во многом непонятным материалом военной реальности.

Патриотическая драма, присваивая этот материал и аккумулируя господствующие в обществе настроения, и тут лидировала. Лучшие образцы снова дал Ханжонков – «Махмудкины дети», «Сестра милосердия», «Слава – нам, смерть – врагам» – фильмы патриотические, гуманистические, христианские. У Ермольева была снята драма «Кулисы экрана», в которой сюжет соединил войну и кинематограф. Ведущий режиссер фирмы Ханжонкова Е.Бауэр старался взглянуть в человеческие переживания, вызванные войной в обычных людях, тех, кого большинство, и раскрывая мир их чувств, создал прелюдию к их военному подвигу. В декабре первого года войны он ставит рождественскую историю из жизни семьи, глава которой ушел на фронт – «Когда вернется папа» Ханжонков в своих пристрастиях остается себе верен.

Ситуация на фронтах менялась быстро, а вместе с ней настроения в обществе, зрительские ожидания, сам репертуар. В 1915 году в игровом кино сходит на нет волна военно-патриотических фильмов, уступив место темам и жанрам, уводящим зрителя от реальности – одних в мир салонных переживаний, других – в криминальный мир.

В своих репертуарных планах кинопредприниматели, кроме жанров и тем, ориентировались еще на определенные типы фильмов как совокупность финансовых показателей (объем бюджета), коммерческих (масштаб и тип зрительской аудитории), творческих (состав и уровень съемочной группы).



Появилось определение – «боевик». Так называли фильм финансово-емкий, рассчитанный на большую и разнообразную аудиторию, так сказать, «для всех», созданный лучшими творческими силами, способный взорвать ситуацию на кинорынке. В отечественном кино такого типа фильм опоздал на добрый десяток лет по сравнению с зарубежной кинематографией, где он появился еще в 1900-е. «Ключи от счастья» – первый отечественный кинобоевик, вышедший на экраны осенью 1913 года. Кинофирма «Тиман и Рейнгардт» не пожалела средств на двухсерийную экранизацию бестселлера Анастасии Вербицкой, предложив ей написать сценарий, пригласив на одну из главных ролей Владимира Максимова. Миллионы читателей жадно «перечитывали» роман на экране. К ним присоединились и миллионы не читателей. Билеты продавали на несколько дней вперед, хотя они были много дороже обычного (до 70 копеек). Про всей стране фильм демонстрировался с битковыми сборами. Удалось не только окупить огромные расходы, но еще сделать дорогостоящий ремонт кинофабрики. Такого коммерческого успеха не знал ни один отечественный фильм 10-х годов.

Каждая солидная фирма должна была иметь в своем активе кинобоевики, сохранявшие ее коммерческое, творческое, деловое лицо. Но основу ее репертуара составляли не они, а так называемые «средние» фильмы «средних» режиссеров, крепких профессионалов, с лица общим выражением. Такие разрабатывали популярные темы и жанры, превращая, чаще всего не ими открытое, сначала в высокий стереотип, а потом и в штамп. Без этого невозможно движение вперед никакого и, уж тем более, массового искусства. В практике кинопроката сложилась определенная система, когда в выверенном ритме вслед за несколькими «средними» фильмами демонстрировали один боевик.

Игровой кинематограф начинался с короткого метра, но уже через шесть лет освоил форму многосерийного фильма. Не без влияния американских серийных детективов, успешно шедших на российском экране. И снова А.Дранков оказался первым, ища новых «ультра-сенсационных»

приемов захвата зрителя. Рекламируя фильм «Похождения знаменитого международного афериста корнета Н.Г.Савина, графа Тулуз Де-Лотрека», снятого по его мемуарам, Дранков обещал, действительно, суперсенсацию: «Не останавливаясь перед затратами, фирма А.О.Дранкова пригласила для исполнения главной роли самого корнета Н.Г.Савина!!!»

Несколько многосерийных постановок осуществил Ханжонков. Одна из них – фильм в двух сериях «Убийство балерины Пламенево́й» (1915), снятый Е.Бауэром как уголовный социальный кинороман. Настоящий коммерческий успех ждал здесь Ермольева, как прокатчика и как производителя. Фильм «Петербургские трущобы» (по роману Вс.Крестовского), снятый фирмой Тимана и Рейнгардта, он весьма успешно прокатал, а другой, то же четырехсерийный фильм «Сашка-семинарист» («Русский Рокамболь»), снял. И все – в одном 1915 году. Это были настоящие кинобоевики.

Репертуарная политика солидных кинофирм, прежде всего, определялась многообразием и изменчивостью массовых зрительских предпочтений и в значительной степени тем, что можно определить как репертуарные предпочтения главы предприятия. Это – его культура, вкус, интерес к тем или иным явлениям и событиям жизни, особенности темперамента. Исходя из этого формировалась жанрово-тематическая физиономия кинофирмы, в поисках, в практике, год за годом. Так, фирма М.С.Трофимова «Русь» начинала со съемок военно-патриотических лент, затем выпускала экранизации отечественной классики и только после Февральской революции и отмены церковной цензуры вышла к проблематике, всегда и более всего интересовавшей ее основателя и духовного лидера – религиозно-философской и нравственно-религиозной. В «Руси» не было крупного режиссера, способного снимать такое кино. Постановщик ряда фильмов из задуманного Трофимовым цикла «об отпадении от веры» – «Лгущие богу», «Бегуны», «Масоны» – актер и режиссер Александр Чаргонов снимал также «Соньку Золотую ручку»,

разбойничью драму «Сибирская атаманша». Для программного фильма «Девьи горы» (по Чирикова Е. «Волжские легенды») пригласили театрального режиссера, мхатовца А.А.Санина. Трофимов поздно начал, еще позднее смог начать делать «свое кино» и ему просто не хватило времени развернуть свое репертуарное направление.

Ханжонков, напротив, и начал кинопроизводство семью годами раньше и безраздельно «владел» одним из двух ведущих кинорежиссеров эпохи – Евгением Бауэром. У его конкурента Ермольева появился второй – Яков Протазанов, покинувший Тимана. Творческая индивидуальность таких мастеров сама становилась «жанром». И какие бы фильмы они не снимали, на всем лежала печать их авторства. Ханжонков построил самый жанрово и тематически разнообразный, постоянно расширяющийся репертуар. Могло показаться, что он вообще представляет хаотичное собрание всего, что снимают и другие Историк кино Б.С.Лихачев так и писал: «Фильмы Ханжонкова носят невероятно сумбурный характер, несмотря на свою в достаточной степени выдержанную художественность. Стоит просмотреть список картин, выпущенных Ханжонковым в 1913 году, чтобы увидеть, что в нем есть и еврейские, и исторические, и бытовые, и комедийные фильмы, не считая инсценировок»<sup>14</sup>. Этому «сумбуру» он противопоставлял «целостность, которой добились Тиман и Рейнгардт в своей «Золотой серии»<sup>15</sup>.

Репертуар «Русской Золотой серии» был ориентирован на литературу: экранизации классиков «золотого века» более позднего времени (Пушкина, Лермонтова, Мея, Апухтина, Минского), современной беллетристики (Вербицкая), европейской прозы (Уайльд и Пшибышевский), кинобиографии писателей (Л.Толстого, Тургенева). Экранизация романа Захер-Мазоха «Венера в мехах» – «Хвала безумию» – дала начало целому циклу фильмов, берущих под увеличительное стекло любовной психологической драмы

---

<sup>14</sup>Лихачев Б.С. Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Ч.1. – Л., 1927. – С.123–124.

<sup>15</sup>Лихачев Б.С. Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Ч.1. – Л., 1927. – С.123–124.

болезненные, садомазохистские отношения мужчины и женщины. Для него был подобран постоянный состав исполнителей – актеров Камерного театра, Московского художественного. Крупные театральные имена на афише, да не одно, а сразу целый букет – таков был принцип Тимана, производящего в два раза меньше, чем такие лидеры как Ханжонков и Пате и борющийся, прежде всего, за качество фильмов. Он успешно этого добивался, в особенности после того, как место первого режиссера фирмы занял Протазанов, сменив на этой позиции постановщика средней руки – В.Кривцова. Эстетического качества, художественности требовала основная зрительская аудитория Тимана – интеллигенция, богема, на которую он, прежде всего, и ориентировался.

Ханжонков стремился охватить максимально широкую и столь же разнообразную аудиторию и дать ей разное кино, для чего работал на всем жанрово-тематическом пространстве. В массовом книгоиздательском деле тогда существовала схема классификации литературы, названная «Три П»: чтение «полезное», «приятное», «пустяковое». Конечно, весьма упрощенная, как всякая схема, она работает на репертуарном поле раннего игрового русского кинематографа. «Пустяковое» – фарсы и, увы, комедия, «приятное» – кино-песня, кино-романс, «полезное» – кинодрама. Лучшие фильмы ведущих кинопредприятий, поднимающиеся над массовым уровнем, авторские – «Немые свидетели» и «Жизнь за жизнь» (от Ханжонкова), «Отец Сергей» и «Сатана ликующий» (от Ермольева), «Уход великого старца» и «Портрет Дориана Грея» (от Тимана), «Девьи горы» и «Поликушка» (от Трофимова) – выше этой схемы, хотя, несомненно, «полезные» и сверх того, произведения искусства, материя эстетическая.

## **1.6 Формирование системы видов кино. Документальное кино. «Разумный кинематограф». Мультипликация**

Развитая киноотрасль – система многовидовая, в которой сложно взаимодействуют хроника, документалистика, кино игровое, научно-

познавательное, анимационное. Родоначальники, пионеры кинематографа, французы Луи и Огюст Люмьер и Жорж Мельес заложили два направления: неигровое, как запись на киноленту окружающей реальности, и игровое, как запись на киноленту искусственно воссозданной реальности. Отсюда и есть-пошли все виды кино.

В 1908 году в Гамбурге проходила международная Синематографическая промышленная выставка. Программа российских документальных лент заинтересовала публику и заслужила восхищенную реплику: «Так вот с чего начинают русские!». Да, отечественное кино начиналось с неигрового – хроники, видовых лент, документальных журналов, научно-просветительных фильмов. Россия на первом этапе предпочла люмьеровское направление. Так, в 1900 году появился сюжет царской охоты в Беловежской пуще, первый, наконец, снятый русским кинооператором. Предыдущие годы, начиная с сюжета коронации 1896 года «царскую хронику», эту российскую экранную политическую летопись «писали» иностранцы. И спасибо им за это! Ведь вплоть до 1907 года русская кинематография еще не была готова развернуть собственные регулярные съемки. Только благодаря иностранным фирмам оказались запечатленными на пленку важные события нашей национальной истории: торжественная встреча в Москве героев битвы при Чимульпо, оставшихся в живых матросов и офицеров с «Варяга» и «Корейца»; открытие I Государственной Думы.

Начиная с 1907 года, производство кинохроники стремительно растет. За счет того, что ее активно выпускают первые отечественные кинопредприниматели А.Дранков, А.Ханжонков, а, главное, в связи с бурным ростом любительских съемок в провинции. Никогда больше местная кинохроника в России не переживала подобного расцвета. Киев, Одесса, Минск, Баку, Варшава, Ростов-на-Дону, Тифлис, Ярославль, Чита, Харьков, Иркутск, Владикавказ. Ее требовали столичные кинотеатры, приобретали иностранные фирмы для проката за рубежом. Дальновидный Пате снимал два урожая с этой грядки: сначала зарабатывал на продаже киноаппаратов и

киноплёнки, а потом, прокатывая снятую на них хронику. Кинокамеру в руки брали чаще всего местные фотографы, киномеханики местных электротеатров. Так пришли в кинематограф и стали настоящими профессионалами П.Кабцов на Дальнем Востоке, А.Дигмелов в Грузии, Н.Минервин в Екатеринодаре.

Первым кинорепортером в России стал предприниматель А.О.Дранков, начиная с 1907 года активно снимавший все, что имело коммерческий потенциал: от бегов до парадов в Царском селе; от заседаний Государственной Думы до псовой охоты; в Поволжье – голод, на Сахалине – каторгу, переселение крестьян в Сибирь и за Урал – в центре России. Успел и к моменту извлечения тела Распутина из Невы, и на дачу к премьер-министру П.Столыпину, и под пули февральских событий 1917 года. И все, что он запечатлел как ходкий экранный товар, во времени обрело ценность бесценного материала отечественной истории. Не был бы он столь тщеславен и настырен, не пробился бы Дранков к Л.Н.Толстому в Ясную поляну в день его 80-летия.

Наверное, есть нечто символическое в том, что первые кадры великого писателя были им сняты из оконца «удобств во дворе», где Дранков прятался, ожидая выхода Толстого из дома. И дождался и снял. «И эта картина, когда вас будет судить суд киноистории, г.Дранков, положенная на одну чашу весов, перевесит всех «Сонек», каких вы изготовили в прошлом, изготовите в настоящем и будущем»<sup>16</sup>. Трудно не согласиться с этими словами, определяющими нетто (чистый вес) нескольких дранковских съемок Толстого. Сам же Дранков считал другой мерой: за метр толстовской хроники вместо 40–45 копеек, заплатили по 75 и разошлось 100 копий. Ему вообще удавалось коммерчески успешно реализовывать хроникальные съемки: отдельными сюжетами в выпускаемом им самим киножурнале «Обозрение России»; в виде негативов зарубежным фирмам.

---

<sup>16</sup>Экран России. – 1916. – № 2–3. – С. 11.

Первым отечественным документалистом, не снимающим, но организующим и финансирующим такие съемки как кинопредприниматель, был А.А.Ханжонков. Он начал со съемок картин и кинохроники, отнюдь не сенсационной, а фиксирующей повседневные события. Принимал заказы на хроникальные съемки – строительства Московской окружной железной дороги, репетиций Московского Художественного театра, открытия памятника на месте кончины Великого князя Сергея Александровича. Он снаряжает киноэкспедицию на Кавказ, чтобы снять быт и культуру горцев. Материала хватает на трехсерийный этнографически-видовой фильм «В горах Кавказа». Перед войной Ханжонков организовал кругосветное путешествие на пароходе «Колыма» с целью видовых съемок по всему пути следования. Ф.К.Бремер отснял около 15 тысяч метров пленки уникального хроникального материала, использованного во многих фильмах, что помогло покрыть внушительные расходы.

Повсеместный интерес зрителей к хроникальным сюжетам стимулировал кинопредпринимателей на поиск новых форм документалистики. На экране в 1910 году появились киножурналы, формирующие более обобщенную картину жизни. Фирма «Бр.Пате» выпускала журнал «Зеркало жизни» под девизом «Информировать, развлекая». Затем собственный киножурнал по такой же модели стала выпускать фирма «Гомон». В 1912 году стал выходить киножурнал от Ханжонкова «Пегас». Наладив его выпуск, надо было позаботиться о бесперебойном и своевременном получении киноматериала, для чего в города Европы и России направили кинооператоров фирмы.

За киножурналами последовали полнометражные документальные фильмы. Их время пришло в 1913–1914 годы. Один из первых образцов – «Балтийская эскадра», фильм, выпущенный Ханжонковым в конце 1913 года. По существу – это документальный военно-пропагандистский фильм в предчувствии мировой войны, утверждающий морскую мощь России. Снятые в разное время и в разных местах 14 флотских сюжетов, объединены

в большой фильм. Известно, что их демонстрировали и каждый в отдельности. Фильм был снят как госзаказ военного ведомства. Ханжонков понимал, что неигровое кино, в особенности полного метра, требует финансирования с участием государственных средств и потому искал ведомства и учреждения «под заказ». Откликнулось министерство земледелия, поручив провести съемки в далеко Туркестанском крае, где готовились масштабные сельскохозяйственные реформы. Этот процесс оборвала начавшаяся в 1914 году Первая мировая война, ставшая для неигрового кино мощным импульсом развития и национального самоопределения. Но, если в странах Европы в военные годы впервые кинохроника заняла достойное место на экране, прежде оккупированном игровыми фильмами, то в России, где изначально был велик интерес к неигровому кино, авторитет хроники еще более упрочился. В условиях войны она доказала свою профессиональную состоятельность, гражданственность, человечность. «Царская хроника», фронтовая, тыловая.

Первым русским кинопредпринимателем, добившимся в правительственных инстанциях права выпускать военную хронику, наряду с монополистом ее съемок и проката в лице Скобелевского комитета, стал Ханжонков. Человек военный, он имел свой взгляд на происходящее и точно его формулировал, закупая, монтируя, выпуская определенные сюжеты. «Военнопленные», «9-й питательно-перевязочный отряд Красного креста», «Освящение братского кладбища в Москве» – сюжет за сюжетом он утверждал позиции милосердия, христианские гуманистические начала, столь необходимые жестокому военному времени.

Фирма Ханжонкова стала пионером научно-просветительного кино, «разумного кинематографа», как его тогда называли, и в течение пяти лет с 1911 по 1916 годы производил научно-популярные и просветительные фильмы.

В ее структуре был организован научный отдел для съемок фильмов широкого профиля: медицина, география, сельское хозяйство,



промышленность, биология, физика, химия, зоология, ботаника. За рубежом была закуплена специальная аппаратура новейшего поколения. К работе были привлечены научные силы Московского университета. Каталог просветительных и научно-познавательных фильмов АО «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» (1909–1915) содержит более 200 фильмов: зарубежных; выпущенных в прокат; смонтированных из приобретенных негативов; снятых научным отделом.

Все это свидетельствует о стремлении Ханжонкова серьезно, на позиции монополиста, производить и прокатывать научно-познавательное кино, требующее больших вложений и все пять лет для него убыточное. Занимаясь этим «невыгодным» делом, он рассчитывал на емкость альтернативной прокатной сети – в народных университетах, научных обществах, лекториях. В Москве – в Политехническом обществе и знаменитом Университете Шанявского, в Екатеринбурге, Ростове-на-Дону, Одессе, Нижнем Новгороде и других городах большой России. Он имел реальную поддержку педагогической общественности, учительства, ведь не было ни одного масштабного собрания, где бы они не обсуждали применения кинематографа и, прежде всего, «разумного» в образовании. В 1911 году на Первом общеземском съезде деятелей просвещения была заслушана целая программа создания передвижного кинематографа (по одной передвижке на уезд). По ведомствам ее пробивали два года и только в 1913 году она начала осуществляться, охватив ряд уездов. Война положила конец этой первой (еще досоветской) волне кинофикации деревни. Съезд директоров средне-учебных заведений, прошедший летом 1916 года вынес постановление: «...о необходимости ходатайствовать, чтобы Министерство народного просвещения разработало подробную программу учебно-воспитательного кинематографа, установило премии за лучшие кинематографические ленты и аппараты, применяемые к школьному делу»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup>Проектор. – 1916. – № 13–14. – С. 1–2.

Ханжонков надеялся, что под давлением общественного мнения и государство в лице профильных ведомств проявит интерес к «разумному кинематографу». Он устраивал специальные показы для представителей Совета министров, Общества Народных университетов, Общества трезвости. Он сумел добиться разрешения Священного Синода на демонстрацию своих научно-просветительных лент во время Великого поста. Естественно, что их нарасхват брали владельцы кинотеатров, закрытых на семь недель. Это были фильмы вполне богоугодные – нравственно-ориентированные, социально-значимые.

Именно таким был лучший фильм ханжонковской коллекции научно-просветительных фильмов – «Пьянство и его последствия» (1912). Светская и церковная власти, руководство Генерального штаба и Морского министерства, Союз Христиан-трезвенников выразили полную поддержку фильму о главном национальном недуге и вели переговоры о приобретении копий для показов и лекций. По распоряжению Министерства путей сообщения фильм был куплен всеми управлениями железных дорог. Какая потребность! Какой успех! Какая прибыль! Беспрецедентный случай – фильм был показан в Храме (!) Св.Екатерины в Петербурге.

Уже во время войны, летом 1915 года Ханжонков предпринял последнее усилие по завоеванию государственной поддержки «разумного кинематографа». В Петрограде он демонстрирует членам Кабинета министров лучшие фильмы Научного отдела фирмы, сопровождая показ комментариями ученых. И когда становится ясно, что государственных заказов не последует, что останутся нереализованными уже снятые фильмы, Ханжонков решает Научный отдел закрыть и остановить производство, а, следовательно, развитие этого вида кино, как сегмента киноотрасли. Это было его поражение, но не подтверждение того, что он напрасно вкладывался в «разумный кинематограф». Просто ушло и навсегда то время, когда зритель предпочитал люмьеровское «кино» мельесовскому, когда в 1909–1911 годы отечественное кинопроизводство сосредотачивалось на

хронике и видовых фильмах в соотношении с игровым в пропорции 5:1. Киноаудитория уже «не продюсировала» неигровое кино, и как сфера киноотрасли оно не могло развиваться вне государственного интереса и патроната. Ханжонков это понял, а вот государство не смогло. Недооценили, что русское неигровое кино 10-х годов было объективным, лишенным какой бы то ни было тенденциозности (классовой, национальной, партийной), поддерживало позитивные явления и было, по сути, консервативным и охранительным.

Ханжонкова, как первопроходца, движущегося нередко с опережением, ждало еще одно поражение после победы. Его постоянная забота о пополнении штата фирмы новыми талантами была щедро вознаграждена – встречей с Владиславом Старевичем, оператором, режиссером, декоратором, мастером комбинированных и трюковых съемок. А 7 апреля 1912 года в Москве, в кинотеатре «Художественный» состоялась премьера первого отечественного мультипликационного фильма «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей». Так, Старевич стал основоположником нового вида кино, ответвления от мельесовского направления, но совершенно особенного, а Ханжонков – первым отечественным кинопредпринимателем, производящим мультипликацию. И без него, построившего Старевичу специальную мастерскую, создавшего особые условия работы, он не смог бы за один 1912 год создать пять уникальных рукотворных фильмов. Старевич создал своеобразный каталог жанров раннего кино в цикле своих мультипликационных пародий – на историческую мелодраму, драму декадентскую, фарс, даже на сенсационную кинохронику. В фильме «Петух и Пегас» со злой иронией показана конкурентная борьба кинофирм «Бр.Пате» и АО «Ханжонков и К<sup>0</sup>».

Фильмы Старевича прокатывались по всей России, в Европе, Америке. Фильм «Стрекоза и муравей» (1913) был напечатан по тем временам гигантским тиражом – 140 копий. Так что, опыты Старевича оказались коммерчески весьма успешными, но Ханжонков не стал, не смог развивать

мультипликацию, как сегмент киноотрасли. Старевич, работающий в одиночку, за закрытой дверью, ревниво оберегающий тайны своего творчества, не мог дать начало школе мультипликации и, как полководец без войска, создать мультипликацию как вид киноискусства. Перед такими обстоятельствами Ханжонков вынужден был отступить.

Широкий спектр кинопредпринимательских интересов, не имеющих видовых границ и обращенных на всю систему видов кино – фирменный ханжонковский. Благодаря этому, его предприятие росло, наполняясь капиталом из разных источников. Но тот факт, что он, вопреки своему желанию, был вынужден отказаться от промышленного производства «разумного кинематографа» и мультипликации, свидетельствует о наличии социальных и эстетических механизмов, ограничивающих предпринимательскую волю.

### **1.7 Кинофикация и кинопрокат. Расширение географии. Фирмы и персоны. Методы работы. Рост и развитие киносети**

Все начиналось с проката и держалось на прокате, различных его принципах и формах. Прокат – продвижение фильмов по экранам разных просмотровых площадок, городов, губерний начинали еще «переезжие демонстраторы». Среди таких гастролеров встречались уникальные персонажи.

Так уважаемый московский механик-демонстратор А.А.Шорин объехал с кинопоказами Кавказ, Крым, Закаспийский край, Туркестан, Хивинское царство, города Персии и Турции. Он приобщил к кинематографу самого персидского шаха. Это была кустарная фаза прокатного дела, так сказать, предпрокат.

Родоначальникам кинематографии – французам – принадлежала и идея проката – сдачи фильмов в аренду за определенную плату, на определенный срок тем, кто их показывал. Ленты, прежде ложившиеся тяжким

огнеопасным грузом в местах их демонстрации, пришли в движение, «покатили», освобождая место для следующей партии новинок.

В России зарождение прокатного дела приходится на начало 1907 года, когда одна за другой стали появляться конторы, занимающиеся организацией продвижения фильмов, прокатом. «Кине-журнал» №1 за 1907 год информировал о появлении в доме Бахрушина в Глинищевском переулке на Тверской первой такой конторы, принадлежавшей А.Аргасцеву и Я.Щигельскому. В 1908 году А.Гехтман открыл еще одну и большую контору в Москве, название которой – «Глобус» – должно было свидетельствовать о том, что она предлагает фильмы мирового кино. Первыми прокатчиками стали владельцы крупных кинотеатров. Но, окрепнув, эта деятельность приобрела полную самостоятельность как посредническая между продавцом и покупателем, между сферой кинопроизводства и кинопотребления. «Прокатодатели», как их тогда именовали, заняли ключевую позицию в кинематографии и, особенно, доходную свободную от затрат на производство фильмов, на содержание кинотеатров.

В период 1908–1914 годы, когда росло отечественное кинопроизводство и интенсивно по всей стране росла киносеть, под таким двусторонним давлением прокатное дело превратилось в отлаженную систему. Так, в Москве функционировали предприятия, закупавшие фильмы за рубежом и оптом передающие в прокат фильмы в районные конторы, а те обслуживали кинотеатры определенной территории. Таким образом осуществлялась связь центра с провинцией – прямая, но возможна была и обратная, когда крупные кинотеатры через местные конторы заказывали репертуар. Уже к 1909 году во многих российских городах появились отделения крупнейших столичных прокатных контор. Они часто базировались при ведущих кинотеатрах, владельцы которых принимали на себя функции представителей центра. При прокатном отделении, обслуживающим весь город и прилегающие к нему районы, создавалось

хранилище для фильмов. Здесь продавалась киноаппаратура, запасные части к ней, проводился ее ремонт. Там же раздавались либретто фильмов, ноты для музыкального сопровождения, рекламные материалы, программки.

Такое отделение становилось своеобразным средоточием организации и развития кинематографии на местах, ее связей со столичной киножизнью. Для такой большой страны, как Россия, жесткая, негибкая централизация проката представляла опасность и потому искали определенного равновесия периферии и центра. Первое прокатное бюро в Сибири «А.А.Финкельштейна» было организовано в Томске. А ведущий прокатчик и крупнейший театровладелец на Дальнем Востоке Дон Отелло открыл свой филиал в Москве для самостоятельной и оперативной закупки фильмов и подготовки их к показу. В свою очередь А.Ханжонков из Москвы стремился охватить целой прокатной сетью по возможности большую часть страны, для чего открыл конторы в Баку и Ташкенте, Екатеринбург и Харькове и в ряде других городов.

Начиная с 1908 года, были включены мощные механизмы стимулирования кинопроката: скидки, льготы, кредиты, которые давали оптовым прокатчикам фирмы. Действительно, главный закон репертуарной политики – «комплекс новизны» – требовал каждые три дня менять программу в кинотеатре. Были и такие, где каждый второй день, а то и ежедневно, демонстрировались новые фильмы. Таким образом, спрос театровладельцев был колоссальным. Но еще большим оказалось предложение прокатодателей, жадно, на самых выгодных условиях приобретающих фильмы у столь же алчущих прибыли фирмачей. Этот дисбаланс спроса и предложения привел к падению цен и дезорганизации работы кинотеатров. В 1911–1912 годы разразился прокатный кризис. Первая же попытка государства законодательно вмешаться в сложившуюся ситуацию, сплотила оказавшихся друг против друга прокатодателей и театровладельцев для единодушного сопротивления предложенному Думой в 1913 году законопроекта об особом налогообложении показа иностранных

фильмов. Ведь вплоть до начала Первой мировой войны именно зарубежные фильмы были главной статьей дохода для всех субъектов российской кинематографии. Конкуренция, усилившаяся и ужесточившаяся в ситуации кризиса, заставляла каждого крупного игрока на кинорынке находить средства оптимизации проката. Быстро выбившийся в миллионеры Д.Харитонов брал количеством: собрал огромный запас фильмов и монопольно обслуживал такой крупный и поликультурный город как Харьков с прилегающими районами. Как прокатодатель предпочитал крупные сделки: так, в начале 1914 года заключил с ТД «П.Тиман, Ф.Рейнгардт и С.Осипов» трехгодичный контракт на право монопольного показа всей их кинопродукции на «своей» территории. И.Ермольев перенял у Пате и довел до совершенства прокатный конвейер – продвижение фильмов с учетом многообразия зрительских интересов, различных типов кинотеатров и других точных показателей аудитории и сети. У него в кабинете висела карта России, наглядно фиксирующая по губерниям, районам, городам, крупнейшим киноплощадкам эти показатели. Так что Ермольев точно знал, куда и когда отправит фильмы первоэкранные, прежде всего, кинобоевики, куда и когда фильмы для самого широкого и невзыскательного зрителя. Жесткое районирование и точная типологизация монопольного проката – такую систему предпочитал Ермольев и осуществлял повсеместно и настолько, насколько это позволяли конкуренты. Главным их них был Ханжонков.

Ханжонков начинал, занимаясь посреднической деятельностью: выезжая за границу, приобретал фильмы, (которые в России продавал в кинотеатрах, позднее стал реализовывать через прокатные конторы) и киноаппаратуру для продажи. С представителями иностранных фирм он строил, по-русски, человеческие, доверительные отношения. Он без устали колесил по Европе (Франция – Германия – Италия), стараясь у кинофирм и фирм, производящих аппаратуру, получить права на представительство их интересов в Москве. Возвратясь в Россию, Ханжонков уезжал в провинцию,

где знакомился с театровладельцами, завязывал деловые отношения, находил тех, кому мог доверить представительство собственной фирмы. А затем снова выезжал в Европу. И даже тогда, когда быстро прогрессирующая болезнь затрудняла поездки и дела уже были налажены, Ханжонков продолжал придерживаться такой системы ведения дел. Он принял на себя обязанности отборщика и поставщика фильмов, что приносило быстрые доходы, но было рискованным предприятием, целиком зависящим от выгодной, быстрой, полной реализации приобретенных фильмов.

Когда Ханжонков стал заниматься прокатом собственных фильмов, он рассчитывал не столько на единообразную, хорошо отработанную стандартную модель, как Ермольев, сколько на новые, неожиданные, очень простые и столь же оригинальные решения. Понимая, что «время – деньги», когда быстрота доставки программы решает успех ее проката, Ханжонков первым использовал проводников в поездах как кинокурьеров, что через полвека стало главным механизмом альтернативного клубного кинопроката.

Первый полнометражный фильм «Оборона Севастополя», очень дорогой по тем временам (постановка обошлась в 40 тысяч рублей!) реализовать как обычно было себе в убыток. И тогда было найдено новое решение. «Я объявил право эксплуатации «Обороны Севастополя» порайонно, исключительно за наличный расчет. При этом я гарантировал покупателей от каких-либо срывов и дал право брать на район, по мере надобности, любое количество позитивов по цене лишь обработанной пленки... Таким образом «Оборона Севастополя» была распродана, во-первых, очень скоро, во-вторых, за наличный расчет, а в-третьих, за такую сумму, которая не только покрыла расходы по постановке, но и дала фирме солидную чистую прибыль»<sup>18</sup>.

При этом прокатные фирмы, отказавшиеся от эксплуатации фильма, например, все как одна петербургские, проиграли, когда с «их» экранов

---

<sup>18</sup>Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М.–Л., 1937. – С.55.



прибыль потекла в кассы других прокатчиков, поскольку фильм пользовался небывалым зрительским успехом. И в Петербурге – то же.

Ханжонков не пропускал ни одной детали – все шло в дело. Разорилась одна из крупнейших прокатных контор – «Глобус» Абрама Гехтмана. И он взял ее «за долги» вместе с хозяином, которому была предложена должность главы прокатного отдела фирмы. Он поставил гонорар сотрудников фирмы в прямую зависимость от прокатного успеха сделанного ими фильма. И цифры проката не составляли «коммерческой тайны», а были доступны всем в специальной книге, лежавшей на видном месте в конторе фирмы.

Так, коммерческая составляющая превращалась в стимул творчества и форму воспитания труппы. Увидел во владельце крупнейшего кинотеатра Казани толкового прокатчика, доверил ему право премьерного показа всего репертуара фирмы, а затем ввел его в состав акционеров.

В разработанной системе проката не хватало последнего звена – площадки фирменного показа фильмов, и тогда Ханжонков в Москве, на Триумфальной площади построил кинотеатр на 800 мест. И хотя он владел одним, пусть и самым большим, но одним кинотеатром в Москве, он мог диктовать свою волю сотням других театровладельцев. Это доказала история проката в 1916 году итальянского супербоевика «Кабирия». Заплатив за 20 экземпляров позитива 100 тысяч рублей, Ханжонков решил покрыть столь небывалые расходы новой моделью проката на процентных отношениях, рискуя в случае неуспеха принять на себя часть убытков. Театровладельцы Москвы, все как один, решили фильм бойкотировать. Теперь, когда у Ханжонкова был свой кинотеатр, он извлек из этой ситуации дополнительные преимущества – монопольного показа, по билетам вдвое дороже обычного, с постоянным аншлагом. Только возрастающий интерес зрителя к фильму заставил театровладельцев пойти на попятную. Стратегия Ханжонкова заключалась в сосредоточении в одних руках всей кинематографической цепочки: производство – прокат – показ. Она дала свои

плоды в росте производства, расширении проката, контроле над провинциальной сетью в формах взаимовыгодного сотрудничества.

Русский провинциальный кинорынок – поистине золотое дно, которое активно обрабатывали и столичные кинопредприниматели и местные. Журнал «Наша неделя» № 3 за 1912 год информировал читателей о том, как функционировала на огромной территории Восточной Сибири, части Южной и нескольких районов Дальнего Востока киносеть Дон-Отелло: «Картины ставятся в Иркутске первым экраном, а затем идут в своих отделениях в Чите, Верхнеудинске и проходят дальше как прокатный материал в следующем порядке: Харбин, Владивосток, Хабаровск, Благовещенск, Никольск-Уссурийский, Файдер, ст. Маньчжурия, Сретенск и последний этап в Забайкалье-Троицкославске, потом снова возвращаются в Иркутск и совершают новый круг – Канск, Барнаул, Бийск, Минусинск, Бодайбо и, наконец, Якутск»<sup>19</sup>.

Россия обладала уникальным прокатным пространством, сопоставимым разве что с Северо-американским. При этом значительную его часть нужно было покрывать на конной тяге. И покрывали, вбирая не только крупные города, но и малые, и поселения вдоль железной дороги, и деревенские поселения. Накануне Первой мировой войны оптовый прокат на 80% принадлежал трем ведущим фирмам – «Бр.Пате», АО «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>», ТД «Русская золотая серия» П.Тимана, Ф.Рейнгардта и С.Осипова. Война изменила расстановку сил. В воюющей Франции резко упало производство, а, следовательно, и прокатная мощность на российском рынке упала. «Русская золотая серия» потеряла один из основных своих прокатных козырей – немецкие фильмы, ввоз которых был запрещен. Зато Акционерное общество Ханжонкова именно в годы войны выросло в настоящий киноконцерн, снимавший большое количество фильмов и сохранивший ведущее место в прокате.

---

<sup>19</sup>Цит. по: Ватолин В. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896-1917) //Киноведческие записки. – № 61. – С. 365.

За годы войны доля иностранных фильмов в прокате резко сократилась и в 1916 году составляла лишь 20%. Продолжавшая расти зрительская активность теперь насыщалась отечественными фильмами. Реальность военного времени снова пробудила интерес массового зрителя к неигровому кино – хронике, киножурналам, документальным фильмам. В самой системе проката к рубежному, катастрофическому 1917 году созрели определенные изменения. В центре, прежде всего, в Москве, Петрограде сократилась сеть прокатных контор. Сосредоточенные здесь крупные кинофирмы сами занимались продвижением фильмов. Продолжалась концентрация капиталов и несколько оптовых прокатчиков сосредоточили в своих руках почти весь рынок. Это были: Ханжонков, Хапсаев, Пироне, Пате, американская экспортная контора «Трансатлантик». Оптовый прокат в провинции вели крупные конторы, полностью обособившись от проката розничного. Один из немногих кинокапиталистов А.Ханжонков сохранил обе формы проката – и оптовую и розничную. Таким образом, через свои отделения в городах он поддерживал и малую. И крупную киносеть, здраво полагая, что можно рационально использовать и ту и другую, дать жить и роскошным театрам кино и маленьким киношкам.

Даже в респектабельной Франции, на родине кино, первые сеансы прошли по адресу: Париж, рядом с Оперой, «Гран кафе», подвал. А полгода спустя в России, в Петербурге и Москве они прошли в пространстве более привлекательном – в театрах, так называемых, летних садов «Аквариум» и «Эрмитаж». А первый стационарный зал для показов «живой фотографии» открылся 26 декабря 1897 года в Москве на Красной площади, в Верхних торговых рядах. Три года спустя он сменил название «Электрический театр» на более поэтичное – «Иллюзионный театр». Место было выбрано с умом: множество вполне обеспеченных господ ежедневно посещали этот торговый центр. Покупатели – они же потенциальные кинозрители. Одновременно в России все было так же, как везде: «крутили» в ярмарочном балагане, в кочевой кибитке «переезжего демонстратора», в сарае, в подвале,

фотоателье, наскоро переделанных квартирах. Ханжонков дал очень точное описание этих первых, как он их называл, «биографов»: «Любой сарай, амбар, склад, магазин, все, что имело крышу и могло укрыть от дождя «уважаемых посетителей», – годилось под биограф. В таком «зрительном зале» отгораживалась будка для аппарата, обычно у входа в помещение или над ним; на противоположной стене прибывался полотняный экран; под экраном располагался пианист; мебель состояла из скамеек, разносортных стульев, но часто сеансы давались и без мебели...»<sup>20</sup>.

Неумелый демонстратор, горячая пленка, все кругом из дерева – вот почему такие «кинотеатры» без конца горели. «В Бологом произошла жуткая катастрофа: дотла сгорел Театр вольно-пожарного общества, помещавшийся в сарае. Жертвами стали около ста человек. О происшествии написали почти все газеты. И незамедлительно были приняты меры к осмотру кинотеатров и к закрытию наиболее пожароопасных из них. Председатель Совета Министров П.А.Столыпин отдал распоряжение о доставлении ему подобных донесений о случившемся и производстве строжайшего расследования причин пожара»<sup>21</sup>. Какая горькая и красноречивая ирония – театр-то принадлежал пожарному обществу!

Подобные временные киноплощадки очень быстро открывались и еще быстрее закрывались, теснясь в городском центре. Так, наиболее «кинофицированными» оказались Невский проспект в Петербурге, а в Москве – Тверская, Покровка, Бульварное кольцо. В провинции сеть кинотеатров росла не столь стремительно. Но стоило появиться одному кинотеатру и «киномания» быстро распространялась по городу, где один за другим открывались новые иллюзии. В небольшом городке черты оседлости Белостоке – 4, в Полтаве – 7, в городах с до боли знакомыми сегодня названиями – Грозный, Хасавюрт, Кизляр по 2, а в третьем городе страны – Саратове – 20. Это статистика 1911–1913 годов.

---

<sup>20</sup>Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М.-Л., 1937. – С.12.

<sup>21</sup>«Сине-фоно». – 1911. – №11. – С.10.

Весной 1911 года по всем губерниям был разослан циркуляр «Нормальные правила по устройству и содержанию театров-кинематографов» – из Министерства внутренних дел за подписью П.А.Столыпина. Этот документ свидетельствовал о том, что кинотеатр как учреждение культуры и досуга отныне подчиняется своду государственных правил. Они касались масштаба и плотности киносети: такому городу, как Москва, не более 75 кинотеатров, отстоящих друг от друга минимум на 150 сажен. В них регламентировались: виды деятельности (никаких выставок, базаров), техническая оснащённость (как хранить пленку, как с ней работать), режим работы («с 6 часов дня до 10.30 вечера с закрытием кассы в 9.45»). Театровладельцы смирились с тем, что должны строго соблюдать сетку показов, что должны давать строгую отчетность по наполняемости зала и по проданным билетам, но долго и упорно боролись за лишние два часа работы кинотеатра. Это вечернее время самой высокой посещаемости, как деньги, они не могли потерять. Объединив усилия, добились закрытия кинотеатра в 11.30 и кассы – перед самым началом последнего сеанса.

Театровладельцы были наиболее зависимыми и уязвимыми субъектами кинематографии: их обирали прокатчики, опосредованно, повышая себестоимость фильмов, и кинопроизводители; регулярно приходившие с техническим осмотром чиновники и полицейские, осуществлявшие цензуру, не уходили без взятки. А тут еще ограничения, вводимые властью. Трудности, как известно, сплачивают: в июле 1912 года состоялось собрание кинематографистов, озабоченных «трудной исполнимостью» многих пунктов принятого Московской городской думой в марте месяце документа «Обязательные постановления об устройстве и содержании театров-кинематографов». Основой его был столыпинский циркуляр и потому кинематографисты приняли решение создать свой юридический и технический документ и отправить в Министерство внутренних дел. Театровладельцы настолько были заинтересованы в этом документе, что на первых порах финансировали специально созданную комиссию по его

разработке. Но возникли трения финансового характера. Деньги перестали поступать, деятельность комиссии прекратилась. Трудности, как известно, сплачивают ненадолго.

Однако, никакие трудности, никакие ограничения не могли сдержать роста киносети, которые стимулировали рост зрительского спроса и предложения кинопроизводства. Сеть росла не только количественно, но и качественно: появились кинотеатры нового технологического уровня, построенные с учетом специфики массового зрелищного пространства, построенные и оформленные в современном стиле. В 1910 году в Москве на Арбатской площади открылся «Художественный электротееатр»: отдельное здание с залом на 400 мест, пространством для оркестра, большим фойе и зимним садом. Позднее здание перестраивалось и к нему успел приложить руку сам Ф.Шехтель. Один за другим на главных улицах крупнейших провинциальных городов стали появляться свои «Художественные» – во Владимире, Саратове, Самаре. Московский «Художественный» стал образцом типового строительства.

В Москве в 1913–1944 годах открылись уникальные здания – кинотеатры «Колизей» (на Чистых прудах), «Форум» (на Сухаревской площади), «Унион» (на углу Большой Никитской), «Пегас» (на Триумфальной площади), «Уран» (на Сретенской улице). Их античные названия, сменившие по всей России распространенные «Грезы», «Аполло», «Модерн», «Мефистофель», свидетельствовали о том, что их хозяева закончили хотя бы реальное училище. Эти кинотеатры нового поколения можно назвать Театрами кино, поскольку они были организованы по принципу театра: кроме просмотрового зала, красивое, вместительное фойе, буфет, гардероб; сеанс назывался представлением и давался с антрактами; входящий по билету в зал получал программку с титрами и либретто. Интересная новация: в такой кинотеатр в фойе мог зайти и не имевший билета, что было отличной формой рекламы и привлечения зрителя.

Да, Россия могла гордиться своими Театрами кино не только в Москве, но и в Казани, Иркутске, Харькове, Киеве, о которых говорили – «Из лучших в Европе». Их можно назвать фирменными и не только по уровню деятельности, но и потому, что большинство из них являлось прокатной площадкой определенной кинофирмы, с которой театровладелец был связан эксклюзивными деловыми отношениями. Кто с Пате, кто с Ермольевым, кто с Ханжонковым. Именно Ханжонков первым из кинокапиталистов решился взять на себя труд и расходы по строительству и содержанию собственного фирменного кинотеатра. И все это ради того, чтобы свободно, без посредников доводить до зрителя свои фильмы. Задуманная церемония открытия смоделировала содержание кинодела по Ханжонкову. Освящение кинотеатра. Затем деловой завтрак. Потом показ ретроспективы лучших фильмов фирмы за 1908–1913 годы. И как финал – демонстрация на экране хроники самого этого события – за какие-нибудь два часа сумели снять, проявить, напечатать...

Такой кинотеатр был задуман и действовал не только как коммерческая площадка, как центр досуга, но и как центр просвещения и культурных инициатив. Здесь читались лекции по кинематографу и показывали познавательные и просветительные фильмы. На такие просмотры молодежь приглашалась бесплатно. Проводились льготные утренники для детей и студенчества. Здесь играли лучшие музыкальные иллюстраторы и был оркестр из 35 музыкантов.

Ханжонков мечтал под одной крышей объединить кинематограф и театр: по специально написанным сценариям давать зрелище, состоящее из фильма на экране и живой игры на сцене.

Кинотеатр на Триумфальной был уникальным кинотеатром нового типа, и Ханжонков хотел в нескольких городах России построить такие же. Хотел при них создать Кинобиблиотеки лучших фильмов – не просто их хранилище, но коллекции. И встретил сопротивление конкурентов театровладельцев и производителей фильмов. Они были глухи к

культуртрегерским начинаниям Ханжонкова, зато быстро считали, какие дивиденды принесут ему, а, следовательно, что потеряют они.

Разумеется, театры кино были престижными и дорогими площадками, доступными не для всех. Но рядом с такими первоэкранными кинотеатрами, демонстрирующими исключительно премьерные фильмы, работали кинотеатры второго, третьего, четвертого и пятого разрядов. Новизна репертуара и соотношение в одной программе новых фильмов и повторных – по таким показателям определялся разряд кинотеатра и цены на билеты. Разброс цен был весьма значительным: от 10 копеек (детский) и 35 (для учащихся) до 1 рубля 50 копеек и даже 4 рублей (ложа) в кинотеатрах первого разряда.

Цены на вечерние сеансы и места в партере были выше, чем на сеансы дневные и места на балконе. За десятилетие активного развития отечественной кинематографии (1908–1917) цены выросли, но только на дорогие билеты, а на дешевые, льготные практически не изменились.

Явно кинематография дорожила самой обширной аудиторией – среднего и малого достатка и вела ценовую политику так, чтобы ее не растерять. Постоянно заботились о привлечении новых зрителей в кинотеатры, для чего не скупилась на бесплатные показы в гостиницах, ресторанах, трактирах, где устанавливали проекционную аппаратуру и устраивали такие рекламные показы. Но центром притяжения зрителя, конечно, оставался кинотеатр: в столице и в маленьком провинциальном городе, в центре или просто рядом с домом, скромная киношка или шикарный театр кино. Сеть кинотеатров неуклонно росла, даже в такое «неподходящее» время как мировая война. И если в 1913 году в России насчитывалось 1427 кинотеатров, то в 1916 – 4 тысячи (как следовало из докладной записки кинопредпринимателей в Министерство торговли и промышленности). И в том же, 1916 году, справочное издание «Вся кинематография» называет 120 городов и поселений страны с населением свыше 10 000 жителей, в которых нет ни одного кинотеатра. Велика Российская империя и контрастна, многоукладна...



## **1.8 Российский кинозритель. Консолидация и дифференциация.**

### **Место в системе кинематографии**

«Загляните в зрительную залу. Вас поразит состав публики. Здесь все – студенты и жандармы, писатели и проститутки, интеллигенты – в очках с бородкой, рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники – словом, в с е ...»<sup>22</sup>, – такой увидел публику кинотеатра 1911 года писатель Александр Серафимович.

Если о публике хотели сказать что-либо хорошее, ее называли «демократической». В противном случае – «обывательской». На самом деле, она была очень пестрой, разной, как многообразно было народонаселение России. И действительно, рядом с критиком Стасовым могла оказаться кухарка из хорошего дома, около сестер Цветаевых – «девочка» с Тверского бульвара, по соседству с Маяковским – надзиратель Таганской тюрьмы, подле Блока – приказчик галантерейной лавки...

Действительно, кинематограф первых лет своего существования, сначала как аттракцион, затем как лубок, объединял, консолидировал зрительный зал поверх различий уровня грамотности, образования, культуры. И пока интерес главенствовал над вкусом, программы Люмьеров и феерии Мельеса, лубочные экранизации и исторические лубки одинаково охотно смотрели и почитатели Московского художественного театра и посетители кафе-шантана, и покупатели дешевых книжек на Никольской улице и читатели символистской поэзии. Объединял не только репертуар, но и сам тип первых «электротеатров» – «Кинематограф. Три скамейки», как точно определил поэт, завсегдатай подобных заведений. А стоило только организовать показ на ярмарке, в балагане, в цирке или в Дворянском собрании, в здании драматического театра, как там собиралась публика, привыкшая посещать эти места, однородная.

В 1910 году Лев Николаевич Толстой в имении дочери Кочеты смотрел программу документальных фильмов вместе с крестьянами ближайшей

---

<sup>22</sup>Русские ведомости. – 1911. – 1 января.

деревни. Известно негативное отношение писателя к раннему игровому кино: «глупо», «нет вкуса», «скучно», «ужасно». Зато видовые фильмы, хроника неизменно вызывали интерес и одобрение: «Вот настоящий кинематограф!». Эти картины «русской жизни в самых разнообразных ее проявлениях (как он говорил о том, каким должно быть отечественное неигровое кино), действительно могли быть интересны и для крестьян и для графа, и тоже объединяли аудиторию.

Однако, подобное единение – краткий, проходящий момент. Кинематограф, выходя из младенческого состояния, приобретает все большее многообразие, как и сама аудитория, все больше расслаивающаяся на отдельные группы, отличные по типу и уровню вкуса, по интересам и предпочтениям. Неигровое кино из зоны активного зрительского внимания вытесняет кино игровое во всем многоцветии его жанровой палитры. Процесс пошел особенно интенсивно где-то на границе 1912–1913 годов. Позднее пришло и его осознание. Так, в самом начале 1916 года пресса констатировала: «За два последние года резко изменились вкусы и требования широких народных масс по отношению к экрану. Не то кинематограф поднял публику к себе, не то обратное. Мы пережили уже полосы: дурашкинскую, линдеровскую, натпинкертоновскую, «сашко-сонькинскую» – и вышли, наконец, на простор просто грамотного и даже художественного отражения настоящей «живой жизни»<sup>23</sup>.

Так все-таки зритель менял репертуар или изменившийся репертуар рекрутировал в зал кинотеатра иного зрителя? Вопрос, напоминающий извечную дилемму: что первично – курица или яйцо? Конечно, это было встречное движение и обоюдное воздействие, которое только сообща и способны придать новое качество кинематографу. Вот зарождается психологический тип фильма и, вызвав интерес у начавших приходить в кинотеатр читателей, театралов, становится несомненным лидером отечественного кинорепертуара. Продолжалось расслоение и кинопродукции

---

<sup>23</sup>Кине-журнал. – 1916. – №1–2. – С. 48.

и киноаудитории, когда на экране стали появляться различные модификации психологического фильма – от мистической драмы до бытовой, от разбойничьей до салонной, имевших каждая своего зрителя. Чем шире становилось репертуарное поле, тем дальше расходились отдельные категории зрителей.

Репертуар в подвижности и изменчивости тем и жанров – зеркало киноаудитории, отражающее ее пополнение, преобразование, ее спрос, ее заказ. Своеобразной антенной, улавливающей этот заказ, порой по очень слабым, отраженным вибрациям, являлся как раз кинопредприниматель. Занимаясь прокатом итальянских фильмов, Ханжонков заметил особый зрительский интерес к историческим боевикам, с большими массовыми сценами, натурными съемками, национальными сюжетами. Он стал искать материал для их русского аналога и нашел, скорее всего, не без помощи Толстого, чьи «Севастопольские рассказы» произвели в свое время сильное впечатление на читающее общество. Так появился фильм «Оборона Севастополя» – этапный и новый по многим статьям.

По-своему заказ зрителя реализовался в типологии и архитектуре, убранстве кинотеатров. На «трех скамейках» наскоро оборудованного зала хорошо смотрелись программы коротких фильмов, с обязательными техническими перерывами на перезарядку. Но вот стали появляться более продолжительные, полнометражные и многосерийные фильмы и потребовали иной ситуации просмотра. В 1909–1910 годах разворачивается строительство общественных зданий нового типа, предназначенных специально для кинотеатров, а позднее таких, которые можно назвать театрами кино, по индивидуальному проекту, комфортные, роскошно декорированные. По ценам на билеты такие кинотеатры были доступны далеко не всем. Во многих из них были предусмотрены отдельные выходы для зрителей дорогих мест в партере, ложах, и более дешевых – на балконе. В этих театрах кино была иная обстановка, атмосфера. Александр Блок, например, не любил посещать дорогих кинотеатров в центре города,

предпочитая им окраинные киношки с их разномастной и сплоченной аудиторией.

Именно такую аудиторию, помнится, очень точно Серафимович назвал «публика», то есть совокупность посетителей, среди которых кто-то впервые, кто-то случайно зашел в кинозал. А зрители – это те из публики, кто выделил и предпочел эту форму досуга и культуры, выработал потребность систематически ходить в кинотеатр, выбирая наиболее интересное для себя «свое» кино. Разнообразие типов кинотеатров, соответственно цен на билеты, особенностей репертуара сохраняли массовую киноаудиторию, когда каждый мог найти кинотеатр по интересам и по карману. Именно такая аудитория держала на плечах кинематограф. И можно понять тревогу, столь явственно прозвучавшую в редакционной статье журнала «Проектор» при обсуждении зимой 1916 года нового налога на кинобилеты: «Приходится констатировать крайне ненормальное положение, вызванное распределением налоговых ставок на билеты. Налог падает главнейшей своей тяжестью на дешевые билеты, налог на которые достигает 100% их стоимости. На билеты же дорогие налог определен в 20% их стоимости. И в результате даже недолгой практики применения такого налогового распределения уже выяснилось тяжелое положение общедоступных и народных кинотеатров. Больше всего пострадали окраинные театры»<sup>24</sup>.

В России в 1915 году насчитывалось 1393 кинотеатра: 140 – в Петрограде, 67 – в Москве, остальные в 117 городах страны<sup>25</sup>. При этом первоклассные кинотеатры в провинции, напрямую связанные со столичными прокатными конторами, а то и с кинофабриками, почти одновременно с Москвой и Петроградом демонстрировали лучшие отечественные и зарубежные фильмы. Так называемая провинциальная киноаудитория сосредотачивалась в этих городах в кинотеатрах второго и третьего разряда, где шли фильмы весьма низкого качества. Были

---

<sup>24</sup>Летопись российского кино. 1863-1929. – М., 2004. – С. 191.

<sup>25</sup>Вся кинематография. Настольная справочная книга. – М., 1916. – С.60.

кинопредприятия, которые работали и зарабатывали, целенаправленно снимая для этих экранов – Либкен, Хохловкин, Викштейн. Именно здесь окупил Дранков непомерно большой тираж своего юбилейного фильма «Трехсотлетие царствования Дома Романовых» (107 копий), когда он не имел успеха в столицах. Сюда, к этой спасительной всеядной публике, которую можно было считать шестизначными цифрами, по воде и по рельсам стремился подвижной кинематограф. Так, еще в 1907 году самарский предприниматель Троицкий снарядил трехэтажный «синема-театр» по Волге и притокам. В 1912 году Международное общество спальных вагонов на маршрутах, связывающих Петербург и Москву и их с курортами Кавказа, установило проекцию и демонстрировало фильмы.

В 1914 году Управление Рязано-Уральской железной дороги разрешило на станциях и в поездах проводить киносеансы. А ведь был еще зритель деревень и поселков, в которых работали организованные земствами передвижные кинематографы. Статистика сообщала, что в 1915 году вне городов действовали 133 киноустановки.

Особенно интенсивно киносетель развивалась в столице и Москве. Столица по народонаселению была больше Москвы, росла гораздо быстрее и без малого в два раза превосходила первопрестольную по количеству кинотеатров. Несомненно, в столице была иная аудитория. Ведь здесь на высокотехнологичных производствах была сосредоточена так называемая «рабочая аристократия», а при Дворе и государственных учреждениях – чиновничество высшего класса. И именно в этих двух культурных центрах киноаудитория пополнялась читателями и театрами, подготовленными старшими искусствами к статусу зрителя. У них были свои интересы и предпочтения в отношении кинорепертуара, они воспринимали фильмы на эстетическом уровне. Приход такого зрителя качественно поднимал киноаудиторию, в которой по-прежнему сохраняла свое доминирующее количественное положение неподготовленная, малообразованная, а то и вовсе, неграмотная публика.

Значительную часть киноаудитории составляли учащиеся, студенты, дети, молодежь. Билеты им продавались по специальным ценам: 5 копеек для низшей школы, 10 – для средней, для студентов – 20. Это был весьма благодарный зритель: по много раз смотрящий один и тот же фильм, приходящий с друзьями, со взрослыми Дети и взрослые с одинаковым увлечением смотрели программы Люмьеров, напоминающие семейный альбом, феерии Мельеса, мультипликации Старевича, сказки Пушкина. Первые отечественные детские фильмы – о детях, для детей, с их участием – появились лишь в 1912 году. Немногие кинопредприниматели понимали, что такой большой и актуальной аудитории необходим специальный репертуар, специальные показы. Так, Ханжонков в своем фирменном кинотеатре бесплатно демонстрировал для молодежи научно-популярные и учебные фильмы.

Не потерять реального зрителя и постоянно расширять его ряды за счет аудитории потенциальной, используя такие механизмы как сохранение и обновление жанров, как эксплуатация полюбившихся зрителю актеров и фабрикация из них кинозвезд. Урок успешного коммерческого применения обоих механизмов преподавал всем Д.Харитонов. В смутные, трудные годы – 1917 и 1918 – он опробовал новый тип фильма, в котором все было построено на удовлетворении зрительских ожиданий по знакомому, любимому, утраченному. Это был жанр салонной мелодрамы, украшенный целым созвездием – несколько «королей» экрана вокруг одной «королевы», самой Веры Холодной. Этому кинодельцу не откажешь в умении услышать внутренний голос своего зрителя.

Лучшие, наиболее успешные кинопредприниматели обладали этим чувством зрителя, которое им заменяло научные исследования киноаудитории. А потребность в этом явно ощущали все, кто был вовлечен в пространство киноиндустрии. Кинопресса информировала о первых кустарных опытах киносociологии в ряде провинциальных городов, прямо в кинотеатрах. 1913 год. Томск. Путем простого опроса зрителей удалось

выяснить: предпочитаемый жанр – кинодрама: по популярности отечественные актеры уступали зарубежным; наиболее уважаемая фирма «Бр.Пате». Немного же узнал из этого опроса о своем зрителе владелец кинотеатра «Иллюзион-Глобус», не более того, что он мог ежедневно постигать, просто заходя в зрительный зал.

Как-то однажды, актер, игравший в фильме роль низкого коварного соблазнителя, зашел в зал во время его демонстрации: «Сидя в ложе кинотеатра, я с интересом наблюдал, как зрители принимают картины. В эпизодах, где мой герой-сердцеед клялся очередной жертве в вечной любви, публика не скрывала своего волнения. Но с особенным шумом был встречен финальный кадр: Юрий Нагорный с обожженным лицом вглядывается в зеркало и плачет. Шла надпись: «Кто же меня теперь полюбит?» Никто – раздались реплики с мест. Так тебе и надо – закричал кто-то...»<sup>26</sup>.

Многие эти воспоминания могут сказать о зрителе, смотрящем фильм зимой 1916 года: о его наивности и открытости, эмоциональности и единоклассности, об отношении к кинематографу как школе нравственности. И еще о том, что начался третий год войны, а залы кинотеатров отнюдь не пустуют. Кинопресса буквально оглушала цифрами: 1915 год – 180 миллионов посещений при населении 170 миллионов и целых категорий не зрителей (младенцы, дети малые, дряхлые старики, больные...). Это значит, что для зрительски активного населения кинематограф стал жизненной потребностью, что ходят в кинотеатры регулярно и часто.

Мировая война – невиданная глобальная и национальная катастрофа дала кинематографу России мощный импульс развития, самоопределения, совершенствования. Психологическая атмосфера военного времени (напряжение, страх, тоска) требовала эмоций другого ряда, разрядки, возможности отвлечься от тягот реальности, забыться. Да еще недоступность главного национального «лекарства» («пей, пей, тоска пройдет»).

---

<sup>26</sup>Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. – М., 1965. – С. 53.

В июле 1914 года вступил в силу «сухой закон» и доходы от вина сами собой потекли в кинематограф. За первые два года войны доходы кинопредпринимателей выросли в три раза, а число посещений на душу населения в четыре раза. Благодаря высокой активности зрителя кинематография сумела преодолеть такие угрозы военного времени, как повышение сбора на билеты, реквизиция кинотеатров под госпитали, пленочный голод.

Деятели кинематографии всеми силами старались продемонстрировать и свою рентабельность, как отрасли хозяйства страны, и свои патриотические настроения, как сообщества. Занимались кинофикацией действующей армии, участвовали в работе Общества Красного креста, безвозмездно обслуживали новую массовую киноаудиторию – солдат на передовой, раненых в тылу. Была создана Комиссия по снабжению воинов передовых позиций передвижными кинематографами во главе с кинопредпринимателем В.Г.Венгеровым, занимавшимся одновременно весьма прибыльным бизнесом – снабжением армии медикаментами. Был собран специальный фонд, в работе которого принимали участие и Либкен, и Ермольев, и Ханжонков.

Война проверила на прочность все звенья системы кинематографии. Еще раз, теперь в экстремальной ситуации, было подтверждено центральное, во многом определяющее, место в ней принадлежит зрителю

### **1.9 Кино и власть. Рождение цензуры. Проект огосударствления кинематографа**

Отечественная кинематография складывалась как частно-собственническая сфера интересов и деятельности, не ищущая у государства финансов на свое становление, не стремящаяся обрести в своем развитии статус государственной регалии. Прежде всего, не оградило таможенными квотами и налогами ввоз фильмов из-за рубежа, где, по сравнению с Россией, киноотрасль быстро и мощно. Кто-то толковал это как недомыслие, другие как проявление антипатриотических позиций власти. А тут еще в 1913 году



Комиссия по направлению законодательных предположений высказалась за установление налога на «выдελывание» фильмов в России, возможно, в поддержку знаменитой резолюции Николая II на бумагах Департамента полиции. Вот эти три фразы, датированные тем же 1913: «Я считаю, что кинематография – пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор. И никакого значения таким пустякам придавать не следует»<sup>27</sup>.

Однако, слова словами, а на деле Государь придавал кинематографу вполне определенное значение. Год за годом, начиная с коронационных торжеств в 1896 году, он снимался в сотнях сюжетов так называемой «царской хроники», таким образом поддерживая официальную документалистику как инструмент фиксации, а при показе за рубежом и в России, как инструмент популяризации своей внешней и внутренней политики. При этом Двор не финансировал «царской хроники» и без ответа оставались просьбы главы частной фирмы, осуществлявшей съемки, обращавшегося за господдержкой. Зрительский интерес, а, возможно, и деловую потребность подтверждают просмотры, устраиваемые для Государя, нередко вместе с семьей, на протяжении двух десятков лет с 1897 по 1916 годы в высочайшем присутствии прошло 92 сеанса. В годы Революции (1905 и 1917) было не до кино, в годы войны показывалась исключительно военная хроника, а в самый кинематографический 1911 (14 сеансов) шли и игровые фильмы, и патриотические лубки, и юбилейные ленты, и та же «царская хроника».

Четырежды ко Двору был допущен А.А.Ханжонков, чтобы лично продемонстрировать царю снятые его фирмой фильмы – «Оборона Севастополя», «Воцарение дома Романовых», «Балтийская эскадра», подборка новых лент 1915 года. Ханжонков, как в недалеком прошлом

---

<sup>27</sup> Цит. по: Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С.34 (примечание).

профессиональный военный, вел с полковником Н.А.Романовым беседы со знанием дела. Он не раз был жалован подарками и наградами, что стало не только фактами его биографии, но и своеобразными вехами отечественной кинематографии, трудно и упорно пробивающейся к государственному признанию.

Государственная власть в лице Думы, Совета министров обратила внимание на кинематографию уже тогда, когда она прочно встала на ноги и превратилась в отрасль, с которой можно получать весьма солидные налоги – по 30, по 40 миллионов ежегодно. В мае 1913 года IУ Государственная Дума приняла законодательное предположение «Об установлении особого налога на ввозимые из-за границы и выделяемые в России кинематографические ленты». В документе содержатся любопытные уточнения: «...посещение кинематографов является делом известной роскоши, мы считали бы вполне своевременным установление особого налога... размер которого определялся бы четырьмя копейками с каждого аршина... мы полагали бы нужным предоставить в законодательном порядке городским и земским учреждениям право регулировать в известных пределах плату, взимаемую предпринимателями за посещение кинематографов»<sup>28</sup>.

В этом документе, заявившем впервые претензии государства на административное регулирование в сфере кинематографии, таилась опасность для отечественной киноотрасли – и через прямые налоги и через сокращение доходов от проката иностранных фильмов. Но было в нем и здоровое зерно – делегировать земским и городским властям право самим определять цены на кинобилеты. Но, пролежав под сукном в кабинетах, думский документ был Советом министров отклонен. Думается, не без участия кинопредпринимателей, естественно, не желавших государственного вмешательства.

Органы управления на местах, так сказать, низовая власть, в лице земства проявила серьезную заинтересованность кинематографом как

---

<sup>28</sup> РГИА, ф. 1276, оп. 9, д. 206, л. 2.

средством внесения культуры и просвещения. При активном участии сельской интеллигенции – учителей, врачей, агрономов – в деревнях создавались просветительные кинематографы. К 1914 году в работе было более 500 узкоплёночных аппаратов «Пате» с негорючей плёнкой. В недрах земского кинематографа зародилась идея передвижного кино. Начиная с 1911 года кинопередвижки действовали в 75 уездах. При поддержке определенных государственных ведомств удавалось осуществить масштабные проекты. Так, в 1909 году петербургское управление Северо-Западной железной дороги устроило специальный передвижной просветительный кинематограф для детей. В начале 1914 года проект «агрономического института на колесах»: библиотека, музей, просмотрный зал, фотолаборатория, мастерская сельхозинвентаря, платформа для передвижных выставок. Столь благодатная для России, прежде всего, для деревни, программа кинофикации не могла быть осуществлена потому, что не стала государственной.

Снова власть обратила заинтересованный взгляд на кинематографию, когда экономика встала на военные рельсы. В декабре 1914 года был принят закон о государственном налогообложении кинематографа, согласно которому в «Собрании узаконений» содержался такой пункт: «Привлечь с 1 января 1915 года к платежу государственного промыслового налога... всякого рода постоянные и передвижные предприятия, за исключением содержимых правительственными и общественными учреждениями, учеными учреждениями, учебными заведениями»<sup>29</sup>. Все кинотеатры были поделены на четыре разряда, исходя из чего начислялся разный налог. Такая система налогообложения была и разумной и гибкой. Год спустя Совет министров принял новые дифференцированные ставки временного налога на кинобилеты, по существу защищавшие интересы малоимущих зрителей, перед которыми не закрывались двери кинотеатров. Прогрессивная шкала строилась согласно ценам: на билеты по 50 копеек – 5 копеек налога, за

---

<sup>29</sup>Сине-фоно. – 1914. – №4-5. – С. 31.

билеты от 8 до 10 рублей – 2 рубля, за билеты свыше этой цены взимался налог из 1/5 стоимости. Не облагались билеты дешевле 30 копеек, продававшиеся в кинотеатрах сельской местности.

Наконец, где-то на десятый месяц войны, в мае 1915 года Правительство запретило ввоз в Россию фильмов германского производства. Эта мера, политически абсолютно логичная (фильмы военного противника не должны были идти на экранах), оказалась неосуществимой в силу бесстыдства иных кинодельцов, для которых деньги не пахнут, даже кровью. Они получали немецкие фильмы через нейтральные страны и демонстрировали как «датские», «шведские»...

Существенная помощь кинематографии со стороны власти осенью 1916 года способствовала преодолению жесточайшего пленочного голода. По решению собрания владельцев кинофабрик и кинолабораторий, наконец объединивших свои интересы и усилия, была избрана комиссия для поездки в Петроград с ходатайством перед Министерством торговли и промышленности о разрешении ввоза киноплёнки из Америки морским путем. 7000 пудов позитивной и негативной плёнки прибыли в Россию через архангельский порт. Несомненно, этому помогли сплоченность и профессионализм кинопредпринимателей, которые не просили у чиновников, а показали заинтересованность самой власти в положительном исходе кризиса. Вот что они писали в специально составленном документе: «Ежедневная посещаемость всех 4 000 кинотеатров достигает 200 000 человек. Военного налога электротeatры уплачивают около 30 000 рублей в день... Постановлено лишить права на получение плёнки тех лиц, которые будут перепродавать по повышенным ценам плёнку, полученную вследствие ходатайства, если последнее будет уважено»<sup>30</sup>.

Ходатайство было «уважено», и отечественная кинематография еще в течение года продолжала энергично развиваться. Продолжали расти и аппетиты власти на кинематограф. Их обнародовал некто В.М.Дементьев в

---

<sup>30</sup> Проектор. – 1916. – №17. – С. 14–15.

скромной брошюре, вышедшей в провинции с весьма нескромным и откровенным названием «Кинематограф, как правительственная регалия». Вскоре ее переиздали в столице, что значило – заметили. Автор предлагал кинематограф «отчудить в пользу казны» и использовать монопольно наподобие продажи питей» (вина). Вот кто на самом деле был автором знаменитого лозунга: «Кино вместо водки», на продажу которой с самого начала войны был наложен «сухой закон».

Известны отдельные реплики Государя о вреде такого развлечения как кино, его опасения по поводу вредного влияния на молодежь авантюрно-уголовного жанра. Более масштабные, государственные мысли высказывал Николай II в беседах с протопресвитером русской армии и флота (главой армейской церкви) отцом Георгием Шавельским в Ставке, в начале 1916 года, как результат этих разговоров о больших культурных возможностях кинематографа и о том большом вреде, который он сегодня приносит, явилось умозаключение Государя о необходимости его огосударствления. Он высказал его министру финансов, который почел за лучшее переадресовать поручение в Министерство Внутренних дел. Он писал: «На последнем моем Всеподданнейшем докладе 28 января 1916 года Его Императорскому Величеству благоугодно было обратить внимание на необходимость введения в Империи государственных монополий аптечной и на кинематограф»<sup>31</sup>. Удивившее, а кого-то и повеселившее, объединение аптечного дела и кинематографа, скорее всего, было вызвано единой заботой Государя о здравии народном, как физическом, так и нравственном, о развращавшем воздействии кинематографа и свободной продаже кокаина, вызвавшей в стране настоящую эпидемию.

Умозаключение Государя, высказанное очень общо и скупо, долго передавалось из ведомства к ведомству: из Министерства Внутренних дел перешло в Департамент полиции, затем на рассмотрение Особого совещания по снабжению армии и флота и организации тыла... Появилось сразу

---

<sup>31</sup>РГИА, ф. 776, оп. 2, д. 26, л. 2.

несколько проектов огосударствления кинематографа: от национализации и превращения в «государственную регалию» – радикальный вариант и другой, умеренный – государственной поддержки определенных его секторов. Министр внутренних дел А.Д.Протопопов видел в кинематографе мощную политическую силу. Для него главным было установление постоянного жесткого надзора за производством отечественных фильмов, ввозом зарубежных, репертуаром кинотеатров. Значит, национализация. Министр народного просвещения граф П.Игнатьев видел в кинематографе мощную культурную, просветительскую силу. Для него главным было поддерживать государственным финансированием, мягким налогообложением некоммерческие сферы кинематографа, работающие на деревню, школу, университет. Он писал о создании фильмотеки, киномузея и особого комитета по делам кинематографии при своем министерстве. Он стоял за умеренный вариант с сохранением и частного сектора кинематографии, ее рыночного фундамента. Естественно, отечественные кинопредприниматели всеми силами старались поддержать игнатьевский проект, видя в национализации «покушение на убийство кинематографа».

В России, как известно, любые решения вязнут в болоте бюрократической волокиты, подковерной борьбы. Наступил 1917 год и Революция по-своему решила этот вопрос, назвав кино «важнейшим из искусств», превратила его в государственную и партийную регалию. И напрасно Нарком просвещения А.В.Луначарский, под начало которого попала кинематография весной 1918 года надеялся, подобно своему дореволюционному коллеге, на самую разумную и надежную, частно-государственную ее модель. Времени на жизнь ей было отпущено немного, до 27 августа 1919 года, до даты смерти российской кинематографии, которую почему-то называют днем рождения кинематографа советского.

Отсутствие государственного управления кинематографией привело к тому, что централизованная, единая кинематографическая цензура в 10-е годы так и не сложилась. И хотя в печати сохранились имена сановных

цензоров, надзиравших за кинематографом, Б.Шереметева, А.Довгелло, но никаких следов их деятельности не сохранилось. Зато сохранилось немало анекдотов о цензурных акциях приставов и урядников, сохранились их смешные и нелепые резолюции на документах. Власть и церковь на полицию возложили обязанность не допускать к демонстрации ленты «тенденциозного и политического характера», «изображающие преступления», «оскорбляющие религиозное, патриотическое, нравственное чувство». Каждый это понимал или не понимал по-своему. Так, тифлисского полицмейстера волновала «демонстрация обнаженного тела без трико», казанского – было ли получено разрешение на съемку в местной хронике военного парада, московского – «безнравственное содержание фильма «Коробейники». Журналисты невесело шутили: «Что не город, то своя цензура».

Предварительная цензура в отношении периодической печати была отменена в 1905 году «Манифестом об усовершенствовании государственного порядка» и заменена правом налагать на издание штраф или закрывать его «на основании чрезвычайного положения». Эту модель перенесли и на кинематограф. Никто не надзирал за тем, что и как снималось, что привозили из-за рубежа. Только перед экраном возникал барьер в виде свода приведенных запретов и надзирающего за их исполнением полицейского чина. Владельцы прокатных контор заранее подавали заявку на просмотр фильмов, подготовленных к показу в кинотеатрах. В определенный день и час прибывал полицмейстер и отсматривал программу. В специальную книгу он заносил название каждого фильма с подробным содержанием, проставлял номер, писал разрешительную резолюцию. В кинотеатр фильм передавался с разрешительным удостоверением и на афише обязательно проставлялся его номер. Не сразу, но удалось на иностранные фильмы удостоверения получать по образцам, до того как они будут закуплены.

Нередко решения чиновника были смешны, нелепы. Но практически любое можно было преодолеть, дав, кому золотые часы, кому целковый «на чай». Совсем недалекого можно было надуть. Но если выяснялось, что «подрывной» или «безнравственный» фильм проскочил-таки на экран, кинотеатр закрывали «до выяснения», а «оплошавший» полицмейстер мог получить «семь суток ареста». Возможно, тогда вступал в дело статский советник, старший чиновник особых поручений при московском градоначальнике Б.Шереметев. Недаром же его перевод на службу в Петроград в 1914 году редакция киножурнала «Сине-фоно» провожала такими словами: «Ни один кинематографический деятель Москвы никогда не встречал отказа со стороны Б.Б. в смысле совета, указания и прочего... Нас просят передать Борису Борисовичу свой привет все кинематографические деятели Москвы... Присоединяем также и свой низкий поклон»<sup>32</sup>.

Надзор за содержанием показываемых фильмов велся по трем направлениям: нравственному, политическому, церковному. Нравственный ракурс, прежде всего, касался репертуара и чаще всего так называемого «парижского жанра», небольших трех-пятиминутных фарсов, в которых самым «смелым» могло быть название. «Держи свечу», «Драма гризетки», «Сюзане не спится»... Французский историк кино Жорж Садуль утверждал: «По свидетельству парижской кинопечати, в 1908 году «светская и развращенная Россия» была главной потребительницей французских порнографических фильмов, предназначенных для наиболее обеспеченных классов. «Легкие и пикантные фильмы» – специальность «Пате» – также имели большой сбыт в России и демонстрировались на особых сеансах. Борьба с «парижским жанром» началась в России только в 1908 году. При этом полиция, которая тогда выполняла цензурные функции, фактически не преследовала владельцев кинотеатров, нарушавших ее же собственные запрещения демонстрировать порнографические картины»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup>Сине-фоно. – 1914. – №3. – С. 24.

<sup>33</sup>Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2. – М., 1958. – С. 283.



Это, так сказать, взгляд издалека. А вот что сообщал журнал «Сине-фоно»: «Москва. С 27 апреля во всех театрах прекратилась демонстрация картин из так называемой «парижской жизни»... московский градоначальник сделал распоряжение 27 апреля о закрытии театра «Мефистофель» (на Петровке) вследствие демонстрирования в нем «парижского жанра». Владелец театра К.Эрнст подал заявление градоначальнику о том, что программы сеансов были известны участковому приставу и картины демонстрировались с его разрешения. Назначенное градоначальником дознание подтвердило заявление г.Эрнста, вследствие чего 8 мая и было снято запрещение с театра «Мефистофель», который таким образом был закрыт на 10 дней. Участковый пристав подвергнут аресту на 7 суток»<sup>34</sup>.

Порой частное мнение приобретало силу цензурного запрета. Когда принадлежало известному персонажу. Член Государственной Думы архиправого крыла В.Л.Пуришкевич на просмотре фильма «Ключи счастья» (по бестселлеру А.Вербицкой) в зале громко выражал свое негодование, а из кинотеатра прямо направился к губернатору Кишинева заявить протест по поводу демонстрации такой «противонравственной картины». В результате фильм был снят с экранов во многих губернских городах.

Запретительные действия членов семьи Л.Н.Толстого, с негодованием встретивших фильм Я.Протазанова «Уход великого старца», на несколько десятков лет лишили отечественного зрителя возможности увидеть одно из лучших творений русского кино 10-х годов. Лев Львович заявил: «К сожалению, приходится констатировать, что циркулирующие в городе слухи о возмутительном надругательстве над именем покойного отца – чистейшая правда. Я своими глазами видел всю эту безобразную картину от начала до конца и, конечно, приложил все усилия к тому, чтобы она не увидела света. В России картина демонстрироваться не будет. Это я могу сказать с уверенностью»<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup>Сине-фоно. – 1908. – №13. – С.15.

<sup>35</sup>См. Летопись Российского кино. 1863–1929. – М., 2004. – С.119.

Иногда голос зрителя приобретал политический тембр, как это случилось с княгиней М.Волконской, оказавшейся на просмотре французской инсценировки восстания на броненосце «Кн. Потемкин». В письме генерал-губернатору Москвы В.Ф.Джунковскому княгиня подробно описала содержание ленты, реакцию зала (смех, возгласы одобрения в адрес взбунтовавшихся матросов), собственные ощущения («сердце кровью обливается, злоба душит», «болела душой»). В завязавшейся по этому случаю переписке полицейских чинов выяснилось: уездный исправник оправдывался тем, что картина шла во многих других городах, вот он и разрешил. Этот явно «не досмотрел». Зато другие...

«Забастовка Загуляйкина» – фильм запрещен полицмейстером из-за названия, под которым скрывался фарс. На афише фильма «Максим Горький на острове Капри» полицейский цензор из Таганрога оставил такую резолюцию: «Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей. Враг государственности». Вот такой образчик политической цензуры. На самом деле отечественные фильмы давали мало работы политической цензуре, поскольку в России не снимали ни социального, ни пролетарского кино. Ничего похожего на английское кино «социального реализма» с его идеями войны труда и капитала, профсоюзной борьбы или датской социальной кинодрамы, берущей начало в оппозиционной журналистике... Аполитичность раннего русского кинематографа вовсе не означала отсутствия в нем общественной позиции. Она была – идея сохранения гражданского мира в России, патриотическая, охранительная, реформаторская, анти революционная. Исходя из этого, с экрана снимали хроникальные сюжеты и фильмы, которые могли возбудить социальные, национальные страсти, просто тяжело повлиять на психику. «Кровавое столкновение в Ейске полицейских чинов с преступниками и расстрел последних», «Дело об убийстве члена Государственной Думы

М.Я.Герценштейна», «Дело Бейлиса» в городах с преобладанием еврейского населения не показывали.

Сцены насилия, агрессии, жестокости также относились к «нежелательным». Известный театровладелец и прокатчик по Сибири, Дальнему Востоку, Маньчжурии в 1912 году решил заработать на сенсационной хронике казни китайских революционеров через отсечение головы, для чего в ожидании кинооператора отложили съемку на день. Но выпустить этот сюжет в широкий прокат, как задумал А.Дон-Отелло, не разрешили, демонстрировали только на закрытых, специальных сеансах.

Да, информация через экран не для всех и не обо всем. За процессом по «Делу Бейлиса» день за днем следили, читая серьезную прессу, те, кто способен был думать о происходящем, понимать его. Превращение такого материала в зрелище для зевак – безнравственно и безответственно. Одни способны понять подобное ограничение в информации исключительно как страх власти за государственный порядок, другие – как необходимую заботу о нравственном состоянии народа.

Съемки игровых фильмов также не цензурировались, но снимающие знали свод запретов, которыми должны были руководствоваться. Так, актеры не могли играть роли ныне царствующего монарха и его отца, и его деда. Это, конечно, создавало определенные трудности при работе над историческими лентами, но выход нашли быстро – в ход пошли живописные портреты, скульптурные изображения, наконец, «царская хроника». В 1910 году были введены новые ограничения – запрещалось выводить на экран в качестве персонажей игровых фильмов Высочайших особ иностранных держав и офицеров русской армии. Русская армия была показана только в неигровом кино и только с одной, парадной стороны – спортивная подготовка, маневры, смотры. О проблемах, недугах, буднях этой закрытой социальной среды только читали: «Кадеты», «Поединок».

Кинопредприниматели предпочитали свод заранее известных ограничений непредсказуемости, а то и неграмотности, полицейской

цензурной службы и потому многие годы вели борьбу за единую, централизованную, цивилизованную цензуру. Наконец, в 1911 году в газете «Правительственный вестник» был опубликован «Список кинематографических картин, которые могут быть допущены к публичному демонстрированию (1907–1911)». Фильмы первой пятилетки отечественного кинопроизводства получили таким образом статус государственного репертуара.

И, наконец, церковная цензура. «В интересах Православия запрещаю» – такую резолюцию можно было прочесть на афише фильма «Хирургия», снятого по юмористическому рассказу А.Чехонте, где, как известно, зубами мается дьячок. Этот защитник веры, полицмейстер сам просился в персонажи «Пестрых рассказов», прямо из жизни. На самом деле интересы Православия защищал Священный синод как верховный орган духовной власти.

Первым цензурный удар принял на себя французский фильм «Рождение и жизнь Христа в картинах», который в целом наборе лент с кинопроекторным аппаратом из Франции в 1898 году привез Ханжонков – старший из двух братьев, Сергей Александрович. Фильм был запрещен к показу и появился на российском экране только десять лет спустя. Как вспоминал один из зрителей: «...публика, смотревшая этот фильм (по приказу полиции – без шапок), неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики»<sup>36</sup>. При этом, судя по его описанию, фильм представлял чистейший лубок. Такой кинопримитив вызывал простые человеческие эмоции, далекие от истинного религиозного чувства.

Русская православная церковь вообще относилась к кинематографу в целом как к явлению негативному, требующему регламентирования и ограничения. Напротив, католическая церковь взяла кинематограф на вооружение в качестве средства религиозного воспитания. Кино сделали одним из популярнейших развлечений в католических школах и приютах.

---

<sup>36</sup>Лихачев Б. Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Ч.1. – Л., 1927. – С. 39.

Крупная парижская издательская фирма католической пропаганды открыла специальный кинотеатр. Все это стимулировало производство фильмов религиозной тематики, приобретших во Франции, в Италии, Англии статус особого киножанра – «библейские сцены». Коммерчески было весьма выгодно наводнить подобными фильмами бездонный российский кинорынок.

В 1898 году Священный синод выпустил специальное постановление, «запрещающее показ изображения Христа Спасителя, пресвятой Богородицы и святых Угодников Божьих». Однако, судя по названиям – «Даниил во рву львином», «Выход евреев из Египта», «Жизнь Моисея», «Давид и Голиаф» – «библейские сцены» не сходили с российского экрана вплоть до 1910 года. Тогда появилось специальное постановление об изъятии этих фильмов из проката, адресованное губернаторам, градоначальникам, Варшавскому Обер-Полицмейстеру: «принять решительные меры к исполнению синодального постановления» (из циркуляра Министерства Внутренних Дел от 2 мая 1898 года). Позднее были специально разработаны «Правила инсценировки и документальных съемок религиозных обрядов».

Постоянное обращение Священного синода к разработке подобных документов свидетельствовало о том, что с кинематографом церкви приходилось считаться как с новой реальией политической, культурной, духовной жизни. Даже среди служителей Церкви появились сторонники использования кинематографа, например, для иллюстрирования собеседований по Священной истории, проводимых в Храме по окончании службы. Их оппоненты, видящие в кинематографе лишь низкопробное, а то и греховное, развлечение, называли кощунственной саму мысль о том, что он переступит порог Храма. А когда православный купец, хозяин кинотеатра в Рязани обратился к местному епископу за разрешением на показ библейских фильмов без музыкального сопровождения, чинно, богоугодно, тот положил на бумагу следующую резолюцию: «Я никогда, ни в какое время не дам согласия и разрешения на то, чтобы в театрах и им подобных учреждениях

показывались картины библейского и вообще православно-христианского содержания, ибо это есть не что иное, как поругание святыни христианской»<sup>37</sup>.

Негативное отношение церкви к кинематографу несомненно усиливало поведение публики на просмотре «библейских сцен»: переговариваются, смеются, курят, пускают шуточки – не утруждают себя должным уважением и благоговением перед происходящим на экране. Массовая публика (прежде всего, городские низы, разночинная интеллигенция) не была готова к восприятию репертуара, требующего духовной работы. Духовные лица редко посещали кинотеатры еще и потому, что имели место случаи наказания за это. Совсем немногие осмеливались использовать кинематограф в повседневной религиозной жизни, как кишиневский Архиепископ Серафим, устраивавший у себя в доме специальные сеансы в сопровождении певчих. Наконец, после длительной дискуссии в Священном синоде на страницах прессы служителям Церкви было разрешено посещать просмотры в кинотеатрах, естественно, с рядом оговорок.

Церковная жизнь продолжала быть закрытой для съемок. Но такие сюжеты религиозной народной жизни, протекающей за пределами Храма, как Крещенское водосвятие, Вербное воскресенье, вынос икон, Крестный ход ежегодно снимались в разных городах и показывались по всей России, демонстрируя в этих повторяющихся сюжетах присутствие веры в обыденной жизни народа.

Далеко не сразу Церковь призвала кинематограф просветительского направления. Ханжонков первым получил специальное разрешение Священного синода на показ таких фильмов во время Великого поста. Весной 1913 года особую поддержку Духовной цензуры получил фильм «Пьянство и его последствия»: «Признавая за картиной громадное нравственное значение как орудие борьбы с алкоголизмом, Святейший Правительствующий Синод разрешил демонстрирование ее по всей России в

---

<sup>37</sup>Наша неделя. – 1912. – №19.– С. 3.

течение 4-й недели Великого Поста, когда, как известно... всякие зрелища для народа воспрещены...»<sup>38</sup>. Более того, этому фильму, как богоугодному, открыли двери Храма: 9 марта он был показан верующим в храме Св.Екатерины, в Санкт-Петербурге. А он, в свою очередь, проложил дорогу на экраны кинотеатров на Крестопоклонной неделе для других научных картин: промышленных, биологических, этнографических, видовых. Так, в 1914 году Церковь и кинематограф, преодолевая радикальные цензурные ограничения, двинулись навстречу друг другу.

Отечественное кино 10-х годов сумело остаться вне какого-либо политического течения, которыми была так богата эпоха. Различные партии и движения мало им интересовались, меньше, чем литературой, живописью, театром, и это вплоть до 1917 года сохранило его здоровую аполитичность. Представители «Союза русского народа» и «Союза Михаила Архангела» сначала сделали кинематограф объектом насмешек, газетных пасквилей. Позднее, почувствовав его силу, стали искать, но к чести кинопредпринимателей, так и не нашли фирму, готовую «экранизировать» их шовинистическую, антисемитскую идеологию, показать их «деятельность». Например, снять очередной погром. Неожиданно накануне Первой мировой войны газета большевиков «Правда» выступила с несколькими публикациями, посвященными кинематографу. Уже их названия свидетельствуют об узкоклассовом, сугубо идеологическом, даже вульгарно социологическом подходе к такому многостороннему, полифункциональному феномену. «О рабочем театре», «Кинематограф и рабочие».

Ключевые слова этих текстов, в которых внеэстетическому анализу подвергнут текущий кинорепертуар – «буржуазность», «служение капитализму», «нажива», «пошлость». Предлагаемые меры «пролетарского оздоровления» кинематографа в условиях капиталистической системы –

---

<sup>38</sup>Янгиров Р. «В борьбе с народным недугом...». Материалы к истории фильма «Пьянство и его последствия» //Киноведческие записки. – 2004. – №64. – С. 239.

заказ фирмам социальных фильмов и открытие рабочих кинотеатров. Чистейшая утопия. Ведь массовый пролетарский зритель, активно посещавший кинотеатры, растворял свою классовую сущность в общем зрительском вкусе к мелодраме, комедии, фарсу, Максу Линдеру, Асте Нильсен... И даже в советскую эпоху в середине 20-х предпочитал «Медвежью свадьбу» и «Багдадского вора» «Броненосцу «Потемкин», а героям революции и труда – персонажей немецкого актера Гарри Пиля. А идея «культуры для рабочих» – от «Пролеткульта» до «Призыва ударников в литературу» с треском провалилась.

Сегодня шуткой капиталиста кажется инициатива Ханжонкова с перепечаткой в журнале своей фирмы «Вестник кинематографии» (№ 7 за 1914 год) статьи «Система Тейлора – порабощение человека машиной». В ней кинематограф рассмотрен как идеологическая машина, используемая буржуазией исключительно в целях эксплуатации и обогащения. Публикация анонимная – не названа фамилия автора, не указан первоисточник, так что ни Ленину, ни газете «Правда» послужить рекламой она не могла.

Вот в каком контексте формировалась отечественная кинематография. Вот кто ей помогал, кто мешал, кто остался равнодушен. Светская власть не оказала решающей, государственной поддержки. Не помогла даже организацией цивилизованной цензуры, практически отдав в руки полиции эту сложную социо-культурную работу созидания через ограничение. Духовная власть в лице Православной церкви сначала отвернулась от кинематографии и далеко не сразу вписала ее культурные и нравственные возможности в свою программу. Политические силы, к счастью, кинематографией всерьез не заинтересовались.

И были три источника, три составляющие величины поистине фундаментального значения. Это кинопредприниматели – представители частно-собственнических деловых кругов, вложивших в кинематографию то, что имел из финансовых возможностей, человеческих, культурных, деловых качеств. Это – миллионы наших соотечественников, люди разных



социальных слоев, разного культурного уровня, разных интересов, но объединенные страстной увлеченностью кинематографом, готовностью его поддерживать своей зрительской активностью и платежеспособностью. Это – элита отечественной культуры, выдающиеся, великие и даже гениальные мастера старших искусств, поддержавшие кинематограф авансом уважения к нему, веры в него, не того, каким он был тогда, но того, каким может быть, будет.

Как и везде, в России основной зритель раннего кино – простонародье, кустари, мелкий городской люд, крестьяне, пролетарии, молодежь, дети и, как нигде больше, в России – еще те, кого называют цветом общества. Письма критика Владимира Стасова. Мысли вслух Льва Толстого. Дневниковые записи и стихи Александра Блока. Репортажи, публицистические и эстетические статьи Максима Горького, Андрея Белого, Александра Серафимовича, Леонида Андреева, поэзия Осипа Мандельштама, Игоря Северянина, Вадима Шершеневича. Каждый открыл в этом, пока еще просто аттракционе, чуде в пленках, что-то особенно интересное и важное для себя и существенное для кинематографа.

Стасов восхищался способностью киноаппарата извлекать из материи реальности выразительные, значительные картины жизни и сохранять для истории. Горького насторожила способность кинематографа манипулировать сознанием в коммерческих целях, обращаясь к низменным инстинктам и интересам. Серафимович раскрыл лубочную природу кинематографа в его генетических связях с лубочной литературой, все еще основным чтением для народа. Лев Толстой, впервые увидев себя на экране, осознал такое «бессмертие», как шаг к новому мирозерцанию. Леонид Андреев оценил возможности кинематографа как формы общечеловеческого общения, планетарной коммуникации. Андрей Белый почувствовал витальную силу кинематографа, одаряющего милосердием, побеждающего одиночество.

Эти, как бы сейчас сказали, социологические, психологические, культурологические, эстетические суждения и оценки – воздействовали ли

они на реалии кинематографической практики? Опосредовано и сущностно – да. И когда Леонид Андреев, первый из больших писателей, занялся кинодраматургией, а за ним Евгений Чириков, Владимир Маяковский. И когда Всеволод Мейерхольд «призвал» в кинорежиссуру Александра Таирова, Бориса Сушкевича, Александра Санина. И когда Федор Шаляпин, Михаил Чехов, Леонид Леонидов, Евгений Вахтангов одарили экран своим уникальным актерским даром. А еще тогда, когда, узнав, что думают о кинематографе их кумиры и властители дум, пополнялись ряды интеллигентного зрителя, дающего отечественной кинематографии свой «заказ».

### **1.10 Творческие кадры отечественной кинематографии. Проблемы формирования**

В ранней кинематографии существовала значительная лакуна – не сложилась система специальной подготовки творческих кадров в России, как и во всем мире. Правда, Россия ее первая и заполнила, когда в 1919 году уже после Революции в Москве открылась первая в мире киношкола, будущий ВГИК. Своеобразным предшественником Госкиношколы можно назвать Курсы кинематографических механиков и техников, открытые в 1913 году под крышей первых разрешенных правительством курсов шоферов.

Кинематографическая пресса время от времени оповещала об открытии кинематографических курсов – режиссеров В.Гардина и А.Аркатова в 1916 году, А.Дранкова – в 1917 году... Но дальше объявлений дело не шло и растущая киноотрасль черпала кадры из резерва старших искусств – фотографии, театра, литературы, пластических искусств и ковала в практике. Но по мере ее расширения, спецификации, потребность в киношколе становилась осознанной необходимостью.

Сначала главной фигурой в киноателье был не постановщик, а, как тогда говорили, «засъемщик», кинооператор. «Оператор был в то время самым главным лицом в кинематографии», – вспоминал позднее режиссер

Я.Протазанов. Специальность была дефицитной и, по мере роста производства, их оказалось почти в три раза меньше, чем режиссеров. Работали они с невероятной нагрузкой, буквально засыпая от усталости у аппарата, правда, и ценились по заслугам высоко. Кинооператор Юрий Желябужский рассказывал, что в 1916 году лучшие и самые востребованные операторы, кроме премиальных за успешный прокат снятого ими фильма, получали по 1000 рублей.

Операторский корпус формировался из иностранных специалистов, которых зарубежные фирмы откомандировали в Россию. Из Франции прибыли – испанец Антонио Серрано, эльзасец Жорж Мейер и француз Людвик Форестье, уже Луи Петровичем оставшийся в России навсегда. Из Германии приехали Владимир Сиверсен и Носке, из Италии – Джованни Витроцци. Никто из них не знал русского языка. Некоторые только в России начинали снимать. Но их уважали, ценили, у них учились. Кинооператоры – наши соотечественники почти все «родом из фотографии», кто-то снимал как любитель, кто-то держал фотостудию. Были среди них фотографы-художники, неслучайно выросшие в выдающихся мастеров «движущейся фотографии»: игровой – Александр Левицкий, документальной – Петр Новицкий. Были выходцы из киномехаников провинциальных кинотеатров – Даниил Сахненко, Николай Ефремов, Николай Минервин.

Своей операторской «школой» мог гордиться А.Ханжонков: ведь у него мальчик на побегушках Гриша Гибер стал сначала помощником оператора, а позднее, талантливым оператором игрового кино. И мальчик при лаборатории Ваня Фролов овладел этой профессией. Он вспоминал, что хозяин, узнав, как они по ночам, используя киноаппаратуру фирмы, учатся – не уволил, не оштрафовал. Наоборот, похвалил и стал давать небольшие задания. Здесь же на кинофабрике вырос один из лучших кинооператоров 20-х годов Борис Завелев, из лаборантов – Александр Рылло, из сотрудников научного отдела – Михаил Владимирский. Было чему позавидовать. И недоброжелатели уверяли, что это просто коммерческий расчет Ханжонкова

– ведь иностранному оператору пришлось бы платить чуть ли не в восемь раз больше.

Расширение производства игровых фильмов главной фигурой сделало актера, актрису, занявших в кинематографе России положение «королей» и «королев» экрана. Их имена на афишах набирали самым крупным шрифтом и нашли интересный прием – представление персонажей в начале фильма, чтобы в них зрители узнавали любимых исполнителей. Согласно справочнику Вениамина Вишневого «Художественные фильмы дореволюционной России» актеры составляли самый представительный корпус. Здесь упомянуто 297 имен: 177 – актеров и 120 актрис. В подавляющем большинстве – это все театральные исполнители, так и не оставившие сцены ради экрана. Даже, если всего несколько ролей, но сыгранных Михаилом Чеховым, Алисой Коонен, Марией Блюменталь-Тамариной, они стоят десятков иных. На счету популярных исполнителей от 30 до 60 ролей. А Иван Мозжухин, в расцвете своей кинокарьеры отказавшийся от сцены, сыграл около 100 ролей. Эти цифры свидетельствуют о том, что любимых зрителем актеров старались снимать часто.

Для того, чтобы использовать исполнителей по производственной потребности, свободно и оперативно, солидные фирмы держали труппы по примеру театральных. Лучшая, состоящая из 60 исполнителей, была у Ханжонкова. Она была подобрана, менялась, пополнялась, исходя из конкретных требований репертуара. Для первых фильмов-иллюстраций отечественной истории и литературы он предпочел искать актеров в Народном доме, одном из лучших в Москве, Введенском. Именно здесь он нашел первых звезд своих ранних фильмов – Александру Гончарову и Ивана Мозжухина. А когда нужны были статисты для массовых сцен, приглашали студентов. Молодежь была увлечена кинематографом. Многие мечтали – вот так «с улицы», без специальной подготовки и в актеры, а, может быть, и в звезды. Такое чудо случалось редко. Красавица Наталья Кованько, с лицом,

точно старинная камея, так и осталась красивой куклой. Вера Холодная, по праву названная первой русской кинозвездой, создавшая по законам кинематографа вариации одного женского типа. Сначала она украшала труппу Ханжонкова, позднее перешла к Харитонову, и оба предпринимателя делали фильмы «на нее».

В заботах о расширении и совершенствовании репертуара, Ханжонков не выпускал из вида современный театр, и не только драматический, но и оперный. Так, зимой 1914 года он на весь Великий пост пригласил на съемки известную актрису Петербургского Незлобинского театра Веру Юреневу, для которой были специально подготовлены два сценария. Тогда же его выбор пал на приму-балерину театра Веру Каралли, потому что входящий в силу жанр мистической драмы требовал изысканно-пластических красок. И она играла все, включая хореодраму, фарс и вскоре стала самой высокооплачиваемой киноактрисой, когда, желая ее удержать, Ханжонков утроил ей гонорар.

Свою труппу собрал Иосиф Ермолев. И это был ансамбль первоклассных актеров Художественного театра, Малого, Театра Незлобина. В 1915 году, проработав почти пять лет у Ханжонкова, сюда перешел Мозжухин, как оказалось, навстречу своим выдающимся ролям, своему главному режиссеру Я.Протазанову. А тот позднее вспоминал: «Актеры тогда были хозяевами положения, и режиссер еще не был самостоятельным руководителем актерского исполнения перед объективом...». Это – о съемках его третьего фильма «Анфиса», снятого в 1912 году. Мозжухина три года спустя режиссер уже встретил во всеоружии, опыта, мастерства.

В афишах далеко не всегда указывали фамилии постановщиков, возможно и потому, что их ключевая роль на съемочной площадке открывалась постепенно. Поначалу он выполнял несложные организационные функции, поскольку все творческие сосредотачивались в руках человека за камерой. Но вот в 1910 году Ханжонков приглашает в павильон сотрудника, на которого возлагает организационные дела,

освободив постановщика для чисто творческой работы. Он готовит актеров к съемке, обсуждает ход ее с оператором, осматривает декорации. Так кинопредприниматель дает начало новой профессии – ассистента режиссера, уже видя истинное содержание труда постановщика. Режиссер постепенно выдвигается на позицию первого лица в процессе создания фильма. Его уже величают «вдохновителем, душой кинематографа».

Корпус тех, кто целиком посвятил себя кинематографу и постоянно снимал, составлял примерно три десятка режиссеров. Это были профессиональные, образованные люди – выпускники Московского университета, Училища московского филармонического общества, Императорских драматических курсов, сотрудники и актеры театров. Совершенно отдельно в этом ряду стоял первый русский кинорежиссер В.М.Гончаров, не обремененный эстетической школой, культурой, недаром прозванный «бывшим начальником какого-то полустанка». Неутомимый, энергичный, страстно увлеченный кинематографом, начав работать у Пате, он нашел себя у Ханжонкова, где стал настоящим мастером кинолубка – иллюстративной экранизации, иллюстрации народной песни, житий великих соотечественников.

Ряды кинорежиссуры росли по мере расширения кинопроизводства. У Ханжонкова в 1909 году актер Петр Чардынин начинает ставить и почти пять лет занимает позицию главного режиссера фирмы, пока здесь не начинает работать известный театральный художник Евгений Бауэр. Из журналистики приходят в режиссуру А.Иванов-Гай и Б.Чайковский, то же сотрудники Ханжонкова. Самым богатым на режиссерские дебюты стал 1915 год, когда производство достигло 370 игровых фильмов. Кадрами снова помог театр, отдав кинематографу целую группу актеров и режиссеров.

Короткие кинематографические «гастроли» таких выдающихся театральных деятелей, как Всеволод Мейерхольд (два фильма), Александр Таиров (полтора, один незавершенный), конечно, поднимали реноме кинорежиссерской профессии и фирмы-производителя, но реального влияния

на кинематографию не могли оказать. Важен и сам факт обращения нового искусства к мастерам и реформаторам сцены: в первом случае поступившее от «русской золотой серии», во втором – от АО «А.Дранков».

Два выдающихся кинорежиссера русского дореволюционного кино стали творческим центром ведущих кинофирм: Евгений Бауэр АО «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>», где заложил декорационно-живописное направление режиссуры, а Я.Протазанов сначала в «Русской золотой серии», но, главным образом, позднее, у Ермольева, создал актеро-центристское, литературно-театральное направление. За пять лет работы у Ханжонкова Бауэр снял 82 фильма. Производство задавало высокий ритм: примерно 15 фильмов за год, менее месяца на каждый, включая двухсерийные. Снимал разное кино: репертуарное (комедии, фарсы, детективы) и авторское (салонные мелодрамы, мистическая и социальная драмы). Он считал профессиональным долгом качественно работать на интересы фирмы в обоих репертуарных потоках. Оклад в 40 тысяч, солидный пакет акций в подарок. Хозяин делал это не для того, чтобы крепче привязать лучшего режиссера, но, чтобы таким образом повысить его статус как ключевой творческой фигуры Акционерного общества. Я.Протазанов за десять лет работы в обеих фирмах снял 85 фильмов. У Иосифа Ермольева он пользовался исключительным правом самому решать, какие именно 12 фильмов (по одному в месяц) он снимет в текущем году с тем, что два-три из них будут авторскими, остальные репертуарными. И в его послужном списке – вся палитра кинорепертуара 10-х годов: инсценировки песен и романсов, уголовные, мистические, любовные драмы, фарсы, балетные номера. Его авторское кино – это экранизации А.Пушкина, Л.Толстого, Ф.Достоевского.

Когда в 1909 году, окрыленный успехом своего первого, как тогда говорили, «сценариуса» «Понизовая вольница» его автор В.М.Гончаров обратился в Союз драматических и музыкальных писателей с просьбой об охране его авторских прав во всех кинотеатрах, где демонстрировался фильм, он получил отказ. «Исполнение драмы механическое и не подлежит

авторскому гонорару» – формулировка была уничтожающей по отношению к самому феномену киносценария. В среде кинематографистов, пишущих «сценариусы» прозвали «темочами» и шутили, что они их пишут «на манжетах», так как несколько строк с простой последовательностью действия умещаются на этих твердых, накрахмаленных пластинках. По сравнению с самым главным, незаменимым, «киносъемщиком», такой «темач» получал в пять раз меньше. Далеко не сразу осознали значение этой творческой фигуры.

Только в 1915 году кинематографические журналы начали публиковать сценарии, да и то уже снятые – предприниматели и хотели лишнего рекламного хода и опасались, что сюжет могут похитить конкуренты. Но важен был сам факт появления сценария как самостоятельного текста для чтения, что означало и о признании де факто новой кинематографической специальности. Рядом начали помещать статьи о киносценаристах. Их фамилии теперь ставили первыми в титрах. В поисках этих «фамилий» взоры кинопредпринимателей, естественно, обратились к литературе. Наиболее культурные из них скоро поняли, как важно привлечь популярных писателей, читаемых и не скупившись на высокие гонорары, на различные знаки внимания. Выбор у них был разный. Фирма «Бр.Пате» проявила особый интерес к скандально знаменитым – автору «Санина» М.Арцыбашеву и А.Каменскому – автору «Ледды», к бытописателю черты оседлости С.Юшкевичу и пишущему трогательные мелодрамы Н.Архипову. Представители страны, где родился сам феномен «бульварного романа», прекрасно понимали, что читатель дешевых газет, романов с продолжением, бесплатных приложений составляет значительную часть зрительного зала и ради него стоит породниться с бульварной беллетристикой.

Иным был выбор А.Ханжонкова: Л.Андреев, Е.Чириков, А.Куприн, А.Амфитеатров, читаемые и почитаемые студенчеством, разночинной интеллигенцией, богемой. Федор Сологуб – для интеллектуалов, эстетов, а Осип Дымов – автор бытовых и салонных еврейских мелодрам для зрителей



черты оседлости. В этом многообразии отличное знание киноаудитории и начитанность. Зимой 1912 года Ханжонков устроил для «своих» писателей выезд на охоту под Петербург. Остроумец А.Аверченко, то же «свой», подвел ее итог: «Писатели убили много времени». Действительно, трофеев не было, в том числе, и у Ханжонкова – сценариев. Только через несколько лет Л.Андреев и Е.Чириков отдали ему «долг», написав по одному оригинальному сценарию. И все-таки заботы Ханжонкова о «сценарном портфеле» судьба щедро вознаградила. Первый русский сценарист-профессионал 10-х годов – драматург, поэт, критик Александр Вознесенский отдал именно ему более половины своих сценариев, и среди них лучшие.

Первой женщиной-сценаристкой стала Анна Маар, которую привлек в кинематограф опять же Ханжонков. Он почувствовал, что идеи и мотивы ее прозы, журналистики созвучны времени и потому «кинематографичны». Жанр мистической драмы, эротической мелодрамы – далекие мироощущению Ханжонкова, но востребованные зрителем и потому включенные в репертуар его фирмы. Начиная с 1914 года и до весны 1917, до самоубийства, по сценариям А.Мар было поставлено 13 фильмов. Два ее сценария опубликовал киножурнал фирмы «Пегас».

Какие бы талантливые, именитые, авторитетные литераторы не приходили в кинематограф, он остро нуждался в собственных литературных силах тех, кто находился внутри творческого и производственного процесса, общался с людьми других кинопрофессий. Таких всегда не хватало. Вот почему Ханжонков поддерживал желание актрис своей труппы попробовать себя на сценарном поприще – В.Каралли, З.Баранцевич, О.Пыжовой, Л.Рындиной... Конечно, они, прежде всего, работали на себя, испытывая нехватку подходящих ролей. Но Ханжонков понимал – как никто они чувствуют запросы женской зрительской аудитории и знают кинопроизводство. Машинистка-переводчица фирмы Ольга Блажевич стала модной и востребованной сценаристкой – на ее счету было 22 реализованных сценария. Так профессионалы, занятые написанием сценариев как новой

сферой литературной деятельности – кинодраматурги выросли из кинематографической практики, которая была их киношколой.

Вот и получается, что отсутствие на ранних этапах развития кинематографии возможности готовить творческие кадры в специальных учебных заведениях было для нее исключительно плодотворно. Главной школой стали старшие искусства и кинематографическая практика, в синтезе которых формировалось кино как искусство и развивалась киноотрасль, начиная с середины 10-х годов. Особая роль в становлении кинематографических профессий «режиссер» и «актер» принадлежит театру, достигшему в эпоху Серебряного века великого совершенства и многообразия. И более всего, реалистическому, психологическому – Московскому Художественному, который за десять лет активного кинопроизводства щедро пополнил кинематографические кадры: 33 актера и 24 актрисы (сыгравшие 569 ролей); 8 режиссеров; 4 художника. Фотоискусство поддержало становление профессии «кинооператор». Матерью всех искусств – литература во всем многоцветье направлений, стилей, уровней, столь пышно расцветших в Серебряном веке, прежде всего, поспособствовала становлению профессии «сценарист», но, разумеется, под ее влиянием формировались и возвышались все до единой.

### **1.11 Кинотехника. Зависимость от импорта**

Технологически российская киноиндустрия 10-х годов была отсталой и зависимой, поскольку создавалась исключительно на зарубежных поставках киноаппаратуры и киноплёнки. Россия стала одним из самых активных покупателей съемочных аппаратов («Люмьера», «Демени»), проекционных («Эклер», «Теофиль Пате»), «поющих» («Жорж Мандель»), лабораторного оборудования, цейсовских объективов, пленки («Кодак» из Америки и из Франции «Сигма», «Кинемаколор»). Понимание того, что таким образом кинотехника «съедает» прибыль, приводило к тщетным попыткам наладить собственное производство, хотя бы пленки. Ханжонков и Ермолев

собирались строить фабрики по изготовлению киноплёнки, но отступились, видимо, поняв, что при современном состоянии отечественной химической промышленности это невозможно.

И тогда главной заботой кинопредпринимателей, занятых производством фильмов, стало оборудование места для съёмок: сначала в виде натуральных летних площадок, затем кинопавильонов для работы с искусственным светом и, наконец, киностудий, с ничем не ограниченным режимом работы. Три года ушло у Ханжонкова на то, чтобы пройти весь этот цикл – от площадки в Крылатском до кинофабрики на Житной улице. При этом, усовершенствование условий съёмки давало ему новый количественный показатель (не считаясь со временем года, суток, снимали больше) и качественный (меньше уставая, снимались и снимали лучше). Как культурный кинопредприниматель Ханжонков учитывал и тот и другой. А вот Дранков готов был «крутить фильмы» в тесной, не обустроенной квартире, не в павильоне, как вспоминал актер, снимавшийся у него в 1916 году в сериале «Антон Кречет».

Неслучайно в штате солидных кинофирм появился новый специалист – киноинженер, увязывающий запросы эстетики и коммерции с кинотехникой и технологическим обеспечением работы. Нередко кинооператор занимал эту должность, как, например, в ТД «Ханжонков и К<sup>0</sup>» Владимир Сиверсен, «засъёмщик» средней руки, хороший механик, неутомимый изобретатель.

Россию в положение технологически и технически отсталой страны превращает не отсутствие идей, а неумение их реализовать. Русские умельцы, наши левши колдовали с плёнкой, киноаппаратами, цветом. Оператор-хроникер Н.Минервин искал секрет позитивной плёнки многоразового использования. Инженер О.Михайловский усовершенствовал проекционный аппарат, гарантирующий пожарную безопасность при демонстрации горючей плёнки. Знаменитый фотограф С.Прокудин-Горский в 1909 году разработал «способ проектирования кинематографических

съемков в натуральных цветах» Но все эти изобретения оставались на кустарном уровне, не поддержанные научной и промышленной разработкой.

Кинематограф с жадностью любознательного ребенка спешил открывать в себе новые возможности – говорить, петь, воплощать реальность в цвете. И вот в 1900 году появляются первые говорящие, а позднее и поющие фильмы, то есть, те же немые, но озвученные с помощью фонографа или живых исполнителей у экрана, да каких – Коклен, Сара Бернар. 1911–1912 – пик производства говорящих фильмов и кинодекламаций, как их называли, а в 1914 году фирма «Гомон» предлагала «усовершенствованные образцы говорящих картин» – с полной автоматической синхронизацией изображения и звука. Начиная с 1900 года, большинство фильмов выпускаются в красках: от «Эдисона» окрашенные вручную, от «Пате» в трафаретной окраске. С 1910 в России началась коммерческая эксплуатация системы «Кинемаколор» Смита-Урбана. В Москве, в крупном торговом центре – пассаже Солодовникова открыли «поющий синематограф». И кого можно было увидеть и услышать – Ф.Шаляпина, А.Вяльцеву.

Ханжонков одним из первых российских кинопредпринимателей освоил производство говорящих картин и кинодекламаций по произведениям русской классики, пользующихся особым спросом в провинции. П.Чардынин, В.Ниглов, дуэт Ждановых – стали звездами этого кино. Но каждая картина выпускалась в 2–3 копиях, а, начиная с 1914 года фирма прекратила их съемки.

Эти аттракционы – фильмы заговорившие, запевшие, давшие мир в красках – не были ни звуковым, ни цветным кино, когда техническая возможность становится эстетической необходимостью. Они не могли изменить магистрального пути развития кинематографа 10–20-х годов как немного и черно-белого, когда в условном пространстве немоты и двухцветности проходило его становление как феномена нового вида искусства. Конечно, будучи искусством технического и промышленного

типа, кино навсегда повенчано с техникой. Но, если кинематограф как аттракцион зависит от нее, то кинематограф как искусство ей диктует. Это, если не понимали, то чувствовали культурные кинопредприниматели.

Лучшим доказательством верховенства эстетики над техникой является сам феномен российского кино, выросший в искусство мирового уровня на технической основе отсталой и зависимой.

### **1.12 Рождение русской киножурналистики и ее роль в становлении отечественной кинематографии**

Отечественная киноиндустрия в процессе становления порождала новые мощности и механизмы собственного развития. Так отечественное производство игровых фильмов в 1907 году вызвало к жизни рождение специальной прессы о кинематографе, которой становились тесны пространства небольших разделов в изданиях общего профиля. За следующие десять лет в крупнейших городах страны стали издавать более 50 киноизданий – журналов и газет.

1 октября 1907 года, когда вышел в свет первый номер журнала «Сине-фоно», называют днем рождения русской киножурналистики. С 1907 по 1918 годы было выпущено 240 номеров. Известный московский издатель Самуил Лурье гордился определением «независимый», имея в виду, что «Сине-фоно» не являлся органом кинематографической фирмы. В то время, как журнал «Вестник кинематографии» (1910–1917) был органом ТД «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>», «Живой экран» (1912-1917) – ТД «Ермольева, Зархина и Сегеля», «Проектор» (1915-1918) – новой фирмы Ермольева. Практически каждая крупная фирма имела собственное издание, понимая, что это дает независимость и прибыльность в рекламе. Французские фирмы – «Наша неделя» («Гомон»), «Синема-Пате», «Вестник Эклер», у Р.Перского «Кине-журнал», «Южанин» у Д.Харитоновна. Сами эти издания существовали за счет рекламы и в гораздо меньшей степени за счет подписки. Так что «независимость» «Сине-фоно» была другой формой зависимости – от целого ряда фирм.

Все это были специальные периодические издания для кинематографистов, как представлял своих читателей издатель «Сине-фоно» – «театральные директора... фабриканты аппаратов и лент и торговцы ими, хозяева зданий, в которых происходят представления световых картин». Здесь не названы только те, кто будут снимать на этих аппаратах, кто будет перед ними играть. Осознание их места в кинематографе еще впереди.

Для зрителя издавались свои газеты и журналы информативно-развлекательного характера, с новостями репертуара, сводными программами, текстами либретто. Они выходили в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Казани, Нижнем Новгороде, Риге, Екатеринославе, Ростове-на-Дону. Главная цель таких изданий – привлекать в кинотеатры все новых посетителей, сохранять постоянных, формировать аудиторию со своими предпочтениями и вкусами, на которые могли бы ориентироваться кинопредприниматели.

Рождение киножурналистики закономерно совпало с периодом самопознания кинематографии. И хотя наиболее зрелые мысли о кинематографе были высказаны за его пределами – писателями, художниками, деятелями театра, критиками старших искусств, первые попытки эстетического самоопределения в киножурналистике были существенны по-своему.

Начать с того, что журналисты киноизданий в ранние годы взяли кино под защиту, ведь у «живой фотографии» в отечественной культуре были не только горячие сторонники, но и пылкие противники. Не случайно первый отечественный журнал «Сине-фоно», завершая первый год издания, опубликовал статью «Синематограф и его культурное значение», особо подчеркнув его массовость, его воспитательные возможности. А в следующем, 1908 году, на его страницах своими мыслями о кино поделились И.Бунин и К.Бальмонт, К.Станиславский и В.Пашенная...

Консолидирующиеся в отстаивании интересов кинематографии, отдельные издания были настоящим оружием конкурентной борьбы внутри

нее, между ведущими кинофирмами. Именно на страницах «Вестника кинематографии» и «Живого экрана» в 1912 году развернулась настоящая война Ханжонкова и Ермольева, отстаивающих противоположные системы кинопроката: монопольного по отдельным районам (первый) и общероссийского (второй). Непримируемость схватки привела к утрате корректности, когда в ермольевском издании появился настоящий пасквиль за подписью «Капитан Скотт». Фамилия Ханжонкова, правда, не называлась, зато указывался номер его московского телефона, известный всем (22-63).

Размещение рекламы, прежде всего, на собственные фильмы, частота упоминаний своей фирмы, появление фотографий главы предприятия, наконец, более или менее жесткая критика в адрес конкурентов. Ханжонков в своих воспоминаниях вполне откровенно писал: «С декабря 1910 г. к двум кинематографическим журналам присоединился еще один. Это был двухнедельный журнал «Вестник кинематографии», в рождении которого были повинен я. К мысли издавать этот журнал я пришел, видя, что обороты фирмы «А.Ханжонков и К<sup>0</sup>» возрастают, функции ее расширяются до всероссийского масштаба, а существующие киножурналы «Сине-фоно» и «Кине-журнал» недооценивают значение фирмы. Кроме того, мне хотелось непосредственно влиять на растущее кинопроизводство»<sup>39</sup>.

Это издание стало своеобразным рупором кинематографической стратегии Ханжонкова: за «разумный кинематограф», за отечественный и национальный репертуар, за экранизацию, за психологический фильм. Одно в этом солидном издании было плохо – неумеренно комплиментарные оценки всего, что делалось, что снималось у Ханжонкова. Видимо, любая мера самокритичности расценивалась тут, как угроза коммерческому успеху фильмов и деловой репутации фирмы.

Один из главных конкурентов – Иосиф Ермольев, будучи владельцем-издателем журнала «Проектор», выбрал иной путь самоутверждения, более хитрый и гибкий. На его страницах фильмы собственного производства

---

<sup>39</sup>Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. – М., 1937. –С. 46.

получали нередко самые жесткие, критические оценки, что только повышало и интерес к ним и доверие самому изданию. Именно «Проектор» первым начал разрабатывать такой не оценочный, а аналитический тип публикации, как всесторонний разбор фильмов, как кинокритики. Недаром раздел «Критическое обозрение» занял в журнале центральное место. Правда, рецензии публиковались анонимно, из боязни неприятностей для авторов. Появилась новая форма публичных просмотров для журналистов, которая вошла в производственную жизнь киностудий.

В 1915 году Ханжонков начал выпуск издания нового типа – «Журнал искусств», одно название которого «Пегас», утверждало положение кино среди муз, в ряду старших искусств. Журнал был адресован интеллигентному любителю кино, при этом читающему, бывающему в театре, на выставках, слушающему музыку. Старшим искусствам, каждому, отводилась специальная рубрика, но центром издания был кинораздел. Впервые была предпринята публикация сценариев, как образцов «оригинальной кинолитературы», принадлежащих перу постоянных авторов фирмы: известной беллетристки Анны Мар, актрисы Зои Баранцевич, писателей Евгения Чирикова и Александра Амфитеатрова, первого и лучшего сценариста-профессионала Александра Вознесенского. Конкуренты восприняли это как рекламный ход. На самом деле возможность познакомиться с литературной основой фильмов, идущих на экране, стала новым уровнем эстетического и профессионального самопознания кинематографии. Также, как первый опыт создания портрета кинорежиссера – статьи, анализирующей творчество Евгения Бауэра.

При каждом крупном киноиздании постепенно сложился свой авторский круг: талантливые киножурналисты М.Браиловский и И.Мавич («Сине-фоно»), теоретик театра С.Волконский и литературный критик И.Василевский (Не-Буква) («Вестник кинематографии»), талантливый кинокритик и знаток провинциального проката С.Никольский («Проектор»), кинотеоретик Валентин Туркин и многоопытный журналист Туркин Никандр



(«Пегас»). Неожиданно «Кине-журнал» Р.Перского, издание хоть и адресованное профессионалам, но развлекательное и невзыскательное, в 1913 году украсили статьи Владимира Маяковского, Давида Бурлюка и специально организованная дискуссия о футуризме. Может быть, еще и поэтому «Кине-журнал» был едва ли не самым коммерчески успешным киноизданием, приносящим ежегодно более 100000 рублей.

Именно благодаря публикациям в этих журналах, удалось установить приоритет отечественной киномысли, которая первой стала называть кино искусством. В передовой журнала «Вестник кинематографии» за 1911 год №2 есть такой пассаж, выдающий мысль и руку Ханжонкова: «А вместе с тем, кинематография может быть и должна быть искусством, учителем народным, выразителем его нужд и желаний»<sup>40</sup>. Год спустя, ему вторит киножурналист М.Браиловский: «Кинематограф – это особый род искусства, зародившегося в начале нашего века и находящегося еще в процессе своего становления, имеющего как и другие искусства целью «облагораживать и возвышать зрителя, делать его современным в эстетическом, культурном и моральном смысле». А, между тем, такой знаток мирового кинематографа, как Жорж Садуль писал: «До 1915 года никто не считал кино искусством и кинокритики не существовало»<sup>41</sup>. Никто, кроме российских кинопредпринимателей и тех, кто представлял российскую кинокритику. Они рассматривали кинематограф в контексте культуры, в ряду старших искусств; изучали законы и механизмы его становления, его профессии, жанры, взаимоотношения со зрителем. При этом практика выступала одновременно стимулом движения киномысли и испытанием ее истинности.

Могли ли быть со всем этим знакомы за рубежом? Возможно. Ведь, например, киножурнал «Сине-фоно» получил две золотые медали – на выставке в Брюсселе в 1912 году и в Лондоне год спустя.

---

<sup>40</sup>Сине-фоно. – 1912–1913. – №2. – С. 16–17.

<sup>41</sup>Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.2. – М., 1958. – С. 7.

### **1.13 Крах российской дореволюционной кинематографии**

В сентябре 1917 года А.А.Ханжонков записал в своем дневнике всего два слова – «прахом пошло». А еще весной это был год больших надежд. Февральская революция была встречена деятелями отечественной кинематографии в высшей степени позитивно. Вместе с монархией ушли угроза огосударствления отрасли и все виды цензуры. Несмотря на все менее успешное для России продолжение мировой войны, киноотрасль набирала обороты: кинофабрики, кинолаборатории, прокатные конторы работали с невероятным напряжением и высочайшей прибыльностью. Их в одной только Москве было 40. 4000 действующих в стране кинотеатров были постоянно переполнены. Продажа кинобилетов, цены на которые в этом году были подняты на 50%, дала небывалые сборы – около 200 миллионов. Оживление общественной жизни снова пробудило повышенный интерес к неигровому кино. «Хроника идет как боевик» – хвастались театровладельцы.

Постоянный, не насыщаемый спрос на новые фильмы дал новый импульс и кустарным кинопредприятиям, когда даже без собственных производственных мощностей, можно было сделать несколько фильмов и на них неплохо заработать. Настоящей золотой жилой стала тематика, доселе закрытая для экрана всеми видами цензуры. Так появился новый тип фильма – бульварный боевик, антиисторический, антихудожественный, на злободневном политическом материале, с такими персонажами, как Распутин, Министры Двора и Правительства, члены Императорской семьи. Это была продукция кинопредприятий весьма сомнительной репутации – А.Ломашкина, А.Талдыкина, Г.Либкина. Сделанные на скорую и нечистую руку, по публикациям желтой прессы, полицейским и судебным материалам – одни были антимонархическими, другие – антибольшевистскими.

Весна надежд сменилась беспокойным летом. Сократились нормы пользования электроэнергией для кинофабрик и кинотеатров, что привело к падению производства. Осенью перешли на три дня в неделю кинотеатры Москвы и Петрограда. Первые забастовки рабочих и служащих проходят на

крупнейших кинопредприятиях. Предприниматели переносят производственную деятельность в южные филиалы, в регион, пока не ставший «красным». А.Ханжонков еще весной 1917 года заложил в Ялте первую в стране летнюю съемочную базу, позднее приступил к строительству павильона здесь же И.Ермолев. Приезжает Дранков и ненадолго задерживается Д.Харитонов, отбывающий в Одессу для строительства там собственной фабрики.

Уезжали подальше от смуты, голода, холода, а попали в адский кипящий котел, каким стал Крым, где за два года власть сменилась шесть раз. Снимали немало – и Протазанов, и Старевич, и Волков... Но качество производства резко упало. Только с февраля по октябрь 1917 года было снято около 250 игровых фильмов. Но в Ялте, где сосредоточилось основное производство, не было снято ни одного значительного, этапного фильма. А тот же «Отец Сергей» снимался в тяжелейших условиях Москвы весной 1918 года. Так что «крымский Голливуд», скорее, метафора, чем характеристика реального состояния отрасли.

Фильмы ведущих фирм, снятые в 1917–1919 годах, в отличие от кинохроники и документальных фильмов, сделанных на ее основе, непосредственно не отражали событий времени, но зато сумели передать его настроения, переживания, фобии. Стремление уйти от современной реальности привело к тому, что нарасхват была зарубежная переводная беллетристика, сюжеты и мотивы которой переносили на родную почву. Особое место в репертуаре заняли фильмы так называемого «сатанинского цикла», в которых «князь тьмы» являлся воплощением зла в самых разных ипостасях. Драмы, мелодрамы, комедии, фарсы, сказки для взрослых – с неподражаемой морской натурой, роскошными виллами на берегу, романтическими наядами и пиратами. Наконец, ностальгическая любовная мелодрама с целым созвездием королей экрана вокруг одной королевы (Веры Холодной), вызывавшая бурю зрительских эмоций и шквал коммерческого успеха. Так абсолютно аполитичное кино оказалось связанным с

революционным календарем теми чувствами и настроениями большинства, которое оно выражало, благодаря слуху и нюху отечественных кинопредпринимателей. И благодарный зритель, несмотря ни на что, оставался верен кинематографу. Так в Москве в самые бурные месяцы 1917 года (с марта по декабрь) было продано 8,5 миллионов билетов. Эти цифры еще раз подтвердили, как и в 1914 году, что отечественный кинематограф в эпоху катастроф востребован, потому что необходим. И впереди еще была попытка сосуществования частных фирм с новым социумом, национализация кинопромышленности, исход большинства кинематографистов в эмиграцию.

Вообще эти три года – 1917–1918–1919 – в кинематографе были временем своеобразного двоевластия – частнособственнический пытался выжить, государственный старался начать жить. Вопрос дня не идеологический, а имущественный: кому достанутся кинофабрики, кинотеатры, кинолаборатории, склады фильмов, пока еще не все разрушено и раскрадено. Советы рабочих и солдатских депутатов на местах получают, а нередко и забирают, «в общественную пользу» пустующие, бесхозные объекты киноиндустрии. А это по существу «национализация снизу», грозящая кинематографии полным уничтожением. Тогда в феврале 1918 года группа кинематографистов – режиссер, актер, кинопредприниматель Владимир Гардин, сценарист Михаил Шнейдер, художник Василий Ильин, сценарист и переводчик Витольд Ахрамович-Ашмарин, Абрам Гольденберг, так называемая «кинопятерка» – издали Манифест-циркуляр «О переходе в ведение Союза киноработников всех кинематографических фабрик, ателье, прокатных контор, кинотеатров и складов». Реакция профессионального сообщества на эту инициативу по созданию общественной структуры кинематографии была негативной и поспешное: через несколько дней общее собрание киноработников исключило всех пятерых из своих рядов «за самочинный захват власти». Когда от имени и по поручению «пятерки» на кинопредприятиях появились «комиссары» для взятия на учет имущества, уже никто не верил в благородные, общественные мотивы Гардина «со

товарищи». В марте 1918 года организован Кинокомитет Наркомпроса, установивший контроль над кинематографом: за использованием киноплёнки; регистрацией кинооператоров; взятием на учет киноаппаратов; запрещением съёмок без специальных мандатов; прекращением частных сделок; цензурным наблюдением за выпуском фильмов на экраны. В Петрограде создается сеть государственных кинотеатров путем реквизиции пустующих. Один из первых общественных просветительских кинотеатров на несколько тысяч зрителей открывают в Зимнем, переименованном во Дворец искусств. Одновременно Комитет скупил на внутреннем кинорынке все американские фильмы для организации монопольного государственного их проката, приобрел киноплёнку, а, главное, инициировал, но, увы, только на бумаге, начало работ по производству собственной аппаратуры и плёнки.

Казалось бы, осталось только объявить, что отныне кинематограф становится «государственной регалией». Но власть еще не готова «де юре» взвалить на себя большое и уже достаточно разрушенное кинохозяйство. Нарком просвещения Луначарский от имени этой самой власти прямо заявляет пришедшим к нему кинематографистам: «Советская власть не предполагала национализации всего кинематографического дела в России, находя это совершенно нецелесообразным»<sup>42</sup>.

Пока кипели эти страсти, наиболее деловые и еще крепко стоящие на ногах, продолжали свое дело. Так, И.Ермольев собрал на совещание группу кинематографистов, чтобы дать старт чрезвычайно важному проекту: наконец, после отмены церковной цензуры, можно снимать «Отца Сергия». Это давняя мечта Я.Протазанова; возможно, Ермольев уже видит перспективы проката фильма за рубежом... Один из участников этой встречи вспоминал: «...В феврале 1918 года у парадной двери своей квартиры раздался резкий звонок. Отворив дверь, я увидел...Ивана Мозжухина... Едем! Нас ждут Ермольев, Протазанов, мы ставим «Отца Сергия»... Кабинет роскошный, даже слишком роскошный. Стены увешаны фотографиями

---

<sup>42</sup>Вечерняя жизнь (Москва). – 1918. – 13 апреля–31 марта.

знаменитых протазановских картинах. Ермольев одет по последней моде, какая-то обшитая черным шнуром визитка, галстук-пластрон... У окна стоял высокий, стройный человек в солдатской шинели, это был Протазанов»<sup>43</sup>.

А за окном Москва эпохи военного коммунизма. Однако, хозяин ТД «Ермольев и К<sup>0</sup>» уверен, спокоен: в руках такая литература, в штате фирмы такие сотрудники, дело свое он знает и потому – быть шедевру. Вот такое стояло двоевластие на дворе. Его фирма будет успешно участвовать в объявленном Кинокомитетом «Конкурсе на лучшую экранизацию отечественной классики» и поставит премированные сценарии «Герасим и Муму» и «Три портрета» (по И.Тургеневу) и «Корнея Васильева» (по Толстому).

В эти бурные, трудные годы, как заметил Ханжонков, «в кинопромышленности началась какая-то лихорадочная деятельность». Открылись около десятка новых торговых Домов и киноконтор – путем реорганизации, разделения и поглощения. Именно так, проглотив четыре мелких предприятия, возникла мощная фирма «Нептун». Ее хозяин – П.С.Антик, юрист по образованию, владелец роскошного двухзального кинотеатра «Модерн» (в здании гостиницы «Метрополь») и издательства «Универсальная библиотека», совладелец прокатной конторы «Альянс». Он пригласил на сказочно высокие оклады цвет московской кинематографии. Судьба свела с ним Владимира Маяковского: «В ателье «Нептун» была продемонстрирована картина с участием писателя-футуриста В.Маяковского, который произвел очень хорошее впечатление и обещает быть хорошим характерным киноактером»<sup>44</sup>. Речь о фильме «Барышня и хулиган». А потом было еще два фильма по сценариям Маяковского, в которых он также играл главные роли. Все три фильма поставлены у Антика, и это лучшее, самое значительное, из созданного фирмой «Нептун». Куда интереснее агитфильмов, снятых в 1919 году по заказу Кинокомитета. Такие же снимали

---

<sup>43</sup>Рампа и жизнь. – 1918. – №23. – 9 июня (27 мая).

<sup>44</sup>Ивановский А. Воспоминания кинорежиссера. М., 1967. – С. 132.

у Ермольева, у Трофимова, пытавшихся наладить деловые отношения с новой властью, поддерживающих таким образом жизнедеятельность своих кинопредприятий, чтобы сохранить их технологический и кадровый потенциал.

В который раз новая страница отечественного кинематографа начиналась с прописей примитива, с эстетики лубка, адресованного самому массовому, самому непросвещенному зрителю. Так было, когда началась Первая мировая война, теперь Революция, так будет четверть века спустя, когда кинематограф мобилизует на Великую Отечественную. И это было не только требование политического момента, но и эстетического: для новой социальной реальности кинематограф не мог сразу предложить нужной формы, соответствующего языка. Этим лексиконом примитива легко, не меняя убеждений и установок, овладевали кинематографисты дореволюционного призыва, в том числе, из лучших: А.Вознесенский, Е.Славинский, В.Егоров, В.Гардин, И.Перестиани, П.Чардынин. Это была просто работа, ради выживания.

Уникальный образец выживания в переходный, сломный период – кинопредприятие под названием «Русь», несколько раз за двадцать два года поменявшее экономический и организационно-правовой формат. ТД купца М.С.Трофимова (1915–1918); ТО «Русь» кооперативное предприятие, хозяином и руководителем которого выступает творческий коллектив (1918–1923); Межрабпом-Русь (1924–1928) акционерное общество со смешанным капиталом, возникшее из слияния ТО «Русь» и «Международной рабочей помощи». К 1928 году частный капитал из него вытеснили, но студия продолжала работать до 1936 года. Разворачивая работу ТО «Русь» в начале 1918 года, М.Н.Алейников, редактор, сценарист, председатель Правления, мозг и мотор Товарищества, задумал преобразовать его в Академическое кинопредприятие, по образцу крупнейших театров. И хотя «Руси» пришлось довольствоваться кооперативным статусом, художественный коллектив добился определенной самостоятельности и особых прав.

По договору Кинокомитета с коллективом «Русь» ему были переданы в аренду на пять лет две московские кинофабрики. Для организации производства коллектив получил право монопольного проката и продажи своих фильмов. Коммерческие дела предприятия пошли успешно, как и творческие. На валюту, вырученную от проката одного только фильма («Поликушка») в Европе и Америке, закупили пленку, аппаратуру – и для собственных нужд и для нескольких государственных студий. Художественная программа и творческие силы оставались прежними, какие были заложены при основании – отечественная история, русская классическая литература, психологический реалистический театр. При этом новые отношения с социумом, иные формы собственности не смогли разрушить эстетических и нравственных принципов трофимовского кинодела, как общинного, культурного, духовного.

В ноябре 1921 года в Москве было зарегистрировано первое в советской республике эпохи НЭПа частное кинотоварищество «Факел» во главе с авторитетными театральными деятелями М.Шлуглейтом и А.Бахрушиным. Согласно договора было арендовано здание на Житной, ателье Ханжонкова, теперь носящее название 1-й Госкинофабрики. И замысел первой постановки товарищества также оказался «унаследованным» – «Идиот» по Достоевскому, который, как юбилейный (к десятилетию игрового кинопроизводства), начинала московская ханжонковская студия три года назад. Работа над фильмом была остановлена, а год спустя и само товарищество «Факел» попало под очередную реорганизацию кинодела – договор с ним Наркомпрос расторгнул, сославшись на неисполнение обязательств. Явно, государственные структуры, даже в условиях Новой экономической политики, не желали возвращения частнособственнических отношений в такую идеологически важную отрасль как кинематография.

Отечественная кинематография проявляла удивительную витальную силу: сопротивлялась, искала различные формы выживания, компромисса. Даже изменившиеся социальные, экономические, организационные условия



не вызвали мгновенных перемен. И декрет Малого Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по Просвещению» не мог ее упразднить, тем более, совершая только на бумаге. Можно согласиться с историком, утверждавшим: «Завершение национализации в столице, а, тем более, в стране, не имеет точной даты... Похоже, некоторые кинопредприятия могли просуществовать до нэпа, так и не подвергнувшись огосударствлению. Именно просуществовать – полноценно работать в условиях 1920 года они, конечно, не могли»<sup>45</sup>.

Тем более убедительно звучат слова участника тех событий: «1920 год был началом конца русской дореволюционной кинематографии. К 1920 частных кинопредприятий уже не существовало. Кинематографисты рассеялись по России, по Европе...»<sup>46</sup>. Русские кинопредприниматели практически все покинули Россию, уступив место у руля киноотрасли крупным партийцам, чекистам, хозяйственникам, которые постоянно ее переустраивали, перепрофилировали, передавали из ведомства в ведомство. Рухнула киноцивилизация, выросшая на частной собственности, индивидуальной предприимчивости, личной ответственности, свободной конкуренции.

Поскольку заданный кинематограф прочно стоял на этих основах, русские кинопредприниматели и здесь собирались продолжить свою деятельность. У большинства из ведущих были давние партнерские отношения со многими европейскими фирмами, сотрудничая с которыми можно было бы безбедно дожить свой век. Но хотелось и могло собственное, крупное, прибыльное, уважаемое дело, чтобы размах, новизна, масштаб, риск – все по-русски. Даже те, кто здесь хорошо стартовал – открыл студию как Ермолев, Антик, Харитонов или участвовал в создании международного киноконцерна как Венгеров, не удержались на вершине

---

<sup>45</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. К столетию мирового кино. – М., 1995. – С. 75.

<sup>46</sup>Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.-Л., 1937. – С. 126.

европейского кинобизнеса. Здесь был какой-то другой кинокапитализм, иная система отношений, свои формы конкуренции – и все не принимало «этих русских», с их невероятной энергией, способностью к выживанию, дерзкими проектами, идеями, порой абсолютно прожектерскими, а то и весьма интересными. А, может быть, это в России был какой-то другой кинокапитализм...

#### **1.14 Итоги и завоевания российской дореволюционной кинематографии**

Российская дореволюционная кинематография – это без малого четверть века кинопоказов в стране и, начиная с 1908 года, – 12 лет активного фильмопроизводства. Основной итог такого, по меркам исторического времени, непродолжительного периода – становление киноотрасли и зарождение в ее недрах киноискусства, обладающих национально-культурным своеобразием и достигших определенных завоеваний. Этот процесс шел поступательно и интенсивно вопреки технологической зависимости от зарубежной киноиндустрии и отсутствию государственной заинтересованности.

Развитие частно-собственнических отношений и предпринимательской инициативы привели к формированию кинорынка уникальных масштабов, заинтересованность в котором заставляла зарубежных кинопредпринимателей искать с Россией партнерских отношений. Начав с показа зарубежных фильмов и соответственно с создания площадок для этого, российские предприниматели постепенно создали сеть кинотеатров и систему проката, охвативших всю страну от центров Дальнего Востока, Сибири, Урала до городов в Польше и Прибалтике.

Наряду с коммерческим прокатом были освоены и альтернативные его формы: на киноустановках в учебных заведениях, Народных домах, различных обществах, народных университетах, в армии. Наряду со строительством кинотеатров, включая специально оборудованные здания так

называемые театры кино, использовался и передвижной кинематограф для обслуживания деревень и поселков, фронтов во время войны, для осуществления земских программ.

Кинопрокат использовали как основной источник финансирования отечественного кинопроизводства, которое начали с неигровых видов кино (хроника, этнографические, научно-популярные фильмы), продолжили игровым кино и, наконец, завершили мультипликацией. Таким образом, вся система видов кино была освоена в 10-е годы. Россия стала родоначальником политической документальной кинолетописи («царская хроника»), «разумного кинематографа (научно-популярного, учебного кино), объемной мультипликации.

Игровое кино создавалось на основе непосредственных контактов с литературой (привлечением писателей к сценарному делу) и театром (привлечение актеров, режиссеров, художников к съемкам фильмов). Так, даже при отсутствии киношколы на кинопроизводстве в союзе практики и старших искусств были созданы профессиональные кинематографические кадры.

В игровом кино были разработаны и успешно использовались система киножанров, как массовых, так и элитарных (от «песенных фильмов» до психологической драмы и от мистической драмы до «разбойничьих фильмов») и системы кинозвезд. Подвижный многоуровневый репертуар, адресованный зрителю разных социальных, культурных, образовательных страт, стал надежным механизмом расширения аудитории, как финансового базиса отечественной кинематографии.

Российский кинематограф складывался в едином поле народной и профессиональной отечественной культуры, в нерасторжимом и необходимом единстве двух потоков – массового кинематографа (как составляющей массовой культуры) и элитарного (как составляющей системы искусства).

Итоги и уроки российской дореволюционной кинематографии содержательные и надвременные:

- кинематография – финансово, культурно, интеллектуально емкая отрасль производства;
- жизнеспособность кинематографии в целостности и сбалансированности производства–проката–показа;
- в становлении кинематографии культурное целеполагание важнее технологических возможностей и финансовой составляющей;
- национальная киноаудитория – базовая составляющая кинематографии;
- кинопредприниматели и, прежде всего, руководствующиеся национально-культурными программами и идеями, являются лидерами кинематографии, во многом определяющими ее развитие.

*Основные достижения Российской дореволюционной кинематографии*

- Создание первого образца политической кинолетописи («Царская хроника»).
- Зарождение и мировое признание первых опытов объемной мультипликации (режиссер В.Старевич. Производство А.Ханжонков).
- Разработка принципов «Разумного кинематографа» и первые опыты создания научно-познавательного, научно-популярного и учебного кино (производство А.Ханжонков).
- Первые публикации литературных киносценариев (издание А.Ханжонков).
- Первые хроникальные съемки Л.Н.Толстого (производство А.Дранков).
- Привлечение в кинематограф актеров и режиссеров-лидеров театра Серебряного века: В.Мейерхольда, А.Таирова, Б.Сушкевича, Н.Марджанова, А.Санина, И.Москвина, А.Коонен, М.Чехова, Л.Леонидова, В.Давыдова,

Ю.Юрьева, А.Остужева, П.Орленева (производство Тимана, Дранкова, Ханжонкова, Быстрицкого, Трофимова).

– Первые киносеансы в театрах Москвы и Петрограда (А.Сашин, Б.Глаголин).

– Первые опыты синтетического зрелища (соединение экранного показа и сценического действия) (кинотеатр «Пегас» А.Ханжонкова).

– Организация передвижного кинематографа для показов в деревне, армии, на передовой в Первую мировую войну.

– Первые шаги альтернативного некоммерческого проката (в учебных заведениях, по линии земства, в Народных университетах, Обществе трезвости).

– Организация льготных и бесплатных показов для детей, учащихся, раненых в госпиталях (организаторы А.Ханжонков, П.Тиман).

– Первые госзаказы военного ведомства и Министерства сельского хозяйства (производство Ханжонков).

– Первые опыты копродукции (производство М.Быстрицкий и А.Ханжонков).

– Внедрение фундусной системы возведения декораций (производство А.Ханжонков).

– Рождение отечественной киножурналистики и появление первых кинематографических журналов.

– Показы «Разумного кинематографа в дни Великого поста (организатор А.Ханжонков).

– Первая демонстрация научно-познавательного фильма в Храме («Пьянство и его последствия». Производство А.Ханжонков).

## 2 РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

1917–1930гг.

### 2.1 Организационно-экономическая система советского кино

*«До основанья, а затем...»*

Революция и последующая гражданская война до основания разрушили практически все, что было создано в области кино до начала революционных преобразований.

Основными «достижениями» по этой части оказались следующие. Во-первых, российская кинематография осталась без своих основных кадров. Большинство кинопредпринимателей, как, впрочем, и творческих работников, не приняли большевистскую революцию с первых ее шагов. Лето 1918г. положило начало массовому исходу российских кинематографистов в белогвардейский Крым и на оккупированную немцами Украину. Покидая Москву, кинопредприниматели старались вывезти с собой все, что только могли – ценное оборудование, фильмы, пленку. От покинутых киноателье оставались одни голые стены. Во-вторых, новая власть поспешила объявить организационно-экономическое устройство русской дореволюционной кинематографии порочным, а его творческое наследие и опыт идеологически вредными. В результате уже первых цензурных чисток большая часть сохранившегося на складах дореволюционного кинорепертуара была запрещена. Показывать было нечего, многие кинотеатры стали закрываться.

В сложившихся условиях декрет о национализации кинопромышленности, принятый 27 августа 1919 года оказался скорее громкой декларацией о будущих намерениях власти относительно кинодела и пока не принес ей никаких реальных дивидендов. Национализировать практически было нечего. Денег же на развитие отечественного кинопроизводства тоже не было. Абсолютно отсутствовали и необходимые

кадры, которые хотя бы приблизительно могли знать, как надо восстанавливать разрушенную кинематографию.

Громко звучали призывы создать новую, небывалую, истинно революционную кинематографию, но как должно выглядеть это чудо-юдо, как найти эту землю обетованную, решительно никто не знал.

Поэтому все первые попытки советской власти хоть как-то восстановить до основания разрушенную киноотрасль и сделать первые шаги носили характер случайных импровизаций, которые не только не давали позитивного результата, но и еще более усугубляли кризисную ситуацию. На подобного рода сомнительные затеи было угрождено вчистую 6–7 лет.

Вот как это было.

*В Наркомпросе*

8 ноября 1917г., буквально на другой день после штурма Зимнего на заседании Второго Российского съезда Советов наряду с другими наркоматами был создан Народный комиссариат просвещения, в ведении которого по государственной линии и оказалось изначально кино. По кругу своих задач и штатному расписанию это было одно из самых громоздких ведомств, учрежденных новой властью. Достаточно сказать, что изначально в его составе было 17 отделов, в свою очередь делившихся на сектора, подотделы и т.д. Громоздкость структуры была predetermined уже тем, что Наркомпрос был учрежден для руководства проведением культурной политики в стране и всем делом народного образования.

Параллельно с созданием Наркомпроса 12 ноября 1917г. была учреждена еще и Государственная комиссия по просвещению, руководимая Н.К. Крупской. Функции этих близких структур были разведены 26 июня 1918 г. декретом СНК СССР. Задачей комиссии Крупской стала разработка плана организации народного образования и установления общих принципов последнего, а также основ школьного устройства для всей Российской Федерации. Наркомпрос же должен был заниматься непосредственно практической организацией дела образования и культуры.

В составе Государственной комиссии по просвещению под №11 имелся отдел искусств. Но изначально киномуза была зачислена не в хоровод прочих муз, а в отдел внешкольного образования, где ей была поручена работа всего лишь по организации лекций, сопровождавшихся демонстрацией нескольких сохранившихся дореволюционных просветительных лент. Да и сама эта деятельность осуществлялась только в пределах Петрограда.

«На примере подотдела, – замечает историк кино В.Листов, – очень хорошо видны особенности ранней советской управленческой структуры. Статус учреждения был всероссийский. Рассуждая строго формально, от киноподотдела следовало бы ждать инструкций и распоряжений о просвещении с помощью экрана в масштабах всей страны. Но ни сотрудники, ни их начальство в лице Н.К.Крупской даже и не помышляли об этом. Не было не только местных органов управления кинематографом, но даже и простой связи с провинцией. Дальше Петрограда и – в лучшем случае ближайших к нему уездов – влияние подотдела не распространялось. По существу, городской просветительный аппарат носил название общегосударственного, и никого это не смущало»<sup>47</sup>.

Пока до создания стройной, единой, действенной суперцентрализованной системой управления киноотраслью, которая твердо возьмет кинодело в свои большевистские руки, еще очень и очень далеко. Движение в эту сторону начинается с ситуации, когда в каждом регионе огромной страны, буквально в каждом уезде была своя особенная советская власть, которая могла еще по-своему истолковывать декреты, исходящие из центра, а подчас и не оглядываться на них. Соответственно этому, и кое-какие очаги былой и новой кинодеятельности в разных регионах функционировали в основном сами по себе. Два наиболее крупных центра управления киноделом возникли одновременно в марте 1918г. в Москве и Петрограде.

---

<sup>47</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С.36.



При Моссовете и в Петроградском Совете учреждаются Кинокомитеты, перед которыми поставлена задача организации экономического и идеологического контроля за работой частновладельческих кинопредприятий. Их обязанностями являлись: «руководство органами рабочего контроля на местах; учет запасов пленки; утверждение отпускных цен на кинокартины и киноматериалы; регулирование расхода электроэнергии. В случае обнаружения актов саботажа (необоснованного прекращения или сокращения производства) Комитету предоставлялось право реквизиции остающихся неиспользованными оборудования и сырья. Функции Комитета в области идеологической в первое время сводились к выдаче разрешений на съемку кинохроники, к предварительному ознакомлению с либретто выпускаемых в прокат фильмов, а также к просмотру афиш и плакатов кинотеатров»<sup>48</sup>.

С момента создания этих Московского и Петроградского кинокомитетов между ними развернулось острая борьба за лидерство, положившая начало долгому и упорному соперничеству двух центров отечественной кинематографии – вплоть до нашего времени. Казалось бы, в этом перетягивании каната бесспорное преимущество должно было быть за Москвой, поскольку здесь было сосредоточено 90% российского кинопроизводства. Однако у питерцев было свое важное преимущество – там была куда более развитая киносеть: в 1918г. в Петрограде насчитывалось свыше 300 кинематографов, а в Москве в самый расцвет кинематографического дела их было всего 85. Тем не менее, лидерство поначалу захватил Московский комитет, возглавляемый Н.Ф.Преображенским. Недолгую возвышению поспособствовал предпринятый им весьма нетривиальный аппаратный ход. «В июле 1918 года, – объясняет В.Листов, – буквально под гром орудий левоэсеровского мятежа, Преображенский сочиняет просьбу в президиум ВСНХ: «считать кинематографический комитет отделом Высшего Совнархоза» и «утвердить Председателя Комитета заведующим этим отделом». Президиум

---

<sup>48</sup>Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино.1918-1934. – М.,1965. – С. 96.

ВСНХ не имел права удовлетворять ходатайство, так как статус структурной части другого наркомата – наркомата просвещения – явно не входил в его компетенцию. Но в хаосе учреждений, только что переехавших из Петрограда, проходили и куда более скандальные решения. 12 июля президиум ВСНХ постановил считать Москинокомитет своим отделом и утвердил Преображенского его заведующим. Таким образом, Преображенский, с одной стороны, ориентировался на два бюджета (совнархозовский и наркомпросовский), а с другой – имел возможность не исполнять ничьих распоряжений, прикрываясь флагом иного ведомства. Это напоминало известную позицию летучей мыши, которая по мере надобности объявляла о своей принадлежности то к царству зверей, то к царству птиц.

Отныне с правовой точки зрения кинематограф напоминал лоскутное одеяло. В северо-западной части страны им управлял кинокомитет Союза коммун Северной области во главе с Д.И.Лещенко, за спиной которого стоял нарком А.В.Луначарский. В Москве у Преображенского тоже были мощные покровители – Н.К.Крупская от московского наркомпроса и А.И.Рыков от ВСНХ»<sup>49</sup>.

Кинокомитет Преображенского учреждался с большим размахом и будто бы с той целью, чтобы пристроить в свой штат как можно больше неработающих граждан. Достаточно сказать, что в его составе было создано 20 отделов и других структурных подразделений, а общий их штат уже на первых порах насчитывал 284 сотрудника. Гигантизм не пошел на пользу этому ведомству. В первые месяцы своего функционирования оно не особо преуспело в делах реального восстановления на глазах умиравшей киноотрасли, но зато допустило несколько крупных ляпов еще более усугубивших ее положение.

Летом 1918г. Кинокомитет Преображенского прозевал масштабный вывоз частными предпринимателями бесценного кинооборудования в южные районы страны, осуществленный под видом обычного отъезда московских

---

<sup>49</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С. 61.

киногрупп в летние киноэкспедиции на съемки природы. Тогда же Кинокомитет вписал в сою краткую биографию еще одну, куда более яркую и позорную страницу, вошедшую в историю советского кино под наименованием «афера Чибрарио».

10 мая 1918г. в Кинокомитет обратился итальянский подданный Чибрарио де-Годен. Он представил рекомендацию итальянского консульства в Москве и предложил свои услуги в приобретении у иностранных фирм киноплёнки и кинематографического оборудования. Для сотрудников Кинокомитета, уже давно испытывавших недостаток в плёнке и аппаратуре, такое обращение было как нельзя кстати. Некоторые из них слышали, что будто бы раньше Чибрарио был представителем ряда зарубежных фирм, в том числе американской фирмы «Трансатлантик». Вот почему было решено воспользоваться его услугами. 22 июля Кинокомитет принял предложение Чибрарио оказать содействие в закупке за границей большой партии киноаппаратуры и киноплёнки. Руководство Кинокомитета в лице Преображенского, не проверив деловые связи Чибрарио, выдало ему крупную сумму денег в размере 16985500 рублей. Проходимец сказал «спасибо», и больше его никогда не видели и не слышали. Все последующие попытки разыскать афериста и вернуть доверенные ему деньги успеха не принесли.

На исходе 1918г. эти провалы в работе Московского Кинокомитета, как и ничем не оправданный параллелизм с деятельностью его Петроградского собрата, стали настолько нетерпимы, что 6 декабря по инициативе наркома Луначарского было организовано совместное заседание представителей обоих Комитетов. На этом заседании было принято принципиальное решение о создании единого всероссийского центра управления киноделом, базирующегося в Москве. На том же совещании было решено распрощаться с «начудившим» Преображенским и доверить руководить делом восстановления российской кинематографии коллегии в следующем составе – Д.Лещенко, В.Ахрамович-Ашмарин, М. Жестяников. Председателем этого триумvirата был назначен петроградец Лещенко.

### *ВФКО. Национализация кинодела*

14 января 1919г. ВСНХ снял с себя обязанности по восстановлению и развитию советской кинопромышленности, коими никак не успел насладиться, и полностью передал их Наркомпросу. Финальной точкой структурных преобразований этого цикла стало учреждение 27 января 1919г. Всероссийского Фото-Кинематографического отдела (ВФКО). Это была первая попытка овладеть киноделом по государственной линии уже во всероссийском масштабе. Руководителем ВФКО был оставлен тот же Д.И.Лещенко. Но председательское кресло оказалось неустойчивым, позднее его заменили на П.И.Воеводина, а того – на начальника с красноречивой фамилией (А.Е.)Либерман.

В качестве поддержки новому органу Малый Совнарком РСФСР распорядился выделить на неотложные нужды кинематографии из средств государственного казначейства 10 млн. рублей. После позорного прокола с Чибрарио выделять кинематографистам большие суммы у правительства особого желания уже не возникало.

В отличие от первых управленческих структур киноотрасли ВФКО оказался почти долгожителем. При крайне безобразном состоянии самой кинематографии он, сменив трех руководителей, благополучно просуществовал до декабря 1922г.

Первым серьезным испытанием для нового органа госуправления стало проведение национализации киноотрасли. Тревожные слухи о намечаемой большевиками национализации кинопредприятий и кинотеатров будоражили их владельцев начиная с зимы 1918г. Будоражили не зря. Хорошо известна скандально-самодеятельная попытка так называемой «кинопятерки» – комиссии, в составе В.Гардина, В.Ахрамовича-Ашмарина, В.Ильина, М.Шнейдера и Голденберга – произвести изъятие частных московских кинопредприятий в собственность Моссовета. Но подобное происходило не только в столице – ползучая национализация частной кинособственности, по сути дела, началась задолго до принятия соответствующего декрета в августе

1919г. То тут, то там в различных регионах то местные советы, то какие-то социально активные советские организации (армейские, профсоюзные, комсомольские и проч.), полагаясь только на одну «революционную целесообразность», преспокойно отхватывали себе приглянувшиеся им кинотеатры, киноинвентарь, фильмокопии и т.д.

Нарком А.В.Луначарский не был сторонником национализации. По крайней мере, старался с ней не спешить. По-видимому, он уже был в курсе того, что киноаппаратура и прочее производственное оборудование вывезены подчистую, запасов пленки нет совсем, а почти весь фильмофонд или тоже вывезен, или хорошо припрятан. Что национализировать? Голые стены? Кроме того, на шее у государства тогда непременно повиснут киноорганизации, которые станут требовать финансирования своей деятельности.

Тем не менее, 27 августа 1919г. энтузиасты огосударствления киноотрасли продавливают проект декрета «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по Просвещению». В тот же день В.И.Ленин подписывает этот документ. В интерпретации советских историков – это рубежное, священное событие. С него обычно они и вели отсчет юбилеев и триумфально-победного восхождения отечественного кино.

На самом деле, по уже упомянутым причинам, декрет в практическом смысле мало что решал. Он лишь декларировал свои намерения: взять киномузу из частных рук под свою опеку. Для каких именно целей – об этом в «судьбоносном» документе не было ни слова. И это было мудро. Потому что, если бы сразу было объявлено про то, какие песнопения и пляски придется исполнять, что будет разрешено, а что не позволено ни при каких обстоятельствах, как будет оплачиваться труд кинематографиста, – если бы все это и другие детали будущего устройства были разъяснены, то желающих аплодировать ленинскому декрету, скорее всего, нашлось бы совсем немного. Но когда советские кинематографисты это поймут, поезд уже уйдет.

Зато вскоре выяснится, что ВФКО доверенное ему дело проведения национализации удачно провалил. С началом НЭПа вдруг открылось, что в отрасли, помимо «голых стен» киноателье и кинотеатров, на самом деле еще было кое-что ценное. «Не подлежит никакому сомнению, – сообщал в своей докладной записке замнаркома внешней торговли А.М.Лежава, – что национализация частного кинематографического имущества в 1919-м году была произведена самым небрежным образом. Большинство владельцев заранее знало о времени описи и, конечно, скрыло все, что только можно было. Часть этого была сплавлена за границу, остальное до сих пор скрывается где-нибудь здесь в ожидании денационализации. Таким образом, на учет была взята незначительная и наименее ценная часть кинематографического богатства России и возможность образования товарообменного фонда сведена до минимума»<sup>50</sup>.

Из полезного, что удалось сделать ВФКО для вывода киноотрасли из губельного «штопора», следует, в первую очередь, отметить запуск работы собственно советской кинохроники. Стоят внимания и серьезные усилия по организации работы для активного продвижения научно-популярного кино. В условиях совершенно разрушенного проката ВФКО удалось также наладить альтернативные формы кинопоказа в виде организации агитпоездов, агитпароходов и кинопередвижек.

Но в целом – осуществить какие-либо крупные и результативные меры по коренному улучшению дел в отрасли этому первому советскому органу управления киноделом не удалось. Тут сказались, и очень серьезно, некомпетентность и практическая неопытность людей, приставленных к делу возрождения порушенной кинематографии. Однако в большей степени влияние оказали объективные причины – общий катастрофический ход русской истории, кровавая и беспощадная гражданская война, запредельная хозяйственная разруха. Как справедливо замечает историк кино В.Листов,

---

<sup>50</sup>История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – М.: Материк, 1996. – С. 105–106.

«чем глубже погружалась страна в гражданскую войну и интервенцию, тем дальше отступал кинематограф на периферию общественных интересов»<sup>51</sup>.

Особенно ощутимо беспомощность и бесплодность ВФКО, изъяны в его работе, дали о себе знать в пору крутого поворота руля политической жизни после объявления в марте 1921г. перехода страны к новой экономической политике. ВФКО среагировало на это рубежное событие едва ли не с годовым опозданием. По всей стране в самых разных сферах жизни уже успели показаться на свет божий плоды частнособственнического предпринимательства, а руководство кинообъединения, оказавшись в центре яростного противоборства сторонников государственного и рыночного кино, топталось в нерешительности, дожидаясь прямых указаний с партийных небес о выборе того или иного пути.

Критика в адрес ведомства в этот период носила поистине беспощадный характер со всех сторон. Заместителю наркома торговли А.М.Лежаве было дано поручение отобрать из всех отснятых за четыре года работы ВФКО киноматериалов партию кинохроники и игровых фильмов для продажи за рубеж, что поставило исполнительного служаку в тупик: отобрать удалось лишь какие-то совсем жалкие крупички. Общий вывод по итогам деятельности ВФКО напоминал заказ на изготовление гроба: «Не входя в рассмотрение причин печального положения кинематографического дела в России, необходимо указать, что существование ВФКО в настоящем его виде совершенно недопустимо. <...> Его существование лишь создает иллюзию, что кинематографическое дело в России как будто бы есть и даже налаживается, между тем как на самом деле и по общему отзыву разрушение этой, некогда цветущей отрасли нашей промышленности все более и более углубляется»<sup>52</sup>. Доклад контролера производственного отдела ВФКО Н.А.Лебедева заведующему агитпропотделом ЦК РКП(б) А.С.Бубнову,

---

<sup>51</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С. 59.

<sup>52</sup>История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – М.: Материк, 1996. – С. 104–107.

написанный уже изнутри самого кинообъединения и потому – со знанием особо красноречивых подробностей – был еще более убийственным.

Наконец, критика деятельности ВФКО достигла такого высокого градуса, что власти сделали вывод, и 19 декабря 1922г. вышло Постановление Совнаркома РСФСР о преобразовании фотокиноотдела Наркомпроса РСФСР (ВФКО) в Центральное государственное кинопредприятие («Госкино»). Руководителем нового ведомства был назначен бывший начальник ВФКО Л.А.Либерман. Партийцы-сослуживцы Либермана, имевшие возможность хорошо узнать его еще по работе в ВФКО, протестовали и писали коллективные жалобы в ЦК, однако их голоса не были услышаны, поскольку Либерману покровительствовал нарком просвещения А.В.Луначарский. Эта конфликтная ситуация с новой силой напомнила о себе уже в начале следующего года.

#### *Госкино на празднике НЭПа*

Постановлением Совнаркома статус руководящего органа кинематографии серьезно повышался. Это был уже не отдел при Наркомпросе, а самостоятельная государственная организация, еще сохранявшая, правда, подотчетность тому же Наркомпросу.

Однако статус нового госоргана определялся все же не полномочиями, данными на бумаге, а реальным «приданным». В подчинение Госкино перешли все киноорганизации и предприятия, прежде находившиеся в ведении ВФКО. Но это наследство, мягко говоря, совсем не из тех, с которым можно было начинать новую и безбедную счастливую жизнь. В сохранившихся очагах кинопроизводства огонь едва-едва теплился. Киносеть, принадлежавшая ведомству, была более чем скромна, да и фильмы собственного кинопроизводства демонстрировавшиеся в этой сети занимали только 40%. В новых государственных субсидиях на возрождение киноотрасли Госкино было сразу же демонстративно отказано, поскольку оно и его организации были переведены на условия хозрасчета, что



обязывало зарабатывать средства на свое существование и развитие собственными трудами. К тому же о себе дали знать и другие обстоятельства реальной жизни, заведомо предопределив незавидную участь новорожденного Госкино. Дело в том, что еще до его учреждения успели народиться и достаточно крепко встать на ноги сразу несколько самостоятельных киноорганизаций.

Каждая из них – «Севзапкино», «Кино-Москва», «Русь», «Кино-Север», «Пролеткино» и другие – имели в своем распоряжении лучшие городские кинотеатры; их кинофабрики выпускали кинохронику и приступили к производству художественных картин. В руках этих организаций находился местный кинопрокат, а их представители за границей обеспечивали поступление из-за рубежа большого количества импортных картин.

Следует отметить, что основной капитал в акционерных обществах принадлежал государственным организациям: в уставах всех АО по кино строго соблюдалось общее требование – не менее 51% основного капитала должно принадлежать государственным органам и учреждениям. Это давало государству возможность сохранять свое влияние на деятельность АО. Выгода в акционерных обществах была обоюдной: киноорганизации, почти не вкладывая своих средств, получали возможность привлекать для расширения кинопроизводства значительные капиталы со стороны. В свою очередь, разные по характеру деятельности учреждения и организации (городские исполкомы, банки, профсоюзы и т.д.), помогая развитию кинематографии, получали вместе с тем и свою долю прибыли от вложенного капитала. Например, доходы акционерного общества «Межрабпом-Русь» за первые 2 года деятельности возросли с 200 тыс. до 600 тыс. рублей. «Межрабпом», вложивший в 1925 году 110 тыс. рублей, в 1926 году увеличил за счет прибыли долю своего паевого капитала в три раза – до 325 тыс. рублей; кинокооператив «Русь» – с 90 тыс. до 275 тыс. рублей.

К тому же, с переходом к НЭПу, как грибы после дождя, возникали новые киноорганизации: «Елин, Задорожный и К<sup>0</sup>» (создана в октябре

1921г.), «Факел» (образована 10 ноября 1921г.), «Экран», кинотоварищество «Л.О.Дранков и Н.В.Морозов» (1922г.), кинолаборатория И.Минервина – «Минерва» (1922г.), а также множество других, в том числе и вовсе незарегистрированных, полуподпольных частных контор.

Эти – и «старые» и новые – киноорганизации в условиях НЭПа, быстро и успешно разворачивали фронт своей деятельности, почти не оставляя жизненного пространства для утверждения позиций Госкино. В сложившихся условиях последнее даже не сумело сколь-нибудь полноценно воспользоваться дарованной ему властью монополией проката – кино, которое совсем скоро объявят «важнейшим из искусств», стремительно уплывало от государства в частные руки.

Полная беспомощность Госкино в складывающейся ситуации стала очевидна столь быстро, что власть попыталась поправить положение уже ставшим привычным к тому времени способом оздоровления – «укреплением кадров». Вместо не оправдавшего доверия товарища Либермана председателем правления Госкино в апреле 1923г. был назначен Э.С.Кадомцев, член партии с 1901 года, видный партийный работник. Одновременно появились начальники с партийными билетами и в кабинетах других киноорганизаций. Однако повышение процентной нормы представительства коммунистов в руководящих органах не поспособствовало, да и в принципе не могло как-либо серьезно поспособствовать, исправлению безнадежно складывающейся ситуации с государственным кинематографом – для этого необходимо было принимать кардинальные меры, а именно – выбрать ту или иную стратегию развития и определиться с программой конкретных мер по ее реализации.

И такой выбор был, наконец, сделан.

### *Парткино*

В те годы принципиальное решение о настоящей, осмысленной и результативной постановке кинодела в стране постепенно вызревало в

разных головах и заведениях, но главная подсказка поступила все же с партийных небес. Точнее сказать, из партийного закулисья. И тут самое время обратить внимание на одну из главных особенностей рождения и развития советской художественной культуры и кино, – на то, что организация и управление ею изначально осуществлялись не только по государственной линии. Главные полномочия принадлежали, на самом деле, не государству, а верховным структурам РКП(б)–ВКП(б)–КПСС.

«Формирование системы партийно-государственного руководства в советской России началось сразу же после захвата власти большевиками. Главная роль в этом принадлежала большевистской партии и ее руководству, придававшему особое значение вопросам идеологии и культуры. Идеологизация культуры и всех ее областей шла постепенно, но последовательно. Культура, в том понимании, в котором ее рассматривали большевики, была важнейшей частью идеологии, наиболее доступной и внушаемой народным массам, а во многих случаях подменяла ее. Этот процесс наблюдался на всех этажах власти, подтверждая на практике завет В.И.Ленина: с минимальной свободы в идеологии начинается потеря власти партией. <...> Несмотря на достаточно серьезные расхождения в тактических вопросах выработки идеологического курса, стратегически все было сконцентрировано в высшем партийном эшелоне, ведающем всеми вопросами политики и государственного строительства. Поэтому роль государственных учреждений, созданных для реализации партийных директив, на деле всегда оставалась вторичной»<sup>53</sup>.

Главным органом разработки и реализации стратегической политики партии в сфере идеологии и культуры стал Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), созданный в апреле 1920г.. Структура и формы работы Агитпропа, этого своего рода Министерства пропаганды, по ходу советской истории неоднократно менялись, но основные его задачи оставались постоянными.

---

<sup>53</sup>Институты управления культурой в период становления 1917–1930-е гг. Партийное руководство; Государственные органы управления. Схемы. – М.: Росспэн, 2004. – С. 4.

Примечательно, что практически с момента зачатия Агитпропа его куратором стал И.В.Сталин. 22 августа 1921г. Оргбюро ЦК приняло постановление о том, что «на Сталина возлагается наблюдение и общее руководство отделом»<sup>54</sup>. Вскоре, контрольные и руководящие обязанности Сталина в этой сфере решением Политбюро были очерчены еще конкретнее: «Обязать Сталина около трех четвертей своего времени уделять партийной работе, причем не менее 1,5 часа Агитпропотделу». В этом отношении известно высказывание будущего вождя на XIII съезде партии: «Плоховато обстоит дело с кинематографом. Надо взять его в свои руки», – отнюдь не было случайным экспромтом. Уже тогда будущий вождь приглядывался к кино, которое в хороводе подчиненных ему муз станет главным солистом.

Помимо постоянных структурных подразделений Агитпропа при нем, по мере возникновения каких-то особо сложных ситуаций, нередко создавались дополнительные временные звенья в виде неких комиссий. Так в составе Агитпропа (как указывают многие источники) в 1924г. была учреждена комиссия для политического контроля за работой кинорганизаций в составе – Сырцов, Мещеряков, Яковлева, Сенюшкин.

На самом деле, такая комиссия была учреждена и начала трудиться еще ранее – как минимум, с 1922г. В ее составе принимали участие видные советские и партийные работники – В.Н.Мещеряков, Н.И.Смирнов, В.Н.Лобова, В.Н.Максимовский. Сохранились протоколы пяти заседаний упомянутой комиссии.<sup>55</sup> Судя по этим документам все наиболее важные решения по вопросам развития кинодела в стране первоначально выработывались, оформлялись и выдвигались именно этим глубоко законспирированным органом.

О последующей деятельности кинокомиссии ЦК РКП(б) в 1923г., если она и велась, сведений пока не выявлено. Возможно, ее работа и приостанавливалась. Но, зато, активное участие в решении ключевых

---

<sup>54</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 112, д., 200, л. 28.

<sup>55</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.1, д.451. л. 1–9.

проблем киноотрасли Агитпроподтела ЦК РКП(б) не ускользнуло от внимания центральной советской прессы.<sup>56</sup> И не мудрено – вопросы кино уже появляются в повестке дня XII съезда РКП(б) (апрель 1923г), а очередным XIII съездом партии, проходившим в 1924г., даже принимается специальное решение о создании комиссии по вопросам кино при ЦК партии на постоянной основе.

Примечательно, что в 1923г. к кино приковывается и пристальное внимание высших государственных органов. Вскоре после XII съезда партии вопросы кинематографии становятся предметом обсуждения на одном из заседаний Совета Народных Комиссаров СССР. Совнарком, выслушав сообщение наркома просвещения А.В.Луначарского о создавшемся в кинематографии тяжелом положении, создал специальную комиссию под председательством В.Н.Манцева и предложил ей разработать проект реорганизации всего кинодела.

Комиссия Манцева, состоявшая из представителей Наркомпроса и государственных кинопредприятий, изучив деятельность киноорганизаций, пришла к выводу, что необходимо объединить все государственные кинопредприятия в одно акционерное общество. «Идея объединения, – справедливо утверждал историк кино В.П.Михайлов, – была подсказана жизнью. Все хозрасчетные киноорганизации испытывали постоянные трудности с оборотным капиталом. Высокие налоги на киносеть, разорявшие кинотеатры, и трудности кинопроката подрывали и без того слабую материальную базу кинопредприятий, заставляя их работать в постоянном финансовом напряжении, толкали на путь нездоровой коммерческой борьбы друг с другом. Конкурентная борьба государственных киноорганизаций на кинорынке распыляла доходы, получаемые от проката. Соперничество кинопредприятий продолжалось и на зарубежном рынке, где они выхватывали друг у друга каждую картину, набивали цены на нее, перепродавая ее, затем, нуждавшимся в картинах госпредприятиям с начислением в 100–200%.

---

<sup>56</sup>См. Известия ЦК РКП(б). – 1924. – №1 (59). – С.51.

Государство, поглощенное восстановлением промышленности, не могло выделить больших средств для кинематографии; попытки же привлечения иностранного капитала оканчивались неудачно». Оставался один путь – путь объединения капиталов всех хозрасчетных государственных кинопредприятий и привлечения крупных вкладов-паев экономически сильных членов акционерного общества: банков, наркомата внешней торговли и т.д.

В конце 1923г. предложения комиссии Манцева обсуждались в Москве на совещании наркомов комиссариатов просвещения союзных и автономных республик. К этому времени почти во всех союзных республиках были созданы или находились в стадии организации свои национальные кинопредприятия. На Украине жесткую монополию проката, не допускавшую проникновения фильмов других киноорганизаций, осуществляло ВУФКУ, в Азербайджане снимало свои первые национальные фильмы АКФУ. Успешно хозяйствовало Государственное Акционерное общество Госкинопром Грузии, в Средней Азии свой первый фильм снимало Бухарско-русское кинотоварищество (Бухкино). Московское совещание наркомов просвещения союзных и автономных республик приняло даже специальную резолюцию «Об объединении кинодела в общесоюзном масштабе», полностью одобрявшую предложения комиссии Манцева и высказавшуюся за предоставление права монопольного проката всем республикам.

Идея объединения государственных кинопредприятий была также поддержана и Всесоюзным совещанием по киноделу 1924г. Все это ускорило подготовку плана реорганизации кинематографии, и в начале мая 1924г., накануне XIII партийного съезда, проект комиссии Манцева был заслушан на заседании Совнаркома. Советское правительство одобрило предложения, и новой комиссии под председательством Л.Б.Красина было поручено разработать проект создания акционерного кинообщества в масштабах Российской Федерации.

На открывшемся через десять дней XIII съезде партии Центральный Комитет включил в резолюцию «Об Агитпропработе» специальный раздел

«О кино», в котором подтверждалось майское решение Советского правительства о необходимости объединения «существующих киноорганизаций в пределах союзных республик на основе сохранения монополии проката в каждой республике. Эти меры, – говорилось в резолюции съезда, – приведут к устранению трений и конфликтов, серьезно тормозивших и дезорганизовавших работу, и сделают возможным рациональное использование средств»<sup>57</sup>. Таким образом, и по государственной, и по партийной линиям рецепт излечения советской кинематографии от терзающих ее недугов был определен.

*«Совкино»: курс на централизацию кинодела*

13 июня 1924г. вышло и в самом деле историческое постановление СНК РСФСР «Об учреждении Акционерного общества по производству и прокату кинофильмов в РСФСР». Несколько позднее оно получило название – Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Советское кино», а в повседневном кинематографическом обиходе стало называться «Совкино».

Как и намечалось предварительно в решениях партийных инстанций, главной целью должно было стать объединение всех киноорганизаций (пока что только в рамках РСФСР). Слияние должно было проводиться на основе акционирования кинопредприятий, с целью объединения их капиталов, а также производственных, прокатных и экспортно-импортных операций. Идеологическое руководство при этом должно было сохраниться за Наркомпросом. Акционерному обществу «Совкино» придавалось большое значение, судя по тому, что его оргкомитет возглавил нарком внешней и внутренней торговли Л.Б.Красин, а в число членов вошли – нарком просвещения А.В.Луначарский, представитель Госкино и другие.

---

<sup>57</sup>Михайлов В. Пути восстановления кинематографического хозяйства и отечественного фильмов (1921–1924гг). Рукопись //Архив НИИ киноискусства.

Свою деятельность новой руководящей структуре пришлось начинать с крайне неблагоприятной позиции. В передовой статье января 1924г. «По случаю Нового года» «Кино-газета» подвела неутешительные, по ее мнению, итоги минувшего киносезона следующим замечанием: «Но что же подытоживать? Наша кинематографическая арифметика еще не знает, что такое умножение и геометрическая прогрессия. Приходится оперировать с нолями, бесконечно малыми и отрицательными величинами.  $0+0=0$ ; неразбериха+неразбериха=?+? <...> Скажут: пессимисты. Ведь все-таки в этом году выпущено с десятков картин, все-таки расширяется прокат, увеличивается число кинотеатров. Да, все это так. Но так мизерны, так ничтожны все эти цифры по сравнению с тем, что нужно было сделать за год пролетарской революции и возможно было сделать – что итоговый ноль не будет большим преуменьшением. Нет настоящего советского производства, нет организованного проката, нет тысяч кинотеатров – городских и передвижных, которые так необходимы Советской России. В новый год советская кинематография вступает почти такой же слабой, как и в уходящий. Конечно, отчаиваться мы не собираемся. Мы видим за серым кинематографическим сегодня новые горизонты. Уверены, что приблизимся к ним в будущем году. Убеждены, что не только завоюем позиции дореволюционного кино, но создадим кино мировое, интернациональное, пролетарское. Мы хотели бы, чтобы это было скорее, но знаем, что и наступающий год не даст резкого подъема. Хорошо бы, если бы удалось изжить хотя бы один вопрос – организационный и влить в кинематографию молодые революционные силы. Хорошо бы, если бы партия взялась за кино обеими руками»<sup>58</sup>.

Последнее пожелание насчет «обеих рук» вскоре сбудется в полной мере.

«Совкино» создавалась как АО, в состав учредителей и акционеров которого могли быть включены исключительно отечественные организации

---

<sup>58</sup>Кино-газета, 1924. – 1 января.



государственной формы собственности. Общий базовый капитал общества составил 1 млн. рублей золотом. Соответственно сделанным вкладам, акции пайщиков были распределены следующим образом: наибольшее количество акций (30%) досталось Комиссариату внешней торговли (нарком торговли и председатель оргкомитета по созданию «Совкино» Л.Б. Красин недаром так прилежно и заботливо опекал процесс рождения нового госоргана, Наркомпросу, Московскому и Ленинградскому губисполкомам – на всех троих – было выделено 55%. ВСНХ перепали последние 15%.

Процесс объединения таких набравших силу и привыкших к самостоятельному ведению дела киноорганизаций как «Севзапкино», «Кино-Москва» и проч. протекал необычайно остро и конфликтно, ведь каждая из организаций, вступая в «киноколхоз» и безостаточно растворяясь в нем, неизбежно теряла что-то из собственным трудом наработанного. Тем не менее, Шведчикову в течение двух лет все же удалось преодолеть неминуемые сложности и преграды. «Совкино» – где тихой сапой, где силовым нахрапом – постепенно сгребло под себя почти все существовавшие на тот момент российские государственные киноорганизации, и дело потихоньку стало сдвигаться с места.

Вполне возможно, что – как и все предшествующие – эта затея новых властей могла так же бесславно провалиться. Но в данном случае результаты перестройки оказались положительными. Они стали возможны благодаря трем обстоятельствам:

1. Наконец-то власти подобрали на должность начальника советской киномузы вполне разумного и основательного руководителя в лице Константина Матвеевича Шведчикова<sup>59</sup>. К сожалению, об этом человеке,

---

<sup>59</sup>Шведчиков Константин Матвеевич (1884–1952). Член Русского бюро РСДРП(б) в 1917. Член партии с 1904. В 1906 организатор боевых дружин. В 1908 арестован и выслан на 3 года в Архангельскую губернию. В 1912 вернулся в СПб, работал в журн. «Просвещение» и одновременно ведал транспортом нелегальной литературы из-за границы. В 1914 перешел на нелегальное положение; в ноябре 1914 арестован и приговорен к ссылке в Якутскую область. В 1917 заведовал издательством «Правда»; в 1918–1924гг. руководил бумажной промышленностью. В 1924 – член коллегии Наркомвнешторга и председатель «Совкино»; в 1930г. – заместитель председателя «Союзкино». С августа 1932г. – член коллегии Наркомздрава и директор Всероссийского объединения курортов.

сыгравшем столь счастливую роль в настоящем рождении советской кинематографии, большого количества биографических сведений выявить не довелось. Но результаты его работы не остались без следа: во многом благодаря последовательной и сбалансированной управленческой деятельности этого человека и состоялось, наконец, долгожданное рождение советской кинематографии.

2. Волшебной палочкой-выручалочкой для возрождения производственной базы советского кино оказалось решение властей наделении «Совкино» практически безраздельной монополией проката на всех бескрайних российских просторах. Причем «право первой брачной ночи» на прокат для «Совкино» распространялось не только на изделия советских киностудий, но и на все зарубежные кинофильмы. Успешно развивая прокат, АО получило быстро растущий источник пополнения собственного бюджета.

3. Большим подспорьем для ведомства Шведчикова стали два льготных решения властей. 21 ноября 1924г. ЦИК и СНК издали совместное постановление, которое освобождало отрасль от разорительного бремени промыслового налога. Согласно этому постановлению, максимальная ставка местного налога не должна была подниматься выше 10%. А принятое 12 декабря 1925г. постановление российского Совнаркома освобождало от обязанности перечисления в республиканский бюджет значительной части прибыли – теперь Совнарком разрешил ведомству Шведчикова в течение трех лет оставлять часть прибыли у себя с целью направления ее на развитие АО.

Получив от государства столь щедрые подарки и без особой стыдливости закупая «убойные» западные кинобоевики, «Совкино» стало быстренько пополнять свою кассу. К счастью, заработанные на прокате идейно-чуждой западной кинопродукции капиталы не были промотаны впустую, а были пущены в дело. Подновили, хотя бы малость реконструировали, допотопнейшие, построенные еще до революции и доведенные впоследствии до ручки кинофабрики. Стал быстро наращиваться объем собственно

советского кинопроизводства. Начала расширяться и капитально обновляться кинотеатральная сеть. Семь лет безнадежно топтавшаяся на одном месте разрушенная кинематография, стала оживать не по дням, а по часам и решительно двинулась вперед во всех своих основных звеньях.

Интересно, что в основе процесса восстановления производственной и экономической базы российской кинематографии, по сути дела, не оказалось ничего нового. Как и в дореволюционные годы, наша кинематография пережила второе в своей истории рождение за счет прибылей, полученных от проката зарубежных фильмов.

Однако аппетит приходит во время еды. Даже заполучив от государства шадящие условия и льготы, руководство «Совкино» отлично видело, что для настоящего, полномасштабного становления советской кинематографии необходим более высокий уровень денежных вложений. И даже не из государственного кармана, а хотя бы из того, что зарабатывала сама советская кинематография тех лет. Шведчиков не стеснялся не только просить, но и требовать. В мае 1926 года председатель правления «Совкино» направил по запросу секретаря ЦК ВКП(б) Н.М.Шверника докладную записку о состоянии дел в советской кинематографии и о ее основных проблемах. В этом документе, озаглавленном «Все доходы от кино на развитие отрасли», К.М.Шведчиков изложил свою программу развития отрасли: «Кинодело, кроме водочного дела, является одним из самых доходных дел в СССР даже в настоящее время. По существу кинодело должно и может в будущем заменить по доходности водочную монополию. Несмотря на это, кинодело сейчас находится в жалком состоянии. Нет денег не только для развития кинодела: производства, проката (увеличения театральной и клубной сети, продвижения кино в деревню), но и нет денег для текущей работы. Все ходатайства об отпуске денег (в виде долгосрочной ссуды) для кинодела кончаются, после ряда комиссий, отказом. Кинематография не просит дотаций – это ей не нужно, она добивается только одного, чтобы тот доход, который она сейчас дает, был бы направлен на

развитие кинодела. Доход этот выражается очень солидной суммой до 15000000 рублей в год чистой прибыли. В чем же дело? Почему создалось такое положение, что кинематография, давая доход до 15000000 рублей, не может получить для себя в виде долгосрочной ссуды хотя бы три – пять миллионов рублей? Причиной является – нерациональное, нездоровое разрешение организационного вопроса в кинематографии – ее распыленность, непонимание и незнание ее форм развития как новой отрасли промышленности в СССР...»<sup>60</sup>.

«Совкино» просуществовало до 5 июня 1930 года. Есть все основания предполагать, что во главе со Шведчиковым и его командой, оно вполне успешно могло бы работать и далее, но в период начинавшейся индустриализации и коллективизации перед властью встали новые задачи, и для их реализации понадобились уже совсем другие исполнители...

18 января 1928г. в преддверии Всесоюзного партийного киносовещания конфликтные отношения между киноорганизациями достигли своей наивысшей отметки. Обострились и личные отношения их руководителей. Председатель Правления ОДСК К.Мальцев направил секретарю ЦК ВКП (б) докладную записку, в которой содержался вывод: «По совести говоря, до тех пор, пока во главе Совкино будет Шведчиков и пока не будет налажено правильного партийного руководства кинематографией, для беспокойства у нас имеются все основания»<sup>61</sup>.

#### *Киносовещание 1928г.*

Первые серьезные творческие победы советского кино («Броненосец «Потемкин». «Мать», документальные опусы Д.Вертова и др.), а также и растущий производственно-экономический потенциал киноотрасли привлекают все более пристальное внимание партийного руководства

---

<sup>60</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 113, д. 366 л. 84-85.

<sup>61</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 113, д. 591, л. 78.

страны. Возрастает идеологический контроль, все более усиливается давление на репертуарную политику киноорганизаций.

15–21 марта 1928 г. состоялось долго и особо тщательно подготовившееся Всесоюзное партийное киносовещание – ключевое событие в овладении советской киномузой и установлении над ней полного контроля ВКПб.<sup>62</sup>

В ходе обсуждения выявились различные взгляды на развитие советской кинематографии. Резкой критике была подвергнута деятельность «Совкино» и его руководства. Проявилось и острое соперничество кинематографических и общественных организаций за лидирующее положение в отрасли. Однако представители Агитпропа, готовившие совещание и руководившие им, постарались решительно увести ход дискуссии от выражения крайних позиций и добились утверждения всех заранее подготовленных резолюций. Таким образом, провозглашенный совещанием курс на радикальное укрепление партийного руководства советской кинематографией наглядно и результативно проявился уже и по ходу многодневной дискуссии. Итоги партийного киносовещания показали, что относительной кинематографической вольнице 20-х годов, организационно-хозяйственной многоукладности советской кинематографии, соперничеству художественных группировок и течений приходит конец.

Принятые совещанием резолюции наметили целый ряд действительно очень крупных и важных организационно-экономических мер по ускоренному развитию киносети и строительству материально-технической базы кинематографии. Вместе с тем, эта программа уже более чем явственно предопределила перестроение разрозненных кинематографических рядов в единую шеренгу идейных бойцов-пропагандистов, дружно исполняющих партийные команды.

В дни работы совещания в секретариат поступило коллективное письмо-обращение кинорежиссеров С.М.Эйзенштейна, Г.В.Александрова, Г.М.Козинцева, Л.З.Трауберга и других ведущих мастеров советского кино.

---

<sup>62</sup>Пути кино. – М.: Теакинопечать, 1929.

Все они скорбели об отсутствии идеологического руководства в кинематографии и писали о необходимости создания более крепкого и достойного руководящего органа советской кинематографии. Моление будет услышано и некоторое время спустя с лихвой исполнено.

После этого совещания начинается новый этап централизации кинодела в стране. Его главной задачей становится – подчинение до сих пор еще сохранявших относительную независимость республиканских киноорганизаций единому центру управления.

Этот процесс получит свое завершение уже в 30-е годы. А к исходу 20-х партия полностью овладевает «важнейшим из искусств» и уже не выпускает его из своих крепких, но далеко не нежных объятий.

#### *Кинокомитет-временка*

На исходе 20-х произошли перемены и по линии государственного управления отраслью. 29 января 1929г. Совнарком СССР утвердил положение и состав Кинокомитета при правительстве СССР. Председателем Кинокомитета был назначен Я.Э.Рудзутак, его заместителем – А.М.Лежава.

На новый руководящий госорган были возложены следующие обязанности:

1. Разработка и внесение на утверждение правительства СССР основных директив по развитию кино-фотодела в Союзе ССР, а также разработка, как по поручению СНК Союза ССР и Совета Труда и Оборона, так и по инициативе Кинокомитета, отдельных проблем, связанных с развитием кино-фотодела в Союзе ССР.

2. Общее наблюдение и руководство развитием кино-фотодела и принятие мер, содействующих развитию кино-фотопроизводства, а также киносети на территории Союза ССР.

3. Выдача заключений правительству Союза ССР по представленным на рассмотрение последнему планам и проектам в части, относящейся к кинофотоделу<sup>63</sup>.

С созданием Кинокомитета вновь возродилась и стала обсуждаться в руководящих кругах идея объединения всех подразделений и киноорганизаций кинематографии и единую систему с общим центром управления. Идея эта всплывала по ходу становления советской кинематографии уже дважды (в 1924 и в 1926 гг.) и оба раза была отвергнута. Но теперь – в связи с переходом всей страны на централизованно-плановую систему хозяйствования – у нее оказалось больше сторонников. В конце июня речь об объединении киноотрасли в единую систему из закрытых обсуждений в руководящих кабинетах выплеснулась на страницы прессы. В газете «Кино» началась яростная дискуссия сторонников и противников создания кино-синдиката – именно таким понятием на первом этапе обсуждения определялось очередное реформирование советской кинематографии.

Жизнь Кинокомитета окажется достаточно скоротечной – всего около года. К тому же новой руководящей структуре не дадут реальные управленческие полномочия, поэтому за недолгий срок своего существования она, оказавшись в основном органом сугубо совещательным, не сыграет в жизни кинематографии сколь-нибудь существенной роли. Руководство черновой практической работой киноотрасли останется за «Совкино». Но и ему оставалось жить уже считанные месяцы.

Верным предзнаменованием близкой кончины стала очередная тотальная проверка киноотрасли по линии рабоче-крестьянской инспекции. Впервые опубликованные в газете «Кино» результаты этой проверки вышли под заголовком «Ни одного положительного вывода»<sup>64</sup>. Это был, по сути дела, приговор «Совкино» и его руководителю К.М.Шведчикову. Так власть

---

<sup>63</sup>Собрание законов СССР, 1929, ст. 10, № 97 – С. 195–196 // РГАСПИ, ф. 17, оп. 113, д. 697, л. 144.

<sup>64</sup>Кино, 1929. – 17 сентября.

отблагодарила человека, который, по сути дела, вытащил отрасль из безнадежного многолетнего болота и поставил ее на ноги. Впрочем, грядут еще и не такие жертвоприношения.

Близился 1930г. – год крутых перемен в жизни страны, которые решительно перенаправят уже устоявшееся течение кинематографической жизни совсем в другое уготованное ей русло...

## **2.2 Репертуарная политика**

*Когда началось советское кино?*

Его рождение трудно привязать к какой-то конкретной дате или событию – это был достаточно длительный и сложный процесс. Начальную стадию сложно датировать определенно не только в игровом кино, но и в кинохронике, вроде бы жестко привязанной к совершенно конкретным историческим событиям. Взять хотя бы документальные съемки, осуществленные хроникерами Скобелевского кинокомитета и вошедшие в трехчастевый документальный фильм «Октябрьский переворот». «Прежде всего, – вспоминал организатор этих съемок Г.М.Болтянский, – мы сняли цитадель Октябрьской революции – Смольный. На снимках, сделанных в большей части ленты октябрьских дней оператором П.К.Новицким и частично оператором Е.Модзелевским, видна та обстановка боевого лагеря, какую представлял Смольный в эти дни: охрана Смольного, тревожное прохождение патрулей, пулеметы у самого входа, двор, наполненный броневиками, и среди них знаменитый по успешной борьбе с юнкерами броневик «Лейтенант Шмидт», и др. ... В Петрограде ... мы засняли линейные суда Балтийского флота на реке Неве, небывалый со дня существования эскадры заход части ее судов в Неву (крейсер «Аврора» и др.) для обстрела Зимнего дворца, следы обстрела Зимнего, разрушения Владимирского военного училища»<sup>65</sup>. В этот же фильм вошли кадры, запечатлевшие первых

---

<sup>65</sup> Кино-неделя, 1924. – № 40–41. – С. 11.



большевистских комиссаров и первый состав советского правительства – Л.Д.Троцкого, А.М.Коллонтай, А.В.Луначарского, П.Е.Дыбенко.

Это что – уже советское кино? Можно ли считать эти хроникальные кадры началом советской документалистики?

А «Поликушка»? Можно ли его причислить к советским художественным фильмам? Ведь он снят уже в 1919 году, при советской власти, в столице советского государства (правда, сделан не на государственной, а пока на частной студии). К тому же это экранизация Толстого, которого сам Ленин квалифицировал как «зеркало русской революции». Да и причастность к этой ленте великих артистов МХАТа, ставшего гордостью и знаменем не только русского дореволюционного, но и советского театра, вместе со всем упомянутым не позволяет ли присвоить «Поликушке» статус советского фильма? Неужели советские киноагитки более достойны того, чтобы именно с этой убогости вести родословную советской киномузы?

Впрочем, с началом интервенции и гражданской войны и сами границы Советской республики меняют свои очертания чуть ли не каждую неделю. Вот и на территории кино граница между дореволюционной и советской кинематографией не фиксируется однозначно какой-то определенной разделительной линией.

Точно так же не найдем мы никакого рубежного события или явления, которое в первые послереволюционные годы стало бы точкой радикального поворота руля репертуарной политики. Изменения, которые, конечно же, произошли, выразились в основном в том, что течение единой реки, в которой и ранее смешивались разные потоки, теперь стало раздваиваться, а потом и разбегаться в разнонаправленные русла.

В частности, русское кино, пусть и с некоторой поправкой на новое время и новую власть, повиновалось инерции уже сложившегося своего движения и стремилось продолжить тенденции художественных норм и форм, успевших сформироваться в дореволюционной кинематографии. Прямым

наследником и наиболее последовательным продолжателем этой линии стало прежде всего кинотоварищество «Русь» и принявшая от него эстафету «Межрабпом-Русь». Но преемственность художественного опыта, накопленного русским дореволюционным кинематографом можно было наблюдать и в фильмах режиссеров, работавших на государственных кинофабриках в Москве, Петрограде и на Украине. Какая-то часть режиссеров, работавших в дореволюционном кино, не покинула страну и с разным успехом попыталась работать при новой власти, не изменяя своим прежним художественным пристрастиям. И там, где это делалось не с холодным носом и по-настоящему талантливо, было совершенно очевидно, что лучшие традиции и художественный арсенал, наработанный еще в дореволюционные годы, ни чуточку не устарели, что они замечательно могут работать и на материале советской действительности. Блистательно это доказали своими работами не только вернувшийся из эмиграции «старорежимный» Яков Протазанов, но и представители уже собственно советской режиссерской школы – Борис Барнет и Абрам Роом. Высокая жизнеспособность художественного опыта дореволюционной кинематографии была обеспечена, прежде всего, тем, что, вырастая под перекрестными влияниями самых разных культурных источников, она тем не менее сумела заложить в свой фундамент традиции национальной художественной культуры – как классической профессиональной, так и фольклорной. И хотя эти традиции были усвоены новым, еще только формирующимся искусством, не совсем умело и далеко не полно, процессу приобщения к опыту национальной культуры уже был дан ход. И первые плоды этого приобщения успели созреть. При всех перекосах и переклестах раннего русского кино, русло его развития определилось. И определилось верно, доказательством чему стало его стремительное и успешное развитие, позволившее, что называется «с нуля», возвести за десятилетие здание национальной кинематографии и при острейшей конкуренции с более сильными и зрелыми зарубежными кинематографиями отвоевать полностью захваченное ими российское прокатное пространство.

При том, что в художественном опыте дореволюционного кино хватало всякого мусора и даже нечистот, его основа, сформированная русской художественной культурой, была совершенно здоровой. И в ней был заложен большой потенциал для дальнейшего развития, что позднее – и в 30-е, и в последующие десятилетия – будет убедительно подтверждено работами многих советских кинематографистов, ставшими шедеврами не только советского, но и всего мирового киноискусства. В числе достижений русской дореволюционной кинематографии одним из самых важных стало то, что она сумела нащупать главные контуры той успешной модели работы киноотрасли, при которой был найден более или менее оптимальный баланс между ее развитием как нового искусства и как индустрии массового зрелища и развлечений. Стартовавшее в творческом отношении на десяток лет позднее других кинематографий, русское кино рождалось как рыночное и уже в годы первой мировой войны уверенно выходило в лидеры мирового кино.

Однако 20-е годы оказались тем периодом его биографии, когда художественный и организационный опыт русского дореволюционного кино, мягко говоря, был поставлен под сомнение – в этом, собственно, и заключалась главная драма нашего кино этого десятилетия. Возобладало представление – и не только в кино, – что новое социально-политическое устройство страны, строительство какого-то небывалого в истории человечества общества требуют и столь же нового и небывалого искусства. Весь прежний многовековой опыт культуры тут не годился, и за ненужностью его подлежало непременно и как можно скорее выбросить на помойку. Вот почему фильмы «Межрабпом-Руси», пытавшейся в своей работе опереться на традиции, на протяжении всего десятилетия подвергались самой беспощадной критике. Такая же участь ожидала и мастеров, работавших в других организациях, но пытавшихся снимать в традиционной манере. Вот какой салют был устроен фильму А.Ивановского «Комедиантка», снятому по лесковскому «Тупейному художнику»: «Несколько слов по поводу сюжетов подобного рода. По содержанию своему

они не контрреволюционны, а даже как бы «революционны», но это с точки зрения, пожалуй, какого-нибудь редкого теперь экземпляра зубра-крепостника, жалеющего, что исчезло крепостное право, крепостной театр, крепостные гаремы. На самом же деле, по сути и трактовке, все эти сюжеты розово-либеральных, и для нашей эпохи являются определенно «отводом глаз» от коллизий более современных, более острых и более нас волнующих. Эти сюжеты из эпохи страдания молодых девушек, крепостных актрис, – своего рода лекарство от «современной острой революционности», «катарсис» (очищение) от трагических переживаний сегодняшнего дня мировой революции, – сладкий лимонадчик, «замешенный немного на либеральном «протесте», немного на эротике и садизме, немного на уходе от действительности; а в общем робкое «сменовеховство» «гелиатроповой тетушки,» «делающей» старинные комплименты современности. Это и смешно, и трагично. Это, конечно, не созидание кинематографии сегодняшнего дня; это просто попытка прицементировать к большой постройке выходящей из революции культуры – маленькое гнездышко старой, уютной культуры, с сентиментальными вздохами и никакой идеологией»<sup>66</sup>. Столь же убийственно был оценен и художественный уровень постановки: «Театральнейшая» картина, «театральнейшие» режиссер и художник, «театральнейшие» актеры и «театральнейший» сюжет, причем без претензий на монументальность, высокую художественность и дороговизну.

«Возрождающаяся» русская кинематография начинает танцевать от давно, казалось бы, забытой старой печки. Конечно, не все работы режиссеров-«старообрядцев» были удачными, от некоторых, действительно, изрядно несло нафталином. Но дело в том, что разносу подвергались не только неудачные фильмы этого направления, но и его бесспорные удачи. Высокопрофессиональные, интересные, «зрительские» фильмы Якова Протазанова, к примеру, поносили даже с еще большим остервенением только потому, что зрелый мастер не собирался, в угоду модным поветриям,

---

<sup>66</sup>Кино, 1923. – № 4/8. – Июнь–сентябрь.

рядиться в новаторские одеяния и продолжал работать в традициях русской культуры и жанрово-повествовательного кино. Хорошо организованная травля была направлена не только персонально на Протазанова или того же Ивановского – это была истребительная война с направлением, с линией развития, берущей истоки в дореволюционном кино и в традициях русской культуры.

В целом, это направление на общем фоне советского кино 20-х годов и в самом деле выглядело не слишком ярко. Хотя причиной этого был, скорее, слабый кадровый состав – кроме Протазанова и еще нескольких фигур из молодой режиссуры, ярких, особо талантливых мастеров здесь не было, – а не то, что оно было каким-то «неправильным», нежизнеспособным по самой своей природе. Суть в том, что и этот ручеек непременно хотели затоптать, окончательно перерезать связь с традициями русской культуры.

Трудная задача почти удалась. И что же предлагалось взамен опоры на твердый фундамент русской художественной культуры?

*На распутье. «Куда нам плыть?»*

Облик нового, уже собственно советского кино, самим кинематографистам виделся более чем смутно. Если снимать по старинке – занятие бесплодное, позорное, политически вредное, то что же, в таком случае, должно появиться на экране взамен «старорежимщины»?

Вот характернейшая зарисовка тех лет. В Москве состоялись – один за другим – три диспута о кино, в которых схлестнулись кинематографисты разных художественных ориентаций. По итогам этих дискуссий журнал «Кино» пришел к выводу, «что в русском кинематографе сейчас не только не существует сплоченных группировок («фронтов» – левого, правого и возможных иных), но в буквальном смысле – сколько голов, столько умов, – вавилонское смешение языков, идеологическая и формально-эстетическая путаница (из негативной критики «левых» тов. Анощенко одинаково возможны выводы на практике производственной работы и к натурализму, и

к реализму, и ко всему, что не киночество, не конструктивизм и не всякий иной «футуризм». Общие заявления тов. Кулешова о его реализме не расшифровывают еще конкретного содержания, вменяемого им в это понятие: между сначала Камерным театром, потом Фердинандовым и американским трюкизмом амплитуда колебаний слишком большая; примирение крепкого бытовика производственника Сабинского с самыми крайними течениями и пристрастие им каких-угодно монтажных экспериментов компрометирует идею монтажа, как единственной основы «левых» построений в кино; идеологическая недоговоренность близко подошедших друг к другу киночества и конструктивизма льет воду на мельницу их противников и ослабляет позиции и того и другого. Разобраться в этом сумбуре идей при этом излагаемых всегда невразумительно, очень трудно в особенности неискушенной публике, поэтому она из всех этих идеологов избирает и горячо приветствует того, кто с привлекательным красноречием и на понятном языке убедит ее в неправоте всех других, кроме говорящего»<sup>67</sup>.

Между тем, описанный разброд в кинематографических умах относится к осени 1923г. – уже вот-вот будут отмечать 6-й юбилей Великой октябрьской социалистической революции. И такая каша в головах?!!

Туман не рассеется и через год. Вот в рубрике «Кино-газеты» «Режиссеры о себе» Ч.Сабинский делится своими взглядами на ситуацию в советском кино: «Я считаю, что основная задача кинорежиссера – попасть в темп текущей жизни, установить закономерный ритм движения. Фиксировать жизнь сегодняшнего дня как она есть (кино-хроника) и глазами художника вскрывать язвы прошлого, освещая это прошлое под углом материалистического понимания истории (художественно-пропагандистская лента). Классовая борьба – вот основная тема для кино-сценария ... Художественные агитки на темы сегодняшнего дня – зря потраченное время ... За семь лет революции ни в одном из искусств не отражена текущая жизнь в заслуживающей внимания форме. Стремясь отразить современный темп

---

<sup>67</sup>Кино, 1923. – № 5/9. Октябрь–декабрь.

русской жизни, опасно впасть в ошибку – «переамериканивать» или, по старинке, «перепсихологить». Таким ошибкам уже есть место. Некоторые кино-режиссеры уверяют, что они нашли секрет режиссерского искусства: методы выработаны, все математически рассчитано, метр и время в цифрах, по логарифмам, определено до одной миллионной, но ... до сих пор не было ни одной ленты, открывшей новые формы, новые методы. Все это старое да на новый лад. Нового стиля нет, формы не сложились... Работа под американцев дает помеси французского с нижегородским. Да и к чему это?»<sup>68</sup>

Вот еще одна дилемма. В статье «На пути вперед» режиссер «Красных дьяволят» И.Перестиани попытался определить два основных направления советского кино. «Первое из них, – утверждал он, – и наиболее серьезное – это картины-памятники героям и жертвам великой октябрьской революции. К постановке таких монументальных фильм мы должны приступить сейчас же. <...> Второе – это комедия. Комедия, рожденная из недр революции. Трагический фарс. И просто фарс со всей прелестной грубостью быта. И бестолочь современности. Ее огрехи. Бюрократизм, взяточничество, комчванство, авто-давы, обывательщина, дебри религиозного мрака и т.д.». Эта творческая программа вызвала резкую отповедь киножурналиста Н.Пластинина, особенно оскорбившегося за «бестолочь современности»: «Не «сама жизнь» будет нам «диктовать свои требования», а скажем яснее и лучше: линию свою мы найдем сквозь призму борьбы и задач ЦК РКП(б) <...> Коммунист-кинематографист, как и всякий другой коммунист, мыслью своей должен быть в политбюро и в оргбюро ЦК и там черпать темы для своего производства.<...> ЦК, стремясь к будущему, живет современностью. Вот вам линия. Примите участие в этой борьбе. Это – прежде всего. И вам будет, быть может, не до «монументальных» исторических картин. В основу работ своих в данный момент вы положите тогда резолюции XIII съезда партии и съезда Коминтерна. Из истории нужно ставить лишь то, что имеет самую близкую связь с настоящим и ставить так, чтобы связь эта

---

<sup>68</sup> Кино-газета, 1924. – 25 марта.

чувствовалась. Не очевидно ли, что недавние планы «Кино-Москвы» ставить «Лже-Дмитриев», «Александров I» и т.п. свидетельствовали не о чем ином, как именно об отрыве от партии и соввласти? Я бы не стал ставить и «Степана Халтурина», как это сделало «Севзапкино». И это, по моему, академизм и отрыв от современности, блуждание мысли в мировом пространстве»<sup>69</sup>.

Драматичное противоборство этих двух программ с попеременным успехом пройдет через всю историю советского кино – то оставляя ему шанс быть живым и интересным, то практически полностью обескровливая его.

*«Самое управляемое из всех искусств»*

Статус «важнейшего из всех искусств», присвоенный вождем пролетарской революции юной советской киномузе, тешил самолюбие советских кинематографистов не одного поколения. Однако столь высокий и лестный стимул был дарован кино отнюдь не за красивые глазки. Ленина и его соратников не могли не впечатлить потенциальные возможности воздействия экранной музы на огромную массу людей.

Еще в 1922г. контролер производственного отдела ВФКО, кинокритик-коммунист Н.А.Лебедев потряс Агитпроп ЦК РКП(б) нехитрыми арифметическими вычислениями. «К 17-му году, – сообщал он в своей докладной записке, – число кинотеатров в России достигало 4000. При самом скромном подсчете, сейчас их не менее четверти этой цифры. 1000 театров на 300 (среднее число мест театра) на 3 сеанса – 900000 зрителей ежевечерне. Другими словами – ежедневно через эти платные агитпункты проходит до 1000000 граждан РСФСР. Спора о политико-просветительной важности этой цифры быть не может»<sup>70</sup>.

И воистину так: тираж самой главной по тем временам партийной газеты «Правда» был несопоставимо ниже.

---

<sup>69</sup>Кино-газета, 1924. – 24 июня, 1–8 июля.

<sup>70</sup>РГАСПИ, ф. 17. оп.60, д.259, л.18-18 об.



Именно эта впечатляющая возможность даже самого захудаленького советского фильма собирать миллионную аудиторию, с одной стороны, невероятно вознесла киномузу в глазах власти, а , с другой, поставила ее в очень сложное положение. Ведь если в экране таится такая адская силища, то за ней, во-первых, нужен глаз да глаз (враг не дремлет!), а во-вторых, надо бы озаботится тем, чтобы сила эта не расходовалась на пустяки, а всей мощью работала на строительство социализма. Вот почему очень быстро «важнейшее из искусств» попало в положение самого управляемого из них. С объявлением кинематографии делом государственным менялась не только вся его прежняя организационно-экономическая система. Отныне радикально трансформировались и сами главные его задачи. Кино как искусство, конечно, не вычеркивали из семьи муз, но стали рассматривать его прежде всего как средство агитации и пропаганды за советскую власть. Не случайно, что и по партийной, и по государственной линиям за ним был сразу же учрежден контроль – в структурах Агитпропа ЦК и Наркомпроса, в коем народное просвещение прежде всего понималось как просвещение политическое. Представления о том, какое кино снимать, какой должна быть репертуарная политика советского кино, вызревали теперь не только в головах самих кинематографистов, но и формулировались и декларировались в кабинетах власти. При этом формулировались уже совсем иначе. Теперь реальная репертуарная политика советского кино теперь будет рождаться из сшибки, постоянного противоборства этих двух разнонаправленных энергий.

«Спрашивается, – вещал П.Бляхин, один из влиятельных тогдашних киночинов, – верен ли курс, взятый кино-организациями СССР? Верно ли также и то, что только потрафляя вкусам мещанства, мы сможем получить необходимую для дальнейшего укрепления и реконструкции кино-промышленности прибыль? На вопрос об идеологической установке уже неоднократно давали ответы и наша партия, и партийно-советская печать, и широкая общественность. Общеизвестная резолюция XIII партийного съезда прямо указывает – «Кино должно явиться в руках партии могущественным

средством коммунистического просвещения и агитации». Резолюция Коминтерна, принятая в мае 1925 года, точно также отмечает: «Опыт буржуазной пропаганды в целом мире, а также опыт в Советской России, показал, что кино является средством агитации первостепенной важности, именно среди широких масс, так как выяснено, что здесь можно захватить такие области, какие с трудом захватываются другими видами агитации. Поэтому является необходимым привлечь кино на службу для коммунистической пропаганды в массе» ... Как же превратить наше кино в средство коммунистического просвещения и агитации? В какой тематике искать разрешения задачи? Ответ в общих чертах уже дан. Прежде всего, необходимо взять курс не на мещанина и мелкого буржуа, а на рабоче-крестьянского зрителя, во-вторых, учась на мировой кинохронике, «критически преодолевая буржуазное наследство». Советская кинематография должна перенести на экран новое содержание, новую коммунистическую идеологию. С этой целью необходимо использовать в первую очередь и главным образом тематику наших дней, необходимо отразить современную советскую действительность во всем ее бесконечном разнообразии (не только «романчики»), всесторонне показать наши социалистическое строительство, наши успехи и недочеты, наш новый быт и ломку старого, быт восточных народностей в советских условиях, их борьбу за свое освобождение; нужно дать изумительную панораму наших окраин и, в конечном итоге, показать Советскую страну в ее отличии от буржуазного мира, показать зрителю то, что не сможет показать заграничная фильма. Мы, разумеется, не возражаем и против исторических тем, но их должно быть, во-первых, не так много, во-вторых, историю нужно показать с марксистской точки зрения, а не по учебнику Иловайского, как до сих пор. Нельзя также спорить и против изображения нового быта (в известном проценте) в разрезе брачных и половых взаимоотношений, но надо категорически протестовать против фактической установки только на роман, только на семью и любовь, что имело место до сих пор и что ставится в качестве идеала большинством

кино-организаций. Говоря о коммунистической пропаганде, мы вовсе не имеем в виду грубую «агитку» старого типа. Мы полагаем только, что все многообразие бытовых явлений должно быть показано на экране не с точки зрения беспечного по части идеологии обывателя, а с точки зрения коммунистической, что будет незаметно содействовать формированию соответствующего мировоззрения у зрителя»<sup>71</sup>.

Итак, главная задача кино теперь – нести в массы марксистско-ленинское вероучение о классовой борьбе и диктатуре пролетариата, вдохновенно и умело убеждать в праведности выбранного единственно верного исторического пути развития страны. Но только одного этого удовольствия (хоть оно было и велико), получаемого от «важнейшего из искусств», властям показалось мало: они увидели и совсем другие его удивительные возможности.

*Кино вместо водки. Роковая дилемма: рубль против директивы*

В 1923г. в обстановке начинавшегося оживления киножизни, вызванного НЭПом, когда у покойника стало слегка приоткрываться веко, размышлявший Троцкий в статье «Водка, церковь и кинематограф» выдвинул идею, что при определенных условиях доходы от кино могут заменить доходы от алкогольного попойла. «То, что мы до сих пор, т.е. за эти почти шесть лет, не овладели кинематографом, показывает, до какой степени мы косолапы, некультурны, чтобы не сказать прямо-таки тупоумны. Это орудие, которое само просится в руки: лучший инструмент пропаганды— технической, культурной, производственной, антиалкогольной, санитарной, политической – какой угодно, пропаганды общедоступной, привлекательной, врезающейся в память, и – возможная доходная статья. Привлекая и развлекая, [кинематограф] уже тем самым конкурирует с пивной и с кабаком. Я не знаю, чего сейчас больше в Париже или Нью-Йорке: пивных или кинематографов. И какие из этих предприятий дают больше дохода? Но ясно,

---

<sup>71</sup>Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. – М., 1928. – С. 98–99.

что кинематограф соперничает, прежде всего, с кабаком в вопросе о том, как и чем заполнить восемь свободных часов. Можем ли мы овладеть этим несравненным орудием? Почему нет? Конечно, это не легко. Но это, во всяком случае, естественнее, больше отвечает природе и организаторским силам и способностям рабочего государства, чем, скажем, попытка реставрации... водочного дела. Кинематограф соперничает не только с кабаком, но также и с церковью. И это соперничество может стать для церкви роковым, если отделение церкви от социалистического государства мы дополним соединением социалистического государства с кинематографом. <...> Кинематограф развлечет, просветит, поразит воображение образом и освободит от потребности переступить церковный порог. Кинематограф – великий конкурент не только кабака, но и церкви. Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!»<sup>72</sup>.

Обворожительную грезу чуть позднее унаследует от Троцкого другой поклонник экранной музыки – И.В.Сталин. Его стараниями мечта о замене доходов от водки доходами от кино станет даже партийной и государственной программой. Ее официально заявят на XV съезде партии как одну из задач первой советской пятилетки.

Однако столь заманчивая перспектива плохо увязывалась с первым заветным мечтанием власти – превратить киномузу в главного пропагандиста своего вероучения. Опыт создания фильмов-агиток эпохи гражданской войны убедительно показал, что кассу на этом репертуаре не сделаешь. Не делали вождя сборок и созданные позднее полнометражные ленты историко-революционного плана. Идеино выверенные, они проваливались не только в коммерческих кинотеатрах, где собиралась преимущественно мелкобуржуазная публика, но точно также «горели» и в рабочих клубах, на аудиторию которых, в первую очередь, и были рассчитаны. «Горели» синим пламенем не только плохонькие или средненькие (самые что ни на есть высокоидейные по шкале Агитпропа) картины. Позорные провалы ожидали и

---

<sup>72</sup>Правда, 1923. – 12 июля.

удачные, и даже выдающиеся ленты этого ряда, включая легендарного «Броненосца «Потемкина», с ходу поименованного «гордостью советского кино». Чудовищный провал в прокате постиг и «гордость» №2 – эйзенштейновский «Октябрь». А в сумме, две его работы – «Старое и новое» и «Октябрь» – буквально разорили Первую кинофабрику «Совкино». «Октябрь» обошелся студии в 700000 рублей, а за 11 дней демонстрации в лучшем московском кинотеатре заработал лишь 11000.<sup>73</sup> Комментарии, как говорится, излишни.

Сложность ситуации заключалась в том, что средства на пропагандистское кино, как и средства на свое собственное развитие, советская кинематография, лишенная государственной финансовой поддержки, вынуждена была зарабатывать самостоятельно. Как? На прокате собственных и купленных «Совкино» зарубежных фильмах. Однако основной сбор шел с сети коммерческих кинотеатров, где собиралась, в основном, как уже было сказано, «особая» публика, и заманить ее можно было только на соответствующий кинорепертуар. А потому в репертуарной политике «Совкино» поневоле приходилось «прогибаться». «Примерно до 1922 года, – отмечал один из руководителей Главреперткома П.Бляхин, – деятельность кино-организаций ограничивалась, главным образом, прокатом заграничных и старых русских картин, а отчасти постановкой хроники. Первые два–три года, т. е. приблизительно до 1924–25 года идеологическое содержание советской кино-продукции можно характеризовать одним словом – «агитка». С художественной стороны, в огромном большинстве своем, картины были крайне примитивны, лубочны, с налетом явной халтуры и спешки. В дальнейшем, по мере укрепления и развертывания НЭПа, по мере перехода всей жизни на мирные рельсы, старая форма «ура-агитации» отмирала, лубочная агитка перестала удовлетворять зрителя, его художественные требования повысились, запросы изменились. Захотелось отдохнуть от

---

<sup>73</sup>РГАЛИ, ф. 2496, оп.2. д.9, л. 1-2.

пережитого, просто развлечься, посмеяться. Наступила своего рода психологическая реакция, особенно в многоликой массе обывательщины и мелкой буржуазии, заполнявшей кинотеатры. Одновременно с указанным процессом, кино-организации, переведенные на хозрасчет, принуждены были вводить свой кино-нэп, и в целях дальнейшего укрепления и развития промышленности, пуститься на поиски доходных картин, т. е. таких, на которые зритель идет, за которые платит деньги, принося прибыль. Оба процесса, вместе взятые, привели к тому, что за последние два года советская кинематография, бросив «агитку», пошла по линии наименьшего сопротивления, по линии удовлетворения запросов не рабоче-крестьянского, а мелкобуржуазного зрителя по преимуществу, по линии штампа и слепого подражания европейско-американским образцам. Помимо указанных причин, поворот этот объясняется еще и тем обстоятельством, что основным источником дохода для всех кино-организаций до сих пор являлись, так называемые, коммерческие экраны. Основным зрителем коммерческих театров, особенно в Москве, является городское мещанство, служащие и вообще мелкая буржуазия всех мастей и оттенков. Культурные запросы и художественные вкусы указанной аудитории достаточно известны, – больше всего ей нравятся заграничные фильмы с «клубничкой», глупышкинские комедии и пышные картины, рисующие быт аристократии, царских и королевских дворов, миллионеров и т.п. Именно эта аудитория, принося большую деньги, сильнее всего давила на кино-организации СССР, заставляя их плыть по течению, по старым проторенным буржуазной кинематографией дорожкам не только в области формы, но и идеологии»<sup>74</sup>.

В преддверии намеченного на январь 1928 года Всесоюзного партийного киносовещания прозвучали и более суровые обвинения: «Мы имеем уже значительную продукцию целого ряда фабрик и в РСФСР, и на Украине, и в Закавказье. Однако, если мы внимательно присмотримся к этой продукции, то только немногие картины мы можем назвать действительно советскими.

---

<sup>74</sup>Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. – М., 1928. – С.90–92.

Чуждая нам идеология, сплошь и рядом, хлещет и заливает наше производство. Вместо коммунистического воздействия, воспитания рабочих и крестьян по-пролетарски, мы оказываемся свидетелями того, как на наши деньги, на наших собственных кинопредприятиях производятся картины не только не нужные для нашей республики, но и вредные. Ряд теоретиков чуждых нам направлений, бросившись в кинематографию, фактически, в целом ряде организаций руководят этим делом и свои теории пытаются сделать господствующими. Целый ряд чуждых нам по идеологии людей, благодаря тому, что своих советских специалистов – кинематографистов у нас немного, а имеющиеся недостаточно опытные, занимают командные высоты в деле строительства нашего кино, извращают линию, которую предлагают вести партийные и политпросветительные организации. <...> Ставка на заграничного зрителя, ставка на обывателя – вот лозунг дня, под которым ныне начинается строительство советской кинематографии. Соображения о ставке на коммерческий прокат, высказываемые ранее стыдливо в узком кругу, ныне провозглашаются открыто. Иные руководители говорят о том, что следить за идеологическим содержанием кино-фильмы – дело политического контроля и репертуарного комитета. Все это заставляет нас поднять тревогу, заставляет нас всячески добиваться того, чтобы киносовещание при Центральном Комитете нашей партии сказало бы свое решительное и твердое слово о недопустимости дальнейшего использования кино для того, чтобы прививать обывательщину, пошлятину, враждебные нам мещанские идеи и мораль»<sup>75</sup>.

Эти две нестыкующиеся стратегические задачи – высоко нести знамя коммунистической идейности и при этом получать кассу с репертуара (понятно, что «на жизнь» кино могло заработать только ценой идейных и эстетических компромиссов) – создавали поистине шизофреническую ситуацию, обрекая советское кино на постоянные шарахания из крайности в крайность. Последовательного, уверенного, спокойного его роста получится в таких условиях и не могло.

---

<sup>75</sup> Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. – М., 1928. – С.90–92.

Однако ситуация имела еще одно негативное последствие – она напрягала и до предела озлобляла и без того звероподобную советскую цензуру.

### *Большая цензура*

Небывалая, не имеющая где-либо в мире хотя бы маломальских себе подобных, система советской цензуры – и киноцензуры в частности – выросла не на пустом месте. Она – прямое и неизбежное порождение совершенно особого социально-политического устройства советского общества и, прежде всего, его идеологии.

Режим, противопоставивший себя всему миру, всей мировой цивилизации, не признающий никакой другой идеологии, кроме своей собственной, взявшийся силовыми методами вычеркнуть из сложной социальной структуры общества целые классы и социальные группы, был просто обречен на создание мощнейшей истребительно-запретительной системы цензуры. Да, идея коммунизма тоже была составной частью и детищем развития человеческой истории и культуры. Но страна, поднявшая красное знамя, только догматы одного этого учения и желала воплотить в жизнь. Все остальное богатство человеческой мысли, культуры, социального опыта, – все, что накопила цивилизация, предстояло выбросить на помойку истории. По сути дела, разразившаяся сразу после прихода к власти большевиков гражданская война, как и война с полчищами интервентов стран Антанты, стала всего лишь маленьким эпизодом, увертюрой к той грандиозной битве с ходом мировой истории, на которую фанаты вероучения о диктатуре пролетариата обрекли страну. Чтобы выстоять и победить в этой грандиознейшей битве, необходимо было создать особое оружие самообороны и нападения. Одним из наиболее его действенных видов и стала особо устроенная система советской цензуры.

Ее отличали, как минимум, пять совершенно особых свойств:



1. Несопоставимое с любой другой зарубежной киноцензурой поистине бесчисленное количество запретов.

2. В советском кино цензурные обязанности исполнял не только специально учрежденный государственный орган (Главрепертком), но и целый ряд других государственных и общественных организаций, начиная со структур ВКП(б), Красной Армии, ЧК–ГПУ<sup>76</sup>–НКВД и заканчивая творческими союзами, комсомолом и профсоюзами.

3. Советская киноцензура имела дело не только с готовым фильмом, но осуществляла промежуточный контроль, имея право и возможность вмешиваться в творческий процесс на любой стадии создания фильма, начиная с рассмотрения сценарной заявки или литературного сценария. Нередко цензурным правкам или даже запретам подвергались фильмы уже официально выпущенные на экран.

4. Ведомство советской цензуры, вырабатывая систему запретов, одновременно выступало и в качестве законодателя обязательных канонов и трафаретов в изображении тех или иных жизненных явлений, исторических фигур и т.д. Оно же бдительно следило за тем, сколь послушно исполняются утвержденные им каноны.

5. Обязанности советской киноцензуры не исчерпывались только одними сугубо запретительными функциями. Она носила репрессивно-карательный характер. И высшая мера наказания – казнь «полкой» – тут не исчерпывалась одним актом запрета. Идеино-порочный фильм или порочный автор должны были быть непременно подвергнуты беспощадной публичной порке и другим видам мщения с целью запугивания потенциальных нарушителей установленных правил и норм. В годы массовых репрессий много расправ над кинематографистами органы госбезопасности осуществили с услужливых подсказок представителей цензуры.

Конечно, эта беспощадно истребительно-карательная машина была изобретена не сразу. Она рождалась постепенно, проверялась методом проб и

---

<sup>76</sup>ГПУ – Государственное политическое управление.

ошибок и неуклонно совершенствовала свои истребительные механизмы, методики, организационные формы.

Начиналось с малого. В марте 1918 г. кинематографическая секция при Моссовете предложила взять на себя цензорские функции: «По мнению сотрудников секции, существующие кинематографы и кинематографические конторы и предприятия дают в большинстве совершенно негодную для демократии пищу. Особенно пагубно должны отразиться на психике подрастающего поколения как самая обстановка современных кинематографов, так и картины, там демонстрируемые. Ввиду этого секция обратилась к представителям власти с предложением издать обязательное постановление о предварительном просмотре и регистрации всех картин»<sup>77</sup>.

Инициатива была поддержана. В конце апреля вышло постановление Президиума Моссовета о воспрещении киносъемок без разрешения Кинокомитета. А в июле того же 1918 г. Президиум Моссовета разразился постановлением «О цензуре над кинематографами».

И работа закипела!

Началась она с проверки на вшивость доставшегося от дореволюционного кино фильмофонда. В отделе Кинокомитета создается Отдел рецензий. «К своей работе, – пишет В.Листов, – цензоры приступают уже 24 мая 1918 года. В отделе всего 3 цензора, но есть и группа из 22 человек, получающих разовые задания. По 1 декабря в отделе отцензурированы 422 ленты. Из них 48 рекомендованы, 307 допущены, а 67 запрещены. Рецензенты, получавшие разовые задания, просмотрели 637 картин, но статистика их рекомендаций отсутствует»<sup>78</sup>.

Показателен сам перечень мотивов, по которым было совершено это первое массовое цензурное захоронение: «Запрещены к обращению следующие киноленты:

---

<sup>77</sup>Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета, 1918. – 21 июля.

<sup>78</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С.64.

1. Вследствие присутствия порнографического элемента: «Что посеешь, то и пожнешь» (быв. Скобелевского комитета), «Дамы курорта не боятся даже чорта» (быв. Скобел. ком.), «Ревнивая собака» (быв. Скобел. ком.), «История одной девушки» (быв. Скобел. ком.), «Позор дома Романовых» (быв. Скобел. ком.).

2. Вследствие изображения различного рода преступлений, не имеющих внутреннего повода, психологически неправдоподобных и возбуждающих низкие инстинкты человека: «Темные души» (быв. Скобелевского комитета), «Рыцари темных ночей» (быв. Скобел. ком.), «Цепи злой» (быв. Скобел. ком.), «Шквал» (быв. Скобел. ком.), «Так вот тебе, коршун, награда за жизнь воровскую твою» (быв. Скобел. ком.).

3. Вследствие тенденциозного и нехудожественного изображения быта и психологии вообще и в частности военной: «Когда родина в опасности» (быв. Скобелевского комитета), «На ратный подвиг» (быв. Скобел. ком.), «На скользком пути» (быв. Скобел. ком.), «Знамена победно шумят» (быв. Скобел. ком.), «Карьера капитана Воронова» (быв. Скобел. ком.), «К народной власти» (быв. Скобел. ком.).

4. Вследствие нехудожественности и искажения исторического смысла: «Освобождение крестьян» (фирма Пате), «Петр Первый» (фирма Пате).

5. Вследствие нехудожественного, грубого и вульгарного комизма: «Ну и влетел» (быв. Скобелевского комитета), «Целительное питье» (быв. Скобел. ком.) <...>.

6) Вследствие нехудожественности и оскорбления религиозного чувства: «Царь Иудейский» (фирма Парамонова)<sup>79</sup>.

Пока преобладают ленты попавшие в число погребенных в основном «вследствие нехудожественности», что, в общем-то, совсем неплохо. Но вскоре появятся и другие приоритеты. История ранней киноцензуры, как справедливо отмечает В.Листов, не исчерпывается московским «отделом рецензий». Его влияние вряд ли простиралось дальше уездов столичной

---

<sup>79</sup>Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета, 1918. – 17 августа.

губернии. В других регионах можно предполагать пеструю, труднодостижимую картину – цензурой лент могут заниматься и партийные комитеты, и ревкомы, и отделы народного образования, и профсоюзы, и военное командование. Москва им еще не указ. Но всего вероятнее, что случаи запретов здесь редки, едва ли не единичны.

На исходе 1918г. вводится новое «Положение о военной цензуре», ужесточившее ее и отличавшееся более широким кругом действия. Согласно этому положению, военная цензура обязана была производить «предварительный осмотр всех произведений печати, рисунков, фотографических и кинематографических снимков»<sup>80</sup>.

С учреждением ВФКО<sup>81</sup> цензурно-репертуарная комиссия получит статус общероссийской организации. За ней будут закреплены уже вполне серьезные полномочия.

Сфера цензурного контроля не ограничивается одним кинопоказом. Еще в декабре 1918г. Петроградским Кинокомитетом издается постановление, запрещающее держать у себя аппараты или делать уличные съемки без особого на то разрешения. Неподчинение влечет за собой конфискацию аппарата и судебную ответственность. Право регистрации аппаратов и предоставления разрешений на них предоставлено Петроградскому Кинокомитету. Вскоре, к составлению инструкции о порядке производства фото- и киносъемок внутренней жизни СССР помимо Наркомпроса, подключаются представители НКВД и Реввоенсовета.

Под жесточайший контроль берется доставка пленки из-за границы. Органами госбезопасности издаются и первые инструкции о порядке вывоза фото и кино материалов из страны. Как на дрожжах растет коллекция запрещенных фильмов. Приходится организовывать склад-архив запрещенных кинокартин под непосредственным контролем цензурной комиссии.

---

<sup>80</sup>РГВА, ф. 4, оп. 3, д. 49, л. 264 об. – 265.

<sup>81</sup>Всероссийский фотокиноотдел.

С переходом к НЭПу киножизнь в стране начинает быстро набирать обороты во всех своих звеньях. Потихоньку оживает советское кинопроизводство. Восстанавливается кинопрокат. Стремительно возрастает поток фильмов из-за рубежа, ввозимых не только легально, но и контрабандой. У цензуры возрастает объем работы – она уже еле справляется со своим все более расширяющимся фронтом контроля. Так в 1922 году цензурной комиссией Госкино были просмотрены 1692 кинокартины; из них были запрещены 413. Каждая четвертая! «Одним из главных средств ограничения негосударственного проката, отмечал В.Листов, – явилась цензура фильмов. В самом начале НЭПа, 2 июня 1921 года, Наркомпрос РСФСР принял постановление «Об изъятии некоторых картин из репертуара кинотеатров». По этому постановлению губернским фотокиносекциям надлежало «немедленно приступить под контролем губернских комитетов партии к изъятию всех не только вредных, но и возбуждающих какие-либо сомнения относительно своего содержания кинокартин».

Затруднения испытывала не только *киноцензура*. Напряжение борьбы с враждебными влияниями чувствовалось по всему цензурному фронту – в издательском деле, театре, грамзаписи, на эстраде, и т.д. и т.п. Ответом властей на вызов стала общая реорганизация цензурного дела в стране. В июне 1922г. декретом Совнаркома было учреждено Главное управление по делам литературы и издательств – печально знаменитый Главлит. Под крышей этой зловещей организации 9 февраля 1923г. народилось ее подразделение – Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (Главрепертком, ГРК). В числе подведомственных «зрелищ» оказалось и «важнейшее из искусств».

В функции Главреперткома входило рассмотрение всех драматических, музыкальных и кинематографических произведений, предназначенных к публичному исполнению, контроль за радио, составление и опубликование списков разрешенных и запрещенных произведений, контроль за соблюдением установленных правил и принятых постановлений. Ни одно

произведение не могло быть допущено к постановке без соответствующего разрешения ГРК или соответствующих местных органов.

Работой ГРК руководила Коллегия в составе трех членов: председателя, назначаемого Наркомпросом по Главлиту, и двух членов, один из которых назначался Наркомпросом, а другой – Народным Комиссариатом Внутренних Дел. Рабочий аппарат ГРК состоял из двух отделов: Театрально-музыкального и Отдела кино. Для решения вопросов общего характера при Главреперткоме был учрежден Художественно-политический совет в составе 45 представителей партийных, профсоюзных и других организаций с правом совещательного голоса.

По май 1928г. ГРК находился в составе Главлита. После организации в 1928г. Главного управления по делам художественной литературы и искусства (Главискусства), он был переподчинен этому новоучрежденному ведомству.

В качестве первого своего деяния в августе 1923г. Главрепертком распространил списки разрешенных и запрещенных к демонстрации фильмов. В сопроводительной записке говорилось:

«1. Нужно иметь в виду, что производство кино-картин в Советской России только еще налаживается, что больше всего прокатываются сейчас картины или старые, или полученные из-за границы, содержание которых переполнено обывательщиной и мещанским духом.

2. Главная задача Репертуарного Комитета состоит в том, чтобы из этих картин выбросить наиболее вредные места, а остальному, путем изменения надписей и т.д., придать, по возможности, критическое освещение.

3. Исходя из этого, даже разрешенные к демонстрированию кинокартины не следует считать рекомендуемыми, а лишь допустимыми, и самим контрольным органам следует сообразовываться с аудиторией, среди которой данная лента будет демонстрироваться»<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup>ЦГАЛИ СПб, ф. 317, оп. 3, д. 12, л. 7-8 об.

Из последних слов циркуляра явствовало, что дозволенный к показу репертуар пока что не вычищен до конца, что неизбежно последуют новые циклы абортирования. Они и последовали. В отчете Главреперткома Агитпропу ЦК РКП(б) о своей трудовой деятельности за 3-й квартал 1924 года сообщалось, что из представленных на контроль фильмов по линии Госкино 84 фильмов (вместе с иностранными) запрещено было 17. Из 89 фильмов, представленных Севзапкино, не допущено на экран 6. Всего же за квартал было подвергнуто запрету 34 картины.<sup>83</sup> В сводном отчете Главреперткома за первые пять месяцев 1926 года было указано, что из всех просмотренных фильмов советского и зарубежного производства в число запрещенных попали 33 картины (почти каждая седьмая). Можно прикинуть, что за весь тот год было «ухайдакано» фильмов в два раза больше.<sup>84</sup> Отличный улов!

Но останавливаться на достигнутом не было никакой возможности. Во-первых, планка требований к репертуару кинотеатров все время повышалась, а во-вторых, росло советское кинопроизводство и продолжалось большое поступление зарубежных кинофильмов – поэтому постоянно случались новые прорывы цензурного фронта. Так, в 1924г. по разным каналам на советские каналы стала просачиваться в немалом количестве продукция так называемых «белогвардейских киноорганизаций». Председатель Главреперткома И.П.Трайнин был вынужден направить в адрес Главполитпросвета Украинской ССР, Главлитам Белорусской, Грузинской, Армянской и Азербайджанской ССР обращения с требованием оградить экраны этих республик от проникновения белогвардейских фильмов: «Различные бело-эмигрантские группы образовали за границей ряд кино-предприятий, изготовляющих кино-фильмы часто на литературные русские сюжеты ( «Вешние воды» – по Тургеневу, «Тарас Бульба» – по Гоголю и т.д.). Нечего и говорить, что все это производство по своей идеологии

---

<sup>83</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 753, л. 266 – 268 с об.

<sup>84</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 752, л. 88– 91 об.

является буржуазно-реакционным, как вообще большинство иностранных фильм. Но особенно вредным для СССР мы считаем фильмы с сюжетами из русской жизни и по русской литературе, которые трактованы со свойственным белогвардейцам реакционным и обывательским подходом. Учитывая, с одной стороны, невыгодность с точки зрения наших политических интересов подкармливания бело-эмигрантов, открывая для них рынки СССР, а также еще больший вред для нас фильм их производства, чем вообще иностранных фильм (в особенности их фильмы с сюжетами из русской жизни), Главрепертком постановил не пропускать фильм бело-эмигрантского производства в пределы РСФСР и для выравнивания линии просит Вас принять аналогичное решение. Просим при просмотре кино-лент требовать указания о происхождении фильма. Главрепертком в ближайшее время пришлет Вам список бело-эмигрантских заграничных фильм. Попутно сообщаем, что, кроме «Дом тайн» (Maison des Mistères) – производство белогвардейской организации в Париже – («Albatros»); «Вешние воды» – по Тургеневу, о которых было раньше сообщено, Главрепертком не пропустил в РСФСР фильму «Тарас Бульба» – по Гоголю – производство Ермольева в Берлине.<sup>85</sup> Мотивы запрещения последней, кроме указанных выше политических соображений, – любование «махновщиной» и шовинизм, которыми пропитана эта фильма».

Одновременно Трайнин обратился в Агитпроп ЦК РКП(б) с просьбой «указать цензуре Союзных Республик о нежелательности допуска белогвардейских фильмов и о необходимости вообще поддержки контакта с Главреперткомом РСФСР».

Регулярные чистки кинорепертуара вскоре дали первые плоды. В докладной записке Главреперткома Агитпропу ЦК РКП(б) о плане предстоящей работы на 1925 год были изложены прежние и новые приоритеты в сфере киноцензуры: «С первого дня существования кино-секции (Главреперткома) все внимание наше было направлено на

---

<sup>85</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 752, л. 96, 102.



оздоровление кино. В первую голову была поставлена задача изъять тот мусор, который разгуливал по театрам до образования Главреперткома, а затем произвести нажим на вновь приобретаемые за границей картины. Вначале мы некоторые картины разрешали только для центральных театров г.Москвы, другие мы разрешали повсюду без всяких оговорок. После 9 месяцев работы мы уничтожили деление картин на категории и в настоящее время ориентируемся на одну рабоче-крестьянскую аудиторию. Мы полагаем, что наша политика в кино не должна зависеть от хозрасчета кино-организаций, не должна строиться на воплях хозяйственников о недостатках в картинах, и главное на их заявлениях, что на прокате заграничных картин, хотя и чуждых нам, они будут строить советское кино. Наши хозяйственники идут по линии наименьшего сопротивления, и потому наша задача – заставить приобретать и создавать именно то, что нам нужно, что отвечает нашим заданиям. Ввозимые из-за границы картины – это почти сплошь насыщенные мелкобуржуазной, мещанской идеологией, часто с налетом мистики, с защитой старых «непоколебимых» устоев быта: брака, семьи и пр. картины ярко шовинистические, как «Америка», «Безумие и ужас» и др., а в большинстве – это салонщина, трагедия из-за пустяка страдания и радости благородных князей, графов, банкиров, помещиков и пр., и пр. И все это в роскошной постановке, с балами, кутежами сытой праздной жизни, и почти везде – фокстрот. Конечно, только одним простым цензурным запрещением ввозных картин мы кино-репертуар не улучшим. Мы должны влиять хотя бы через Художественный Совет или ЦК РКП на кино-организации, чтобы заграничные закупки были плановыми и вполне отвечали нашим потребностям»<sup>86</sup>.

Последнее замечание докладной записки о влиянии на политику киноорганизаций через худсоветы необходимо откомментировать. Дело в том, что в какой-то момент сама практика подсказала руководству Главреперткома, что цензурный контроль на стадии, когда работа над

---

<sup>86</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 753, л. 225, 229.

фильмом уже закончена, явно недостаточен и поздневат. А к тому же и слишком расточителен – запрещение или переработка уже готового фильма, на производство которого затрачены немалые средства, приносит дополнительные убытки. Поэтому резоннее рассредоточить процедуры контроля на все стадии процесса создания фильма, начиная с утверждения его литературного сценария.

Это соображение, а также желание сделать репертуарную политику киноорганизаций более системной и направленной в необходимое пропагандистское русло привело к тому, что при кинофабриках и других киноорганизациях стали создаваться художественные советы. Худсоветы разрабатывали тематические планы кинофабрик, формировали сценарные портфели, запускали фильмы в производство и контролировали процесс съемок. Под видом художественного, но в основном – идеологического контроля, они выполняли, по сути, те же цензорские функции и являлись своего рода фортпостами ГРК, охранявшими кинофабрики от запуска идейно-порочных сценариев.

Состав худсоветов подбирался под поставленные перед ними задачи: обязательно – чекист и представитель Политического управления Красной Армии, представители Политпросвета, АРКа<sup>87</sup>, Рабиса<sup>88</sup>, ОДСК<sup>89</sup> и товарищ от пролетарской общественности. Все с партбилетами.

Тем не менее, даже такая проверенная и надежная публики, случалось, допускала недосмотры. А поэтому система худсоветов, во избежание «прорывов» (официальный термин из главлитовской практики), выстраивались иерархически. Над худсоветами кинофабрик высились аналогичные структуры более высоких организаций – «Совкино», Главрепертком, Наркомпроса, Агитпропа ЦК.

---

<sup>87</sup>АРК (Ассоциация революционного кинематографа) – объединение творческих работников.

<sup>88</sup>Рабис (Всерабис; Всесоюзный профессиональный союз работников искусств) – массовая профессиональная организация в СССР, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств. Создана в 1919 на 1-м Всероссийском съезде работников искусств.

<sup>89</sup>ОДСК (Общество друзей советской кинематографии) – советское массовое добровольное обществ. Организовано в 1925г. по инициативе АРК и Главполитпросвета Наркомпроса. В 1926 на пленуме Совета общества председателем правления был избран Ф.Э.Дзержинский.

Параллельно с этой многозвенной и многоэтапной системой цензурного контроля за кинематографом зорко приглядывали службы госбезопасности, Политуправления Красной Армии и представители абсолютно любых общественных организаций, которые могли только того пожелать. Не брезговала примерять на себя цензорские наряды и советская кинопресса. Так, после обнародования Главреперткомом списка запрещенных им очередных 18 картин, газета «Кино» не только удостоила акцию своими одобрительными аплодисментами, но и выступила со статьей, требующей продолжения инициативы запретительства: «Главрепертком снял с экрана 18 вредных картин, это начинание нужное и ценное. Но ... не подобно ли это выстрелу холостым снарядом? Дело в том, что по сведениям, полученным редакцией, были запрещены картины уже в основном почти сошедшие с экрана, в то время, как другие ленты, будто бы достойные запрещения, продолжают идти по всей стране первым экраном: «Могила Панбурлея», абсолютно вредная фильма, вызвавшая при выпуске много толков, путешествует сейчас по экранам!!! <...> Путешествует и «Амоки» и пр., и пр., и пр., и, возможно, будут путешествовать до тех пор, пока не износятся! Полумер не должно быть. Если уж чистить экран, так чистить его как следует. Чистить не те фильмы, которые уже давно вышли или выходят из употребления, а те, которые сейчас красуются на афишах. И подрезать махровые цветочки чужой и нашей продукции нужно на корню, а не задним числом!»<sup>90</sup>.

Кинообщественность тоже не чуралась доносительно-запретительной деятельности. После просмотра и обсуждения фильма «Иван да Марья», устроенного Центральным советом ОДСК, общественность потребовала запретить картину и провести официальное расследование обстоятельств, сделавших возможным производство и выпуск этой картины на экран.

Многозвенность системы советской цензуры имела и обратную сторону. Возникал ненужный параллелизм, случались разночтения в оценке

---

<sup>90</sup>Кино, 1928. – 5 июня.

одних и тех же явлений, появлялись элементы честолюбивого соперничества и претензии на верховенство. Но стоявший над всеми Агитпроп ЦК умело гасил такие конфликты и разруливал сложные ситуации. В частности, в 1925г. с целью улучшения взаимодействия всех форпостов цензуры было проведено взаимоперекрестное «опыление» кадрами. В состав худсоветов были включены сотрудники ГРК, а в ГРК усилили представительство худсоветовцев.

Создание системы худсоветов было вызвано не только общим стремлением расширить «географию» центров цензурного контроля, но и с целью – развернуть диапазон решаемых задач, соединить чисто цензурные функции с задачами идеологического руководства кинопроцессом. Одним из первых шагов в этом направлении стала разработка канонов трактовки исторических персонажей, явлений, проблем.

Полгода спустя после смерти вождя пролетарской революции вышло постановление «О порядке воспроизведения и распространения бюстов, барельефов, картин и т.п. с изображением В.И.Ленина», запрещавшее размножение и показ в публичных местах изображений Ленина, кроме фотографических (но не исключало фотомонтаж), без соответствующего разрешения особых комиссий.

Характерен и циркуляр Главреперткома о том, как следует изображать русского царя и его окружение в театре и кино: «Фигура царя отнюдь не должна возбуждать какую бы то ни было симпатию: он должен изображаться не только «безвольным ребенком» (хотя бы и туповатым), но в нем должен чувствоваться и проглядывать виновник 9-го января, Ленского расстрела и т.д., – слабохарактерный идиот, но достаточно злой. Совершенно недопустимо изображать царицу как единственную виновницу всех бед, которая будто бы «хуже» и царя и всей камарильи. Иначе здесь нужно попасть на удочку обывательско-кадетской легенды, будто немка-царица из «патриотических» побуждений работала на сепаратный мир, – а отсюда естественный выход: если бы не «измена», все было бы благополучно и т.д.

... Подчеркивать ее немецкое происхождение акцентировкой недопустимо, тем более, что ее ломаный русский язык – произвольная фантазия авторов. При трактовке образа Распутина нельзя наделять этого пьяного и развратного авантюриста и взяточника чертами какой-то «народной мудрости», который при всем своем разврате будто бы все же в каком-то отношении выше окружающих. Дмитрий Павлович, Пуришкевич и Юсупов отнюдь не должны выглядеть «благородными спасителями» родины, «бескорыстными героями». Дмитрия Павловича надо показать вырожденцем, но избегать шаржа. Пуришкевича целесообразно показать «естественным», то есть талантливым защитником интересов дворянства и царских, но безудержным психопатом в то же время»<sup>91</sup>.

В 1926г. стали готовить обобщающий доклад для ЦК партии об итогах цензурной деятельности за период с февраля 1923 по 1 июля 1926 года. Предполагалось утвердить более строгую идеологическую линию и адекватные ей формы работы цензуры: «Необходимо разработать указания, позволяющие иметь ясный подход к конкретной работе: так, театр имеет старый и новый репертуар; в старом есть классика и мещанские произведения; в допуске классиков надо относиться осторожно, а к мещанским брать жесткую линию; от нового репертуара следует требовать четкости замысла и выполнения идеи; к советской фильме надо быть тоже строгим, а на иностранный ввоз пора начать делать постепенно нажим; <...> до сих пор, например, степень шовинизма определялась опытным путем; различно было толкование порнографии; халтура, мещанство до сих пор тоже не могло уложиться в ясную формулировку; эти моменты требуют ясности для внесения в оценку произведений и постановок определенности»<sup>92</sup>.

В проектной записи этого документа отмечалась необходимость расширения типологии цензурных запретов: «Практика наметила следующие дополнения:

---

<sup>91</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 752, л. 43.

<sup>92</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 809, л. 25.

1. Классовое примиренчество.
2. Пацифизм.
3. Анархо-индивидуализм.
4. Бандитизм и романтика уголовщины.
5. Идеализация хулиганства и босячества.
6. Апология пьянства и наркомании.
7. Бульварщина (дешевая «сенсация», смакование любовных похождений и авантюра «высшего» общества, опозтизирование ночных шантанов и т.д.).
8. Мещанство (идеализация «святости» мещанской семьи, уют, рабства женщины, частной собственности и т.д.).
9. Упадочничество, фокстротовщина и психопатология (Эренбургская Курбатовщина, Есениада и т.д.).
10. Грубая советизация, дающая обратный эффект.
11. Злостное игнорирование и извращение советского быта и культивирование буржуазной салонщины.
12. Кулацко-народническая идеализация старой деревни.

Перечисленное, конечно, не является тем шаблоном, который механически «накладывается» на произведение. Это только руководящие вехи»<sup>93</sup>.

Это было далеко не последнее пожелание расширить типологию запретов. Но надо отдавать отчет в том, на каком фоне выдвигались в кино подобные инициативы. Эпидемия тотального запретительства накрывала буквально все сферы культуры советского общества. Достаточно представить себе, что к тому времени все библиотечные фонды страны были вычищены уже более, чем наполовину! Конечно, среди уничтоженных книг какая-то часть была представлена литературными и научными поделками. Но только часть. А большинство пущенных «в расход» книг представляло собой высокие творения литературного творчества, включая классиков

---

<sup>93</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 808, л. 57-64.

отечественной и мировой литературы, вершинные произведения философской мысли, классические труды по общей истории и истории культуры, богословию, социологии, географии и прочим наукам.

Фантастически росло число запретов – того, что под любым предлогом не допускалось публиковать в периодической или иной печати. Эти пухнувшие, как на дрожжах, перечни всевозможных «нельзя» насчитывали сотни и сотни параграфов. В какой-то момент даже появилось указание, запрещающее публиковать сообщения о погоде.

Такого рода «нельзя» вроде бы относились к периодической прессе и другим печатным изданиям. Но разве, на самом деле, они не имели отношения к экранной музе, по крайней мере, к кинодокументалистике? Эпидемия цензурных табу неизбежно порождала острейшие конфликты кинематографистов с институтом цензуры. Тем более, что достаточно часто, наряду с кинопродукцией низкого или сомнительного качества, цензоры, перестраховываясь, цепляли (и даже пускали «в расход») достойнейшие фильмы. Так, хватило им ума запретить замечательного «Поликушку», еле еле вырвался из цензурных объятий фильм Л.Кулешова «По закону», ставший классикой советского кино. «Работа Главлита, – жаловался главлитовский начальник Лебедев-Полянский, – исключительно трудна. Приходится все время ходить по лезвию бритвы – не допускать того, что мешало бы советскому и партийному строительству. Лучше что-либо сомнительное задержать, чем непредвиденно допустить какой-либо прорыв со стороны враждебной стихии».

Вместе с тем, цензура нередко, словно нарочно, закрывала глаза там, где ей следовало бы напомнить о себе. Например, на патологическую страсть советского кино к изображению насилия. В своей рецензии на «Бухту смерти» В.Шкловский писал: «Крови в ленте много, убивают, расстреливают почти так, как во время гражданской войны. И тут возникает очень серьезный вопрос. Советские ленты очень жестоки. В ужасном «Северном сиянии» вкладывают булавки под ногти, сдирают кожу с рук, и лента тем не

менее плохая. В «Бухте смерти» расстреливают, топят, жгут каленым железом, и лента, тем не менее, хорошая. В «Потемкине» растаптывают детей ногами, расстреливают, стегают, все очень умно, сдержанно – лента хорошая. В «Кресте и Маузере» секут, насилюют. В «Мабуле» будет погром и т.д. и т.д. Ленты, которые снимают дальше, обещают нам истязание крепостных, сечение и ошпаривание паром. Возникает вопрос: так ли совершенно необходимы все эти жестокости на экране? <...> Идем дальше. Борьба белых с красными – это борьба двух классов. Буржуазия борется за свое существование не потому, что она больна. Изображать классовую борьбу, как борьбу больных со здоровыми, неправильно. Вы рискуете не узнать врага. Матросы, больные «элефантизмом», люди без челюсти и еще какие-то больные в превосходных сценах в машинном отделении «Лебедя» это идеологическая, а следовательно, и формальная фальшь»<sup>94</sup>.

Но во всех этих и многих других подобных случаях цензура стыдливо помалкивала, потому силами зла и насилия в них были выведены представители царской власти, злобные буржуи, кулаки и тому подобные враждебные народным массам силы.

Поворотным событием в становлении института советской киноцензуры стало киносовещание 1928г. Первым его следствием стала организационная перестройка прежнего устройства структуры: Постановлением Совнаркома РСФСР Главрепертком был выведен из системы Главлита и переподчинен новому структурному подразделению Наркомпроса – Главискусству, особому органу для осуществления идеологического и организационного руководства в области развития литературы и искусства, в том числе и кинематографии.

В этой своей новой ипостаси Главрепертком, выполняя директиву партийного киносовещания, приступил к «пересмотру всей художественной кинопродукции как заграничного, так и советского производства. В первую очередь просматривается продукция 1925–26 и 27 гг. Что же касается картин

---

<sup>94</sup>Советский экран, 1926. – 9 марта.



выпуска до 1 октября 1925г, то часть их уже устарела, а лучшие картины, которые киноорганизации пожелают пустить в прокат на 1929 производственный год, будут предварительно просмотрены Главреперткомом. Таким образом, вся программа проката художественной продукции советского и заграничного производства на 1929 производственный год профильтруется ГРК заново»<sup>95</sup>.

Среди первых 18-ти запрещенных к показу картин 5 оказались советского производства: «Минарет смерти», «Глаза Андозии», «Блуждающие звезды», «Петухи», «Президент Самосадкин». Мотивы запрещения были сформулированы следующим образом: «Идеализация патологических и упадочнических настроений разлагающейся буржуазии; популяризация скрытой проституции и разврата; романтика голого трюкизма и уголовщины; показ неоправданных жестокостей и садизма, рассчитанный на трепку нервов и нездоровый интерес обывательской аудитории; проповедь буржуазной морали, мистицизма и т.п.»<sup>96</sup>.

Однако к этому моменту актуальным вопросом для советской кинематографии был уже не столько вопрос о том, чего «нельзя» снимать, сколько вопрос о том, что надо снимать и как: куда поворачивать основное русло репертуарной политики. Ясности по этому вопросу не было ни у кого.

В апреле 1927г. состоялось расширенное совещание коммунистов «Совкино» по вопросу «О формальных направлениях в кино». Необычная для тематики партийных собраний повестка дня была вызвана тем обстоятельством, что соперничество художественных направлений и творческих группировок в советском кино к тому времени стало перерастать уже в открытую и ожесточенную борьбу между собой. Борьба шла не просто за более престижное положение. Целью было получить лучшее место под «солнцем» – руководящие посты в кино-организациях, более широкое

---

<sup>95</sup>Кино, 1928. – 15 мая.

<sup>96</sup>РГАЛИ, ф. 2496, оп. 1, д. 22.

представительство в производственных планах и, в конечном счете, право определять художественную политику советской кинематографии.

Ожесточенные схватки, далеко выходящие за пределы творческих дискуссий и творческого соперничества, всю кипели в Ленинграде, где доминирующее положение стремилась во что бы то ни стало занять фэксовская группировка. Страсти на этом поприще достигли такой степени конфликтности, что их пришлось разбирать даже на заседании Ленинградского губкома партии. Подобные же процессы бурно нарастали и в Москве, и в региональных киноорганизациях.

В этой схватке группировок партийному руководству предстояло сделать нелегкий выбор: на кого положиться в первую очередь, кого поддержать хотя бы в качестве временного попутчика, кого назначить во враги? Кроме того, надо было не только определиться с выбором главной «надежды и опоры», но и – с учетом новых условий – выработать механизмы твердого и последовательного руководства «важнейшим из искусств», его идеологической линией. Совещание кинематографистов-партийцев показало, что советская кинематография вступает в новый и едва ли не самый конфликтный для себя период развития». Не решившись сделать ставку на какую-то группировку и, стало быть, линию развития, Агитпроп ЦК принял неожиданное и, прямо скажем, неадекватное решение. Ставка была сделана на преимущественное развитие не художественного, а политико-просветительского кинематографа.

7 декабря 1929г. Совнарком СССР проштамповал это решение своим постановлением об увеличении производства и показа политико-просветительных кинокартин. В постановлении говорилось: «Советские кинематографы по настоящее время показывают исключительно художественные кинокартины. Между тем, кино может и должно стать могучим орудием в деле политического, культурного и производственного просвещения широких масс трудящихся города и деревни в деле социалистического переустройства страны. Эта задача может быть решена

лишь при условии самого широкого распространения политико-просветительных (политических, производственно-технических, военных, видовых, учебных и т.п.) картин»<sup>97</sup>.

Производящим киноорганизациям было указано:

«а) немедленно выделить особые средства [для] политико-просветительных картин;

б) отпустить на расходы по производству политико-просветительских кинокартин в 1929–1930гг. из собственных средств не менее 3% общих сумм, отпускаемых на расходы по производству кинокартин».

Просвещение публики – замечательное дело, благороднейшая задача кино. И кто бы по случаю усиления этой функции кино стал возражать и печалиться. Беда в том, что речь в партийно-государственной бумаге шла не просвещении как таковом, а в первую очередь о *просвещении политическом*. Т.е. о зомбировании масс известными постулатами марксистско-ленинского учения. Тем самым советскому кино была уготована очередная глубокая яма...

### **2.3 Общественные организации**

#### *«Золотой век» советской общественности*

Рассматривая формировавшуюся в первые послереволюционные годы специфическую – партийно-государственную – советскую систему управления киноотраслью, нельзя обойти вниманием еще одного активнейшего участника этого процесса – так называемую кинообщественность. И, в первую очередь, создаваемые ею общественные киноорганизации.

Послереволюционная эпоха дала нам в этом отношении яркий и богатейший материал в виде совершенно чрезвычайного всплеска общественной активности самых разных профессиональных и социальных сообществ. «20-е годы, – отмечает историк И.Ильина, – нередко называют «золотым веком» советской общественности. Действительно, наличие в эти

---

<sup>97</sup> Кино, 1929. – № 50.

годы в стране огромного числа активно действующих общественных объединений с собственными устремлениями, кругом участников и приемами работы в значительной степени определило характер этой переходной эпохи, стало своего рода НЭПом в социальной сфере. В дальнейшем советское общество не знало подобного взлета социального творчества. За период с 1921 по 1929г. в стране возникли и действовали тысячи разных общественных объединений. Сохранились многие из прежних, еще дореволюционных, организаций – научные, творческие, культурно-просветительные; общества помощи и взаимопомощи. Появились и совершенно новые – в области изобретательства, техники, научной организации труда, новых видов творчества, популяризации знаний»<sup>98</sup>.

Этот девятый вал всевозможных объединительных устремлений накрыл с головой и кинематографический стан.

Цунами общественной активности было порождено, в первую очередь, самой революцией, пробудившей и ввергнувшей в пучину кровавого противоборства миллионы и миллионы людей. Когда новая власть на каждом перекрестке внушала пришедшим в движение массам, что отныне именно они – двигатель истории, эти сеансы пропагандистского гипноза не могли остаться без последствий. А у особо внушаемой публики, действительно, просыпалась тяга к тому, чтобы в коллективном порыве непременно что-нибудь и «подвинуть».

Что же касается кино, то там к разбуженному инстинкту коллективного исторического творчества добавились еще и прозаические обстоятельства поистине губительного состояния киноотрасли после разрушительного урагана первой мировой войны, двух революций и еще более беспощадной – гражданской – войны. Дела тут обстояли столь безнадежно, что даже последнему Обломову было ясно, что пора просыпаться, объединяться и пытаться коллективными усилиями исправлять ситуацию.

---

<sup>98</sup>Ильина И. Общественные организации России в 20-е годы. – М., 2000.

Соединение этих двух импульсов уже в первые дни февральской (!!!) революции принесло первые плоды.

### *ОКО за око*

В марте 1917 года российские кинематографисты, быстрее других сориентировавшись в обстановке всеобщего развала, решили объединиться и с ходу создали целый букет общественных соединений. Истории создания Профсоюза Кинооко и др. организаций, быстро лопнувших как мыльные пузыри, уже многократно описаны в киноведческой литературе .

Стоит остановиться на создании Союза работников художественной кинематографии (СХРК) – вероятнее всего, именно эту организацию следует считать подлинным первопредком будущего Союза кинематографистов. У СХРК была хорошая, совершенно здравая программа – и, скорее всего, именно по этой причине ему не удалось уцелеть в урагане Октябрьской революции. Организация просуществовала около двух лет.

В начале 20-х одна за другой стали появляться совсем новые кинематографические организации, тем самым подтверждая объективную необходимость наличия наряду с государственно-административными структурами управления общественных объединений, представляющих консолидированные интересы и устремления самих кинематографистов. Еще в 1918 году параллельно с СХРК стала спешно сколачиваться общественная организация, получившая наименование Всерабис или просто Рабис (Объединенный союз работников искусств), включивший в себя и служителей киномузы.

### *Всерабис и Общество кинодеятелей*

То была уже более осовеченная организация сугубо профсоюзного толка, хотя и не чуравшаяся проблем как идеологического, так и творческого порядка. К 1922г. она окрепла и успешно заглотила возникшие ранее

объединения, в том числе и кинематографические (СХРК и др.). В результате была создана киносекция этого многонаселенного объединения.

Секция вела себя крайне боевито; активно вторгаясь в вялотекущий кинопроцесс, она безжалостно бомбила кинематографическое руководство, одновременно громко требуя своего представительства в его рядах. Так, на Всероссийском съезде Всерабиса в резолюции по докладу Д.И.Лещенко о работе ВФКО было отмечено «запоздалое и бессистемное проведение национализации кинопромышленности, недостаточно широкое и нецелесообразное применение кинематографа в целях пропаганды агитации и просвещения народных масс в городе и деревне» и т.д. и т.п. По инициативе и настоянию Всерабиса были выработаны и утверждены совместные с Наркомпросом тезисы – «Тезисы об основах политики в области искусства»<sup>99</sup>.

Всерабис долго оставался на плаву. В 1924г. он уже отмечал свой первый юбилей. Представители Рабиса активно участвовали в работе Наркомата РКИ<sup>100</sup>. По совместному обследованию Д.И.Лещенко был смещен с должности заведующего ВФКО, а на его место назначен П.И.Воеводин.

В стремительно менявшемся кинопейзаже начала 20-х появлялись и быстро исчезали общественные объединения-однодневки. Так, быстро промелькнуло экзотическое объединение любителей кино под названием «Вольные садовники» – успев опубликовать громкий манифест с призывом о сотрудничестве с уже существующими кинематографическими организациями, оно таинственно исчезло с киногоризонта. Но появлялись и такие кинематографические организации, которым было суждено оставить после себя заметный след. Так, в середине 1921г. ярко и многообещающе заявило о себе Общество кинодеятелей. В ее составе активно работали три секции: историко-теоретическая, научно-техническая и производственно-художественная. Общество кинодеятелей организовывало серьезные

---

<sup>99</sup>Вестник работников искусств, 1920. – № 1. – С. 33 –34.

<sup>100</sup>РКИ– Рабоче-крестьянская инспекция.

диспуты, издавало свой очень содержательный журнал, готовилось открыть свою киношколу и вообще успело сделать для нашего кино много полезного. Однако руководство этого объединения не особо размахивало красным знаменем и предпочитало не демонстрировать пылкую любовь к советской власти, а потому в 1924 году оно было быстро и умело ликвидировано по приказу ГПУ.

Тот же 1924г. ознаменовался рождением еще одной общественной организации, каковой (в отличие от всех ее предшественниц) была суждена более долгая и содержательная жизнь. Называлась она уже подчеркнуто по-советски – Ассоциация революционной кинематографии (АРК), что ничуть не умаляет огромной роли, которую она сыграла в становлении и развитии нашего кино.

### *АРК*

В качестве приоритетных задач АРК были следующие:

- «1. Привлечение внимания широкого партийно-советско-общественного мнения к вопросам кинематографии.
2. Воздействие на производственные кино-организации с целью выпрямления их идеологической и художественной линии.
3. Подготовка почвы для организации широкого Всесоюзного общества друзей советской кинематографии.
4. Выработка мероприятий, направленных к повышению квалификации своих членов, а также к созданию новых кадров кино-работников.
5. Организация кампании за создание научного, школьного и деревенского кинематографа.
6. Организация групповых объединений кино-работников отдельных отраслей производства для научной и практической разработки вопросов кинематографии.

7. Установление связей с заинтересованными в кино-работе профессиональными и научными организациями СССР и за границей»<sup>101</sup>.

В опубликованном «Кино-газетой» 11 марта 1924г. отчете о первом заседании временного правления АРК, скорее по недосмотру, появились нижеследующие и о многом говорящие строки: «На собрании был также рассмотрен и решен вопрос о вступлении в члены-соревнователи ассоциации (по ее оформлению) группы работников ГПУ, желающих принять активное участие в пропаганде и строительстве революционного кино».

Впрочем, удивляться тут нечему: АРК как организация создавалась всерьез и надолго для решения ответственных задач, а, стало быть, ее надлежало держать под соответствующим контролем. Усиленная чекизация снизу доверху рядов АРК (как впрочем и всех прочих киноорганизаций, включая государственные), конечно же, оставила свой специфический след в ее работе. Однако даже под неусыпным оком «киноведов с Лубянки» она внесла свой вклад в развитие советского кино. АРК стала как бы интеллектуальным штабом советской кинематографии. Здесь разворачивались откровенные и яростные дискуссии о путях развития кинематографии, обсуждались организационные формы ее построения. И уж, само собой, закипали споры вокруг каждого нового фильма.

Как и другие общественные объединения 20-х, АРК бдительно присматривала за действиями руководящих государственных киноорганов, не стесняясь беспощадно критиковать их за неумелость и допущенные промахи. Более того, она требовала и часто добивалась, чтобы выдвинутые ею предложения учитывались госорганами, а ее представители были включены в состав правящих коллегий и советов этих инстанций. К чести этой организации стоит заметить, что АРКовцы не только любили поучать других, но и сами не гнушались учиться, расширять кругозор, глубже осмыслять проблемы киножизни.

---

<sup>101</sup>Кино-газета, 1924. – 26 февраля.



Примечательным оказалось одно из собраний организации по вопросу учреждения общемосковского клуба кино, на котором кинокритик-коммунист Н.Лебедев так объяснил необходимость создания будущего Дома кино: «О кинематографе сказано и написано огромное количество всяких хороших слов. «Это инструмент агитации, пропаганды, воспитания, научное пособие и т.д. и т.д. Тысяча и одно красивое слово. Каждый кино-работник,— казалось бы отсюда — должен быть в первых рядах агитаторов и культурников революции. Между тем, пожалуй, ни в какой другой профессии вы не найдете такого огромного числа политически и культурно неграмотных людей, как среди кинематографистов. Значительная доля наших неудач на кинематографическом фронте объясняется именно отсталостью кино-работников. К стыду нашему культура среди рабочих и служащих кино-организаций ведется во много раз хуже, чем на самом отсталом заводе. <...> Кроме задач общей политико-просветительной работы, перед кинематографистами Москвы стоят задачи специальные — задачи идеологического научного и технического продвижения кинематографии вперед. Мы не имеем ни научных кино-институтов, ни кино-исследовательских лабораторий, ни кино-музея, ни серьезной библиотеки кино-литературы. Мы намного отстали от Запада. И рискуем отстать еще больше, ибо не ведем столь необходимый для прогресса изыскательной работы. Ассоциация Революционной Кинематографии, героически взявшаяся за это дело, лишена материальных средств, а это самым тягостным образом отражается на работе. Она до сих пор не имеет собственного помещения для собраний и нет помещения для развертывания кино-библиотеки и музея. Все это говорит за то, что пора поставить вопрос о создании объединенными усилиями всех советских киноорганизаций общемосковского киноклуба»<sup>102</sup>.

Необходимо отметить, что в середине бурных 20-х годов уже начавшаяся большая селекционная работа по наведению тотального единомыслия еще не была доведена до победного конца, и представители

---

<sup>102</sup>Кино-газета, 1924. — 28 октября.

общественных объединений и группировок могли не только свободно поливать начальство, но и совсем не по-джентельменски дубасить друг друга при расхождениях по принципиальным вопросам.

Так со страниц журнала «Кино-неделя» правление кино-секции ВАППа<sup>103</sup> резко атаковало АРК за слишком «примиренческий» и «неклассовый подход к попутчикам»: «Если мы вынуждены временно мириться с кино-попутчиками, то, во всяком случае, не объединяясь с ними в добровольные объединения. Наша задача – заставить их работать под пролетарским контролем и руководством, разоблачая на каждом шагу их буржуазную сущность, а в отдельных случаях и их явную контрреволюционность. Напрасно товарищи из АРКа думают их перевоспитать. Опыт работы АРКа показывает, что здесь речь может идти скорее об обратном, – об обволакивании одиночных коммунистов чисто буржуазно-спецовской идеологией. Тратить силы на подобные ассоциации и тем самым давать возможность спецам козырять своей революционностью – в лучшем случае не умно. Завоевание кино нужно вести совсем по другим путям: по пути подготовки пролетарских спецов (буржуазный элемент и «девочки с чемоданчиками» должны быть окончательно изгнаны из кино-школ!), по пути создания кадров пролетарских кино-сценаристов, а не напрасного перевоспитания авторов «Ночей безумных», как это делает АРК, и, наконец, рабкоровского контроля за работой спеца. Организованный контроль, организованное пролетарское руководство, мы не сомневаемся, подействует на наших кино-спецов во много тысяч раз сильнее, нежели сотня душевспасительных лекций в АРКе. <...> Мы строим нашу кинематографию не для «советской» публики с Тверской, а для рабочего и крестьянина, и если об этом не обязаны помнить АРКовские спецы, то об этом обязаны помнить Арковские коммунисты. Пролетарская общественность, живо интересующаяся за последнее время кино, вправе требовать, чтобы

---

<sup>103</sup>ВАПП – Всероссийская ассоциация пролетарских писателей. Основана в октябре 1920г.

соглашательству на идеологическом фронте был положен конец»<sup>104</sup>. Партийная организация правления АРКа в таких случаях за ответным словом в карман не лезла и отбивалась не менее боевито.

В 1929г. АРК была переименована в Ассоциацию работников революционной кинематографии (АРРК) и под этим наименованием просуществовала аж до 1935 года.

В идеологическом отношении АРК (впоследствии АРРК) (особенно ее руководство) оказалась под сильным влиянием литературного РАППа<sup>105</sup>, что придавало некоторым выступлениям и инициативам этой организации чрезмерно догматический и нетерпимый характер. Однако в повседневной работе деятельность этого творческого союза носила вполне здоровый и конструктивный характер. Вне интеллектуальной и дискуссионной атмосферы, создаваемой АРК, трудно даже представить, что государственная и партийная кинобюрократия сама по себе сумела бы вытащить советскую кинематографию из беспросветного болота на достаточно твердую и осмысленную дорогу.

Сделав позитивный вывод о роли общественных киноорганизаций в кинопроцессе 20-х годов, пора посмотреть на их деятельность и с другой стороны: насколько эти организации, рожденные как будто стихийными выбросами объединительной энергии профессиональных или иных социальных групп, принадлежали самим себе? Насколько свободными в своей деятельности они были? В какой степени эта деятельность на самом деле отвечала их интересам? И тут придется признаться, что упомянутый «золотой век советской общественности» случился не сам по себе. Это был одновременно и грандиозный спектакль, режиссер которого все время стоял за кулисами, хотя на крики публики «браво!» на сцену раскланиваться не выходил.

---

<sup>104</sup> Кино-Неделя, 1925. – 13 января.

<sup>105</sup> ВАПП была переименована в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) в 1928г. – после создания Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП).

*Еще о Агитпропе. «Под маской леди торчали рыжие усы...»*

До поры до времени партийное начальство не могло нарадоваться на общественную активность «низов». В опубликованной «Правдой» статье «В культурных объединениях» Н.И.Бухарин душевно приветствовал создание общественных творческих организаций.<sup>106</sup> Основания для того были самые веские. Правда, главный теоретик РКП(б) о них постарался не упоминать. А заключались они в том, что естественный, стихийный порыв социально активных граждан к объединению и участию в общественных организациях был изначально учтен, взят под жесточайший партийно-государственный контроль и перенаправлен в уготованное ему русло с забетонированными берегами. Не просто наблюдение и контроль, но и партийное руководство непосредственной их деятельностью как обязательная норма были закреплены нормативными документами РКП (б).

Принятое в 1924г. на XIII съезде РКП(б) постановление «Об очередных задачах партийного строительства» в 1924г. гласило, что «партия должна всячески помочь надлежащему развертыванию работы этих организаций. Члены партии должны принимать в них активное участие, партийные организации должны оказывать содействие правильному организационному строительству их, действительному втягиванию в их работу как партийных, так и беспартийных рабочих и на деле стать их идейно-политическими руководителями». «В феврале 1925г., – пишет И.Ильина, – постановлением Оргбюро ЦК РКП(б) было принято решение о том, что «работа в руководящих органах обществ является одним из видов партийной работы». Это требование дополнялось принципом номенклатурного распределения кадров, который распространялся и на общественные организации. Так, в 1925г. по спискам партийной номенклатуры были назначены 51 чел. в ЦК комсомола, 43 чел. в Центросоюз, 426 чел. в ВЦСПС, 100 чел. в массовые организации. По директивам ЦК партии работали все массовые

---

<sup>106</sup>Правда, 1923. – 7 июня.

общественные организации: МОПР<sup>107</sup>, Осоавиахим<sup>108</sup>, Общество друзей радио (ОДР), шефские общества, Союз безбожников, Общество «Долой неграмотность», физкультурные общества, крестьянские общества взаимопомощи. И не только они. Трудно назвать какую-либо организацию или вид объединений, которых не коснулось бы партийное внимание в том или ином виде. Примечательно в этом смысле положение творческих организаций, особенно литературных. Два известных постановления ЦК партии о них – «О политике партии в области художественной литературы» 1925г. и «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932г. – на деле имели отношение ко всей системе обществ и союзов, стали главными вехами в процессе ограничения независимой общественной деятельности»<sup>109</sup>.

Для полной надежности контроль и даже регулирование деятельности добровольных внепартийных объединений был поручен еще и органам госбезопасности. Именно чекистам было дано право открывать или запрещать деятельность общественных организаций, утверждать или не утверждать их уставы, непосредственно участвовать в их практической работе, направляя ее в русло проводимой партией политики.

Сколь исправно «искусствоведы с Лубянки» исполняли порученное им партией дело особенно наглядно можно проследить по истории одной из самых массовых добровольных кинематографических организаций – Общества друзей советской кинематографии (ОДСК). Неизбежность появления этой организации намечалась всем ходом жизни советского кино 20-х годов. Еще задолго до ее официального учреждения в стране стихийно то тут, то там на почве растущего интереса публики к кино стали самообразовываться всякого рода кружки, киноклубы, любительские кинофотостудии, сеть кружков «юнкоров» и прочие объединения первых советских кинофанатов. Так, официально успело учредиться даже некое

---

<sup>107</sup>МОПР - Международное объединение революционных писателей.

<sup>108</sup>Осоавиахим - Общество содействия обороне и авиационно-химическому строительству СССР (1927 - 1948).

<sup>109</sup>Ильина И. Общественные организации России в 20-е годы. – М., 2000.

Общество строителей пролетарского кино (ОСПК). Но фактическое зачатие ОДСК случилось в пробирке, изготовленной Агитпропом ЦК РКП(б).

Вот хроника этого детородного процесса.

23 февраля 1925г. в Агитпропе ЦК РКП(б) состоялось совещание по вопросу об организации «Общества друзей советского кино» (ОДСК). В марте ЦК РКП(б) одобрил вопрос об организации ОДСК, и 3 апреля состоялся пленум Совета ОДСК – обсуждались уставные документы и программа работы Общества. Председателем ОДСК был утвержден Ф.Э.Дзержинский, причем известие об избрании начальником ОДСК застало главного чекиста врасплох. Сохранилось его срочное распоряжение о сборе материала об организации, которую ему придется теперь возглавлять: «Случилось так, что я попал в председатели Правления «Общ. Друзей Совет. Кино». Цель общества – содействие кинематографии. Я думаю, что на ближайшее время самым лучшим содействием будет выявление всяких безобразий и излишеств в этой области, а также принятие мер по снижению себестоимости и пр.. Прошу Вас поэтому помочь мне и собрать необходимые материалы. Хорошо было бы, если бы тот товарищ, который занимается этим делом, доложил мне о положении. Между прочим, необходимо наметить меры по увлечению сниматься, что является только растратой средств и материалов. Мне передавали также, что в кино господствуют прямо неслыханные нравы режиссеров по отношению к артисткам. Так ли это? Ф. Дзержинский»<sup>110</sup>.

24 июля НКВД утвердил устав ОДСК. Затем было создано оргбюро ОДСК. 12 ноября состоялась 1-я общемосковская конференция по выборам в ОДСК. Основатель ВЧК, председатель ВСНХ<sup>111</sup> Ф.Э.Дзержинский направил приветствие учредительному собранию Общества друзей советского кино: «Уважаемые товарищи! Кинематограф может и должен стать могучим орудием культурного подъема нашей рабоче-крестьянской страны. Мы

<sup>110</sup>РГАСПИ. ф. 76, оп. 2, д. 32, л. 1–1об.

<sup>111</sup>ВСНХ СССР – Высший Совет народного хозяйства СССР. Председатель ВСНХ в 1924–1926гг. – Ф.Э.Дзержинский.

отстали, некультурны, неграмотны, но мы поставили перед собой труднейшую задачу – в короткий срок стать самой передовой, самой культурной, самой грамотной страной. Первые успехи развития нашего хозяйства и перспективы дальнейшего быстрого подъема нашей промышленности и нашего хозяйства подводят крепкую базу под общий культурный подъем рабочих и крестьянских масс. В этом деле кинематограф должен будет сыграть немаловажную роль. Приветствуя учредительное собрание общества «Друзей кино» я желаю всяческого успеха его будущей работе. «Кино и радио – в деревню и рабочие кварталы», пусть это будет нашим лозунгом, пусть кино и радио помогут скорейшему преодолению нашей некультурности. Ф.Дзержинский»<sup>112</sup>.

Итак, организация по продвижению «важнейшего из искусств» в массы была создана. Работа закипела. При этом активнейшая и, прямо скажем, результативная деятельность ОДСК запускалась как бы двумя основными и далеко не во всем совпадающими импульсами. Объединенная чекистско-агитпроповская команда добивалась того, чтобы ОДСК способствовало распространению в массах марксистско-ленинского вероучения, оберегало их от тлетворного влияния буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, занимало их свободное время, удерживая тем самым от каких-то других, в том числе политически вредных, занятий. У самих же простых граждан, вовлекавшихся в орбиту деятельности ОДСК, были личные интересы, и, как не трудно догадаться, состояли они совсем не в том, чего жаждали агитпроповцы и чекисты.

Что же вышло от столкновения этих разнозаряженных энергий? Какая из них победила?

Было бы наивно и смешно утверждать сегодня, что выстроенная мощнейшая партийно-государственная машина контроля и управления стихийной энергией активных граждан к самостоятельному социальному творчеству сработала плохо и неэффективно. Чекистско-агитпроповский

---

<sup>112</sup>Кино, 1928. – 20 ноября.

кентавр работал замечательно. И, тем не менее, полностью удержать взметнувшуюся волну гражданской активности в уготованном ей русле ему не удалось.

Наряду с образцовым исполнением всех официозных обязанностей и ритуалов, ОДСК, действительно, сделало для советского кино много удивительно хорошего. Оно провело большую работу в помощь кинофикации страны, особенно деревни, создало кинокружки на фабриках и заводах, развернуло кинолюбительское движение, организовало работу в учебных заведениях и при кинотеатрах. Вчитаемся в справку о работе этой организации, подготовленную киноведом, энтузиастом медиаобразования А.Федоровым: «Плакаты с призывом «Все в ОДСК!» появились тогда даже в небольших провинциальных городках. Агитфильмы с тем же призывом демонстрировались перед началом игровых картин. Почти каждая ячейка ОДСК стремилась приобрести кинокамеру для съемок местной хроники. Во всяком случае, в середине 20-х годов в Москве было около 50 коллективов ОДСК, у которых имелась киноаппаратура, а в Питере таких групп было 93. Аналогичные кружки, в которых показывали, смотрели, обсуждали и снимали фильмы, читались лекции, проводились выставки, работали в Астрахани, Вологде, Ростове-на-Дону, Воронеже, Томске, Омске, Новосибирске, Иркутске, Подольске и других городах. По инициативе Центрального совета ОДСК в Москве были открыты специальные учебные курсы для кружковцев со всей страны, преподавателями которых были Н.Зархи, А.Роом, В.Пудовкин и другие видные деятели российского киноискусства. Тексты лекций, прочитанных на этих курсах, издавались в виде методических брошюр. В 1928 году состоялась первая Всероссийская конференция ОДСК, делегаты которой представляли около 60-ти отделений и ячеек. В течение нескольких лет ОДСК (в 1929 году у него несколько изменилась аббревиатура – ОДСКФ – Общество друзей советской кинематографии и фотографии) издавало свою газету под названием «Кино». В 1930 году это общество объединяло 110 тысяч членов. При этом Уставом



ОДСКФ предусматривались следующие задачи: изучение массового зрителя и политико-воспитательная работа с помощью кино, развитие кинофотолюбительства; использование кино в школах; содействие превращению кинотеатров в подлинные очаги культуры. Нехватка аппаратуры заставляла активистов ОДСКФ идти на самые невероятные шаги. К примеру, в первой половине 30-х ребята из школьного кружка в Новосибирске сделали киноаппарат из жести по собственным чертежам, приладили к нему оптику из фотоаппарата и даже сняли этой камерой несколько короткометражных сюжетов».

Какие ГПУ или Агитпроп могли полностью совладать с такой фантазией и изобретательностью, неудержимым порывом народного самодеятельного творчества? Вся реальная история ОДСК, созданного живой энергией самой жизни, но выстроенного по казенным агитпроповским чертежам, – это нагляднейший и универсальный пример беспощадной и трагической схватки живого и мертвого в человеческом социуме. Пример, все же оставляющий нам надежду, что силы подлинного созидания непобедимы.

## **2.4 Кинопроизводство**

После ленинского декрета о национализации, в ведение ВФКО в Москве перешли все частные кинопроизводящие предприятия. Новые хозяева не стали утруждать себя их переименованиями в честь Августа Бебеля или Клары Цеткин, а просто присвоили им номера как покойникам в морге. Знаменитое стеклянное киноателье Александра Ханжонкова на Житной улице получило наименование государственной кинофабрики №1. Киноателье Скобелевского кинокомитета на Верхней Масловке окрестили кинофабрикой №2. Киноателье Иосифа Ермольева, возведенное в 1915г. у Брянского вокзала, стало кинофабрикой №3. №4 достался кинозаведению купца Трофимова «Русь» на Большой Бутырской. 5-я госкинофабрика образовалась из бывшего ателье Талдыкина. Кино ателье Харитоновна на Лесной улице стало госкинофабрикой №6.

По количеству национализированных кинопредприятий наследство досталось вроде бы весьма солидное. На самом деле – поистине аховое. В основном это были брошенные, запущенные помещения. Все оборудование было или подчистую вывезено, или припрятано в надежных местах до лучших времен, какая-то часть просто разворована. Не было пленки. Не было электричества. Организаторы кинопроизводства, актеры и другие творческие работники покинули Москву.

«Позабудь про камин. В нем погасли огни...»!

В доме на Житной № 29, как описывает кинопейзаж той поры историк кино В. Михайлов, где до революции была кинофабрика Ханжонкова – одна из лучших в России, – стеклянный съемочный павильон на втором этаже более не вспыхивает феерическим светом юпитеров, в доме темно, стекло нет, по пустынным комнатам гуляет холодный ветер. Правда, другие московские кинофабрики были в еще большем запустении. Поэтому частных особенно привлекала бывшая ханжонковская, а теперь 1-я государственная кинофабрика. В ноябре 1921 года товарищество «Факел» взяло ее в аренду на десять лет, обещая полностью восстановить и оборудовать необходимой аппаратурой. Но вместо предполагаемого ремонта здания товарищество поспешило кое-как доснять ранее не оконченные картины, чтобы быстрее получить прибыль от их проката. Договор с «Факелом» пришлось аннулировать, и сотрудничество закончилось. Тогда появился некий Л.А.Азарх, который предложил Госкино создать на паях с ним акционерное общество «Русфильм» и передать ему кинофабрику в концессию при том, что он сам внесет весь основной капитал в сумме полмиллиона рублей золотом, обещая Госкино почти 60% акций общества «Русфильм» и 50 тысяч рублей ежегодных доходов. Госкино было согласилось передать ему кинофабрику в аренду на 12 лет при условии, что он будет ежегодно снимать не менее 20 полнометражных художественных картин. Договор заключили, но Азарх ни копейки денег не внес, и затея с концессией «Русфильм» тоже лопнула. В итоге, кинофабрику на Житной улице

восстанавливали своими силами, и в мае 1924 года на ней уже начались съемки картин<sup>113</sup>.

На жалких остатках пленки и киноаппаратуры и на чистом энтузиазме на московских кинофабриках, как, впрочем, и повсюду, могли снимать пока что в основном кинохронику, убогонькие киноагитки, культурфильмы. Но с организацией в 1922г. Госкино едва прощупывавшийся пульс советского кинопроизводства стал потихоньку оживать. Улучшение наметилось, прежде всего, в восстановлении самой кинопроизводственной базы. Г.М.Болтянский, очевидец и активнейший участник тех событий засвидетельствовал: «Произведен был капитальный ремонт сначала 3-й фабрики (б. Ермольева), а затем и 1-й (б. Ханжонкова). Также был произведен ремонт театров Госкино в Москве и других предприятий. С конца 1923 года (декабрь) Госкино приступило уже к постановке своей первой картины на 3-й фабрике («На крыльях ввысь»). За этой картиной последовали другие («Старец Василий Грязнов», «Мистер Вест», «Банда батько Кныша») и таким образом началась регулярная работа по производству. С мая 1924 года работа по производству картин была сосредоточена на 1-й фабрике Госкино, где, кроме ателье, была восстановлена и начала работать также и лаборатория. В конце 1923 года Госкино была уже закуплена за границей первая партия научных и художественных картин, пленка и другие фото-кино-товары и осветительная аппаратура для 1-й Госкино-фабрики. В то же время был создан ряд новых учреждений. В марте 1923 года было создано Культобъединение исключительно по прокату фильм и диапозитивов для рабочих клубов, а в октябре 1923 года была основана контора съемок, задачей которой было производство хроники, научных, производственных и рекламных картин по заказам. В начале 1924 года кустарная мастерская Госкино по ремонту аппаратов из Леонтьевского пер. была переведена в помещение б. фабрики Пате на Ленинградском шоссе, расширена и преобразована в фото-кинотехническую мастерскую с тремя цехами (механический, фототипный и

---

<sup>113</sup>Будяк Л., Михайлов В. Адреса Московского кино // Московский рабочий, 1987. – С.115–116.

диапозитивный). Эта фабрика, получившая название «Маевка», стала изготавливать проекционную аппаратуру, волшебные фонари, части к аппаратам, юпитера, умформеры, реостаты, трансформаторы и т.д. Затем 14 мая 1924г. пущена в ход фабрика фото-пластинок (б. «Ирис») бездействовавшая весь период революции. В июне 1924г. торговая часть Госкино была преобразована в самостоятельное предприятие по продаже фото-кино-товаров – Госкинторг – с двумя магазинами. Все предприятия были дооборудованы машинами, станками, инструментами и т.д. Произведен учет негативов и другого имущества и введены инвентарные описи»<sup>114</sup>.

### *1-я госкинофабрика*

В лидеры московского кино в 1924–1925гг. под стать своему номеру потянулась 1-я госкинофабрика. Ее директору Б.А.Михину, опытному администратору с дореволюционным стажем, удалось собрать на фабрике целое созвездие молодых, только-только начинающих мастеров, которые уже своими первыми работами прославят не только приютившую их кинофабрику, но и все советское кино. Здесь возшла звезда Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова, здесь стартовал Абрам Роом, а немного позднее присоединился и Сергей Юткевич.

### *«Межрабпом-Русь»*

Однако кинофабрике, на которой были сняты «Стачка» и «Броненосец «Потемкин», пришлось соперничать с куда более успешным конкурентом – «старорежимной» кинофирмой «Русь», сумевшей найти себе богатого и влиятельного партнера в лице профсоюзной организации Международная рабочая помощь (Межрабпом). После того, как к этому дуэту присоединился еще и торгово-промышленный банк, образовалась мощная, пробивная акционерная компания «Межрабпом-Русь», обеспеченная не только

---

<sup>114</sup>Болтянский Г. Киносправочник, 1926. – С. 51.

средствами на развитие, но и полезными деловыми связями, надежным политическим прикрытием, а самое главное – отличными кадрами.

До слияния с Межрабпом «Русь» существовала, главным образом, как организация производственная. Она оказалась едва ли не единственной организацией в России, которая не прекращала своего производства даже в годы самых тяжелых испытаний, связанных с большевистской революцией и последующей гражданской войной. С учетом новых политических реалий, как знак признания новой власти в стране «Русь», помимо экранизаций русской классики, поставила ряд лент агитационного и детского репертуара по специальным заданиям Наркомпроса: «Чем ты был», «Сон Тараса», «Новое платье короля», «Девочка со спичками» по Андерсену и др.

В этот период «Русь» объединила вокруг себя наличные московские литературные, художественные, артистические силы, образовав сплоченный творческий организм. Этим обстоятельством объясняется тот художественный эффект, которого достигла «Русь» в своей работе. Когда же, с созданием акционерной компании «Межрабпом-Русь», к этому верно направленному художественно-творческому потенциалу добавилась еще и надежная организационно-экономическая основа, состязаться с ее коллективом по популярности у зрителей, организации работы, технической оснащенности, экономическим результатам уже никому стало не по зубам.

На фоне существовавших тогда школ и группировок, воинственно и громогласно провозглашавших свои творческие принципы, коллектив группировавшийся вокруг киноорганизации «Межрабпом-Русь» (позднее «Межрабпом-Фильм»), отличался большей терпимостью к творческому «инакомыслию» и более широким диапазоном своих художественных устремлений. Здесь находилась работа и для режиссеров с новаторскими наклонностями (Кулешов, Пудовкин, Вертов, Роом), и для мастеров-«традиционалистов», лидером которых стал вернувшийся из эмиграции опытнейший Яков Протазанов.

Основателем акционерного общества «Русь», а впоследствии – «Межрабпом-Русь» и «Межрабпом-Фильм», был выдающийся организатор кинопроизводства Моисей Никифорович Алейников. Он начал работать в кино еще до революции, досконально знал систему частного кинопредпринимательства и специфику кинопроизводства. Он был лично знаком со многими видными представителями русской литературы и культуры.

Свою продюсерскую деятельность в условиях Советской России Алейников начинал практически с нуля. От дореволюционной фирмы «Русь», в которой он работал прежде, осталось, по сути дела, одно название – разрушенный кинопавильон в Петровском парке и несколько ранее начатых фильмов. Но Алейникову для успешного старта хватило и этого наследства.

Его первой и очень важной продюсерской победой стала фантастически успешная продажа за границу доставшихся в наследство от прежних владельцев фильмов «Руси». Грандиозный успех в Германии только одного «Поликушки» (экранизации Толстого с участием великих русских актеров МХАТа) принес ему немалые деньги, известность, репутацию отличного и инициативного организатора. В последующие какие-то два-три года «Межрабпом-Русь» под руководством Алейникова превратилась в самую продвинутую и быстро растущую киноорганизацию. Там были собраны едва ли не лучшие кадры молодой советской кинематографии, а сама кинофабрика по своему производственному и техническому оснащению стала самой продвинутой советской киноорганизацией. На ней была и лучшая организация кинопроизводства, основанная на преемственности дореволюционного опыта и на вдумчивом использовании организационных достижений зарубежного кино.

В период создания централизованной государственной организации «Совкино», быстро подмявшей под себя, а затем и растворившей в своем всероссийском желудке большинство других киноорганизаций,

«Межрабпом-фильму» удалось сохранить свой самостоятельный статус и просуществовать аж до 1935г.

В художественном отношении деятельность этой группировки отличалась верностью тем традициям, которые были заложены еще в русском кино дореволюционных лет. Но, поскольку эти принципы никак не вписывались в политические установки времени и в господствующие в искусстве тех лет сугубо авангардистские приоритеты, эстетическая программа «Межрабпом-фильма» никогда не манифестировалась, а реализовывалась явочным порядком в репертуаре студии. «Межрабпом-фильм» был единственной творческой группой, которая в своей работе принципиально и последовательно ориентировалась на массового зрителя, на гуманистические и художественные традиции русской культуры, за что и подвергалась беспощадной травле как со стороны советской прессы, так и со стороны общественных организаций (АППКа, ОДСК), не говоря уж о ненависти Агитпропа ЦК ВКПБ.

Именно работы этой студии не позволили прерваться связям советского кино с опытом и принципами национальной культуры. И когда на рубеже 20-х–30-х перед советской кинематографией со всей остротой встал вопрос выбора дальнейшего пути, успешные работы этой студии («Потомок Чингис-хана» и «Путевка в жизнь») подсказали верные ориентиры.

На студии работали Яков Протазанов, Всеволод Пудовкин, Федор Оцеп, Константин Эггерт, Борис Барнет, Николай Экк и др. Здесь были сняты фильмы «Аэлита», «Коллежский регистратор», «Закройщик из Торжка», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Сорок первый», «Человек из ресторана», «Девушка с коробкой», «Дом на Трубной», «Ледяной дом».

### *«Пролеткино»*

Производственную жизнь в кинофабрику №6 на Лесной улице вдохнула народившаяся весной 1923г. киноорганизация с громким названием

«Пролеткино». Ее создали ряд объединившихся профсоюзов, вконец истомившихся в ожидании настоящего, истинно пролетарского кино. Учредителями–акционерами «Пролеткино» стали ВЦСПС<sup>115</sup>, МГСПС<sup>116</sup>, ПУР<sup>117</sup> и ЦК Союзов горняков, железнодорожников, сахарников, металлистов и Рабиса, а также примкнувшие к ним Коминтерн и Профинтерн, получившие представительство в правлении общества. Председателем правления «Пролеткино» был утвержден Д.Бассалыго.

Журнал «Кино» оперативно и с воодушевлением отреагировал на новую инициативу: «<...> создалась необходимость борьбы за рабочий кинематограф, которая завершается теперь созданием «Пролеткино». <...> «Пролеткино» ставит перед собой цели всемерного использования кинематографии в интересах удовлетворения запросов рабочих масс. Не будучи пока ни в какой мере связанным с пролеткультом, «Пролеткино», несомненно, сможет вполне заменить его в области кинематографии, – области, кстати сказать, пренебрежительно забытой пролеткультами. Конкретно, в области кинематографии «Пролеткино» намечает ряд широких и в то же время реальных задач. В первую очередь – создание сети стационарных и передвижных кинематографов в рабочих районах, а также в деревнях (совхозы, коммуны и т.п.). Наряду с этим, должен начать функционировать рациональный прокат производственных, научных и художественных картин. Третьим звеном является задача собственного производства: рабочая хроника, художественные картины, производственные ленты и т.д. Собственное производство может базироваться на кадрах, специально подготовленных в киношколе или студиях «Пролеткино» – работников из среды рабочего класса и главным образом, конечно, рабочей молодежи. В связи с этими общими задачами «Пролеткино» находится агитационно-пропагандистская деятельность: издание брошюр, книг, листовок о кино, быть может, в дальнейшем и журнала, устройство лекций о

---

<sup>115</sup> ВЦСПС – Всероссийский центральный Совет профессиональных союзов.

<sup>116</sup> МГСПС – Московский городской Совет профессиональных союзов.

<sup>117</sup> ПУР – Политическое управление Реввоенсовета.



кино и т.д. Организационно правильно намечено участие только профессиональных, партийных, советских и кооперативных организаций; никакой щели частному капиталу не оставлено. При такой организационной базе, опираясь прежде всего на профорганизации, «Пролеткино» несомненно имеет все шансы развернуться и поставить свою работу по настоящему – по-пролетарски»<sup>118</sup>.

Поначалу так – по писаному – все и пошло. Хотя взятая в аренду у Госкино кинофабрика на Лесной была в страшно запущенном состоянии, энтузиасты-первопроходчики пролетарского киноискусства собственными усилиями на профсоюзные средства восстановили ее, и вскоре запустили производство вожделенной кинопродукции. Были оперативно развернуты хроникальные съемки политически важных событий, а вскоре стали сниматься и художественные фильмы. То были фильмы исключительно политической тематики: историко-революционные, о кровососах-империалистах и борьбе угнетенных народов со своими угнетателями, о пролетарской солидарности и т.д.

Стратегическая линия развития общества мыслилась, прежде всего, как «забег в ширину» – в виде развертывания организаций и подразделений «Пролеткино» не только по всем весям РСФСР, но по всем советским республикам. Соответственно, отделения общества стали открываться в Петрограде, Киеве, Самаре, Саратове, Ростове-на-Дону, Ташкенте, городах далекой Сибири, Закавказья и т.д.

Однако гигантомания делу строительства пролетарского кино на пользу не пошла. К тому же руководство и аппарат общества, мало просвещенные по части познаний законов хозяйственно-управленческой деятельности, но, зато, не избавленные от таких человеческих пороков как перекаладывание чужих денег в собственный карман, сильно подпортили картину ожидаемого рассвета истинно пролетарского киноискусства. В 1926г. общество потерпело настоящее банкротство. Опубликованные

---

<sup>118</sup>Кино, 1922. – № 4. – 25 декабря.

результаты обследования РКИ деятельности «Пролеткино» выглядели впечатляюще: «Обследование выявило, что задолженность «Пролеткино» достигает 800000 рублей. Произошло это по ряду причин. Сценарии закупались десятками, а потом запрещались. Из купленных 24 сценариев поставлены были только два. Кроме этого, было бы куплено сценариев еще на 10000 рублей. На производстве числилось 19 режиссеров. Весьма легкомысленно отправлялись экспедиции. Большое внимание уделялось на внешнюю сторону дела. Все это довело накладные расходы организации до 53%. Спасти положение можно было бы получением долгосрочной ссуды, по крайней мере, в один миллион рублей, но при существующем положении дел подобная операция признается РКИ нецелесообразной»<sup>119</sup>.

В конце мая состоялось собрание акционеров «Пролеткино», принявшее экстренные меры по спасению, более похожие на подготовку к процедуре похорон. «Собрание поручило правлению, – сообщала газета «Кино», – сократить производственные планы, не начинать новых крупных коммерческих и торговых дел и, по возможности, за счет ликвидации некоторых отдельных предприятий, ликвидировать задолженность. «Пролеткино» существовать будет. Жить оно будет уже существующими коммерческими предприятиями. Фабрика передается Госкино. Никаким производством «Пролеткино» заниматься не будет. Ликвидируются отделения в Ленинграде, Баку, Минске и на Дальнем Востоке. Последними выпусками «Пролеткино» будут «Мабул» и «За что». Что же касается второй серии «Багдадского вора», то поднят вопрос о том, стоит ли тратить пленку на печатание этой халтуры. «Тернистый путь» и «Лензолото» – будут выпущены видовыми. Штат «Пролеткино», состоявший раньше почти из 300 человек, теперь сокращен почти в десять раз»<sup>120</sup>.

Помимо указанных мер собрание пайщиков свергло основоположника «Пролеткино» Д.Бассалыго с председательской должности. Новым

---

<sup>119</sup>Кино, 1922. – № 4. – 25 декабря.

<sup>120</sup>Кино, 1926. – 8 июня.

председателем общества был назначен И.Н.Бурсак, а заведующим производственным отделом А.А.Ханжонков. Но по-настоящему развернуться и использовать свой огромный организационный опыт на советском поприще последний не успел. 15 марта 1927г. начался громкий уголовный процесс по делу 16 арестованных руководителей «Госкино» и «Пролеткино», среди которых оказался и А.А.Ханжонков. Об этом процессе будет рассказано ниже. Пока же отметим, что еще осенью 1926г. собрание акционеров «Пролеткино» приняло постановление об окончательной ликвидации этого общества.

### *Культкино*

3 ноября 1924г. Госкино свершило, вероятно, самое полезное и конструктивное действие за все время своего существования. Была учреждена новая киноорганизация «Культкино», в которую вошли культобъединение и контора съемок «Госкино». Уже в ноябре того же года при производственном отделе этой новой киноорганизации была оборудована новая лаборатория для срочного выпуска хроники.

Задачами Культкино являлись производство и прокат фильмов, предназначенных для информирования и просвещения деревенской и рабочей аудиторий.

Культобъединение было создано Госкино в виде автономной организации, являющейся его филиалом. Деятельность филиала распространялась на всю территорию СССР. Для более широкого охвата аудитории активно использовалась система передвижных кино-установок. Также организовывались региональные центры для проката диапозитивов и кино-аппаратов.

Культобъединение располагало капиталом около 40800 рублей золотом. Помимо значительной финансовой и организационной поддержки от Госкино, объединению было предоставлено право перепроката принадлежащих Госкино фильмов. Также с этой целью на первую половину 1924 года Госкино предоставило Культобъединению 50000 метров

позитивной пленки – для тиражирования научных и агитационных негативов, заснятых Госкино. Управление приобрело за границей 50 научных воспитательных программ и заказало крупновским заводам специальные аппараты с двигателями, снабженными керосиновыми моторами, которые позволяли осуществлять кинопоказ в условиях отдаленной сельской местности. «При содействии центральных партийных организаций, – свидетельствовали первые летописцы рождения советского кино, – Культобъединение задалось целью устроить избранную диатеку диапозитивов, состоящих из 60–80-ти серий, каждая, по крайней мере, в 100 экземплярах. Подобная диатека послужит образцом диапозитивных диатек для проката губерний и уездов. Кроме того, Культобъединением намечен к выполнению ряд диапозитивов, рисующих наиболее важные фазы политической и экономической жизни Республики (например: история РКП, «Ножницы», Смычка рабочих и крестьян, 1Мая и т.д.), – они будут выпущены не менее, чем в 200 экземплярах»<sup>121</sup>.

Поскольку значительная часть продукции Культкино носила заказной характер, в этом объединении поневоле приходилось более ответственно относиться как к требованиям самих заказчиков, так и к ожиданиям потенциальной зрительской аудитории, искать более выразительные приемы и способы изложения подчас весьма непростых идей и явлений. Эти специфические задачи не только стимулировали работников на творческие эксперименты, но и подталкивали к пересмотру привычных форм самой организации работы в сторону удешевления производства, поскольку фильмы, адресованные рабочей и деревенской аудитории, должны были быть намного дешевле обычной кинопродукции.

Если учесть еще и то, что именно Культкино развернуло активную экспедиционную работу в самые отдаленные районы страны, осуществило полномасштабные съемки из жизни самых разных народов и народностей

---

<sup>121</sup>Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919-1924. – С. 86.

СССР, то работа этого объединения заслужила самой высокой оценки и нашей благодарной памяти.

*«Госвоенкино» и «Востоккино»*

Заметную производственную деятельность в Москве вполне успешно осуществляли еще две киноорганизации – «Госвоенкино» («Красная звезда») и «Востоккино», специализация которых была заявлена уже в самих их названиях.

Очевидно, что даже из беглого перечисления событий можно сделать вывод – Москва как была безоговорочным лидером дореволюционного российского производства, таковым (при всех сложностях и испытаниях) сумела остаться и в 20-е. Тем не менее, по ходу послереволюционных лет на карте советского кинопроизводства произошли существенные перемены: родились совершенно новые или существенно подросли уже прежде существовавшие центры кинопроизводства.

И самые разительные перемены в этом отношении произошли в Петрограде.

*Севзапкино–Ленинградкино*

По сравнению с Москвой, кинопроизводство которой страшно пострадало от бегства кинопредпринимателей и тайного вывоза почти всего кинооборудования, годы гражданской войны фильмопроизводства в Петрограде решительно никак не затронули. Поскольку там его – за исключением одного скромного киноателя – до революции практически и не было. И тем удивительнее факт, что там, где ничего по этой части не водилось, оно вдруг народилось в самое, казалось бы, неблагоприятное для этого время. И не только народилось, но и – буквально в считанные годы – сформировалось как центр устойчиво растущего и, главное, качественного кинопроизводства.

В статье «Перемещение центра» «Кино-газета» отметила несомненное лидерство киноорганизаций северной столицы: «Каковы бы ни были

дальнейшие производственные перспективы Петрограда, но одно – несомненно: этот холодный и туманный город, никогда [кино] не производивший (жалкое «Кино-Дело», конечно, не в счет), – неожиданно превратился в производственный кино-центр, оставив далеко позади кинематографическую Москву, с ее кино-фабриками кино-спецами и кино-неразберихой. И по сей день – что бы ни говорили – главная питерская кино-организация «Севзапкино» идет впереди всех организаций Республики по количеству уже выпущенных постановочных фильм, не считая хроникальных и производственных лент. «Скорбь бесконечная», «Чудотворец», «Отец Серафим», «Комедиантка» – одни из первых больших картин, сделанных в Советской Республике при самых неблагоприятных условиях (1922–1923 гг.), «Дворец и крепость», «За власть Советов», «Степан Халтурин» – картины ближайших выпусков и, кроме того, пять больших постановочных картин, снятых истекшим летом в Крыму Моск. Отд. «Севзапкино», из которых в ближайшее время выпускаются: «Дипломатическая тайна», «Часовня св. Иоана» и «Простые сердца». Из этого беглого обзора напрашивается объективный вывод: в тяжелую годину наибольшего развала кино-промышленности в России Петроград сумел не только сохранить полученное им наследство, но и создать еще под своим хмурым небом кино-производство, при полном отсутствии малейших признаков какого-либо производственного аппарата. <...> Питер, без старых, высокоразвитых кино-спецов, с очень незначительным кадром приобщившихся к кино молодых работников, сразу воспринявших Октябрьскую революцию, устремился на открытую борьбу с эпишкнством и, не выжидая прихода спасителей, засучив рукава, принялся за работу. Благодаря этому, Питер, население которого сократилось почти на 2/3 сохранил на полном ходу 40 театров (из 320-и), работавших и дававших живую копейку, не обременяя государственный сундук никакими расходами, чего в Москве в рахитичном ВФКО, конечно, не было. <...> Вот – главные факторы: живая сила и оборотные средства, на которые

Петроград опирался в своих устремлениях возродить на голом месте кинопроизводство, начав, быть может, кустарно, без опыта учиться на ошибках, но создав крепкий фундамент для будущей, подлинной Советской кинематографии»<sup>122</sup>.

Скромный же исток непосредственно самого кинопроизводства в Петрограде начинается с национализации Скобелевского кинокомитета, произведенной задолго до ленинского декрета. Получив в свои руки производственную базу Скобелевского комитета, кинематографический отдел Наркомпроса силами его кинооператоров начал создание подлинно советской кинохроники. Выезжая вместе с агитпоездами и агитпароходами в районы действия Красной Армии, операторы-хроникеры создали впечатляющую коллекцию кинодокументов о первых годах становления Советской власти. «Начата была эта работа, – вспоминал непосредственный участник событий Г.М.Болтянский, – еще с лета 1918г. съемками хроники и уже в конце 1918г. была поставлена первая художественная картина («Уплотнение» по сценарию Луначарского). В дальнейшем, наряду с широкой съемкой хроники продолжались работы по постановке художественных картин. Последнему обстоятельству сильно способствовала организация большого и хорошо оборудованного по тем временам ателье в помещении б. театра Айс-Палас на улице Красных Зорь, где была оборудована также и лаборатория. Здесь были поставлены картины: «Спасители родины» («За светлое царство III Интернационала»), «Победа мая», «Все под ружье» и «Лесные братья». В то же время широко продолжалась работа по съемке хроники (на фронтах гражданской войны, годовщины революции, 1 мая, комитеты бедноты, работа Петрокоммуны и разные мелкие хроники). Общий метраж хроники, снятой до 1921г., доходил до 7000 метров. В то же время Севзапкино с первых дней своего основания занималось и производством. Картины Севзапкино «Скорбь бесконечная» и «Чудотворец», поставленные в 1922г., были первыми советскими картинами

---

<sup>122</sup>Кино-газета, 1923. – 30 октября.

в период НЭПа. Они впервые были выпущены в большом числе экземпляров, получили распространение по Союзу и были проданы также за границу. В 1923г. продолжалась непрерывная постановка картин на вновь оборудованной фабрике на Сергиевской ул.: «Отец Серафим», «За власть Советов», «Красный командир», «Комедиантка», затем «Дворец и крепость». Последняя картина выпущена в начале 1924г. и является переломным периодом в производственной работе Севзапкино. С этого времени оборудования заграничной аппаратурой (съёмочной и осветительной), фабрика Севзапкино начинает выпускать вместо прежних агиток большие художественные картины и монументальные исторические фильмы – «Степан Халтурин», «9 января» и другие, находящиеся сейчас в работе, как, напр. – «Декабристы» (3 серии), «Ледяной дом», «Пушкин и Дантес». Севзапкино постепенно собирает у себя квалифицированные силы операторов, режиссеров и художников. С лета 1923г. к съёмкам художественных картин приступает и московское отделение Севзапкино, организовавшее для этой цели экспедицию в Крым. В результате работы этой экспедиции было выпущено 6 картин: «Часовня св. Иоанна», «Дипломатическая тайна», «Простые сердца», «Камергер», «Рука в перчатке» и «Конец рода Лунич». Параллельно с этим, как в Москве, так и в Ленинграде производились съёмки хроники и производственных картин. Особенно интенсивную работу в этом направлении вело московское отделение Севзапкино. Московские съёмки хроники были в значительном количестве проданы за границу через Межрабпом»<sup>123</sup>.

По многим показателям своей производственной деятельности «Севзапкино» к 1925 году уверенно выходило на первое место. Ему принадлежало до 1/3 картин, выпущенных всеми кинопредприятиями. А в области социальной хроники о различных революционных событиях «Севзапкино» было отснято больше, чем всеми кинопредприятиями взятыми вместе.

---

<sup>123</sup>Киносправочник, 1926. – С. 69–70.



«Севзапкино» были сняты все Конгрессы Коминтерна, несколько съездов партии, подавление Кронштадтского мятежа и другие ключевые события советской истории тех лет. О многом говорит статистика этой кинолетописной работы.

В 1918 году	5 картин	в 661 метр.
В 1919	18	1589
В 1920	22	4648
В 1921	11	4961
В 1922	44	7304
В 1923	143	18154
В 1924	157	22868

Показательно то, что расширение фронта разворачиваемой работы идет по хронике.

Рост показателей по просветительному и художественному кино у этой киноорганизации сопровождался и устойчивым увеличением экономических показателей буквально из месяца в месяц. Вот обороты Севзапкино по двум годам работы в непростых условиях:

<u>Месяц и год</u>	<u>Обороты в рублях</u>	
	(по предварительному балансу на 1 октября 1924)	
	<b>1923г.</b>	<b>1924г.</b>
Январь	131764-80	506915-54
Февраль	140075-66	540612-59
Март	275550-85	576248-94
Апрель	340383-08	906586-17
Май	316980-07	1027077-53
Июнь	259977-87	789002-60
Июль	356531-79	887762-85
Август	424734-24	1358710-13
Сентябрь	610081-02	2133093-23
Октябрь	507161-52	

Ноябрь 452695-69

Декабрь 581889-68

Общий итог производства фабрики «Севзапкино» за 1923–24 год составил 52776 метров негатива и 200650 метров позитива. Впечатляющие результаты были достигнуты несмотря на пожар в лаборатории, во время которого сгорело 20000 метров позитивной пленки, а также почти совсем погибли большая историческая, заканчивающаяся картина «Степан Халтурин» (ее пришлось снимать по второму разу) и негатив картины «Простые сердца».

При этом, добиваясь очень высоких экономических показателей и, в отличие от многих киноорганизаций, ведя массовую пропагандистскую и просветительскую работу, «Севзапкино» не жмотничало, не давилось за копейку, а шло на значительные затраты, снижая цены, а то и вообще отказываясь от таковых, на мероприятиях для рабочей или детской аудитории (об этом еще будет подробнее сказано в разделе о работе проката).

За счет чего же удалось поставить на ноги и основательно развить в городе революции практически отсутствовавшее там прежде кинопроизводство?

Петроград унаследовал от Санкт-Петербурга гораздо более развитую, чем московская, киносеть. В Петрограде намного раньше была проведена национализация кинотеатров, и это предотвратило их захват сторонними организациями, а следовательно – разворовывание оборудования и фильмофонда. Последний, кстати, оказался самым богатым во всей республике. Развитая киносеть, верно поставленная работа кинопроката и сбереженный богатейший фильмофонд и стали экономическим трамплином, который позволил сделать петроградскому кинопроизводству впечатляющий прыжок. Вторым фактором, поспособствовавшим успешному старту на новом поприще, стала толково, без московских «закидонов» (раздутие штатов, масштабное воровство, головотяпство) поставленная организационная работа. Повезло, прямо скажем, питерскому кино и с

начальниками. Все они – начиная с Д.И.Лещенко, С.К.Братолюбова, М.П.Ефремова (за исключением недолго правившего объединением Глебова-Путиловского) – вели порученное им незнакомое и таинственно дело управления капризной киномузой осмотрительно, разумно, а не напролом.

С включением в состав «Севзапкино» ленинградской производственной киноорганизации «Кино-Север» в его жизни началась новая полоса. «Севзапкино» было преобразовано в трест и переименовано в «Ленинградкино». Объединенная организация располагала основным капиталом – 1174066 рублей 46 коп. и оборотным – 232577 рублей. И уставным капиталом – 492824 рублей 67 коп. В штате «Ленинградкино» на 1 января 1926г. состояло 1041 человек. Из них на самой кинофабрике работало 447 сотрудников. Работа фабрики была рассчитана на производство 25 картин в год: 4 больших постановочных фильма, 12 средних и 9 рядовых, с общим метражом готового негатива до 60000 м. При этом полным ходом шло оборудование второго ателье и лаборатории, что могло дать возможность выпускать до 30-ти картин в год.

Таков был впечатляющий бросок петроградско-ленинградского кинопроизводства, начатый в 1918 году почти с нулевой отметки. Вот уж воистину: «кто был ничем...».

Разительные перемены в сфере развития кинопроизводства произошли и в отдельных союзных республиках. Особенно успешно кинодело развивалось на Украине, в Грузии и Белоруссии. Подало свой голос кино в Армении и Азербайджане. При поддержке «Севзапкино» сделало первые шаги акционерное общество «Бухкино». Быстро набирало обороты кинообъединение «Востокино», нацеленное на обслуживание автономных республик РСФСР и других восточных регионов.

### *Новые советские кинофабрики. Зачатие*

Вместе с тем было совершенно очевидно, что производственная база советской кинематографии, состоявшая в основном из кинофабрик,

построенных еще до революции, работает на пределе своих возможностей и остро нуждается не просто в частичной модернизации устаревших производств, а в строительстве новых, более мощных кинопредприятий, оборудованных по последнему слову техники и приспособленных для решения куда более сложных и масштабных задач.

Председателю правления «Совкино» К.Шведчикову пришлось на страницах прессы вступить в спор Николаем Бухариным, опровергая его тезис о том, что на развитие советской кинематографии не потребуются колоссальных затрат. «Советское кинопроизводство, – заявил Шведчиков, уже зашло в тупик, не имея возможности увеличить продукцию в количественном отношении из-за недостаточной пропускной способности существующих кино-фабрик. Это вызвало необходимость в постройке новых кино-фабрик, которые уже строятся украинской и грузинской кино-организациями. К постройке кинофабрики приступило и Совкино. Общая сумма, необходимая для постройки этих фабрик, – не менее 10000000 рублей. Существующие фабрики (помимо недостаточной пропускной способности) являются совершенно устаревшими и непригодными для кино-производства с точки зрения существующей кино-техники. Иностранцы специалисты, при посещении наших кино-фабрик буквально отказываются верить, что на них вообще можно сделать какую бы то ни было кино-фильму, не говоря уж о таких, какие создали высокую репутацию советских картин на внешнем рынке. <...> Чтобы удовлетворить потребность советских кино-организаций только в импортном оборудовании, потребовалось бы около 1,5 миллионов рублей инвалюты. Учитывая, далее, полную зависимость (на 100%) советской кинематографии от заграницы в сырье (киноплёнке), что является весьма серьезной угрозой на случай внешне-политических осложнений, следует считать неотложной задачей постройку фабрики кино-плёнки, на что потребовалось бы около 15000000 рублей. Наконец, на строительство новых кинотеатров только в РСФСР требуется, по расчетам Совкино, минимально сумма в 105000000 рублей. Действительно, до сего времени в РСФСР вовсе

не имеют кино 50 городов, 2000 крупных сельских местностей; 3000 волостей совершенно не имеют передвижек. <...> Из изложенного видно, что для кино требуются колоссальные затраты и техника»<sup>124</sup>.

Конечно, таких средств у государства не было. Но у шведчиковского «Совкино» уже поднакопился первый капитал для развития отрасли, и было принято мудрое решение не использовать его для затыкания бесчисленных хозяйственных дыр, а вложить в какое-то по-настоящему крупное дело.

И такое дело нашлось.

### *Советский Голливуд на Потылихе*

Родословную «Мосфильма» – главной студии страны – почему-то принято отсчитывать с 1924г., когда на базе разоренных в годы революции и гражданской войны двух достаточно допотопных кинофабрик были учреждены Первая и Третья фабрики Госкино. В 1926г. обе фабрики были организационно объединены, хотя и находились на разных площадках. В 1927г. приняли решение о строительстве для этой объединенной киноорганизации новой мощной кинофабрики, оборудованной по последнему слову техники и возведенной уже на новом месте.

Нам неведомо имя человека, который выбрал для строительства нового советского киногоганта соседнюю с тогдашней Москвой деревню с непрезентабельным и невнятным названием Потылиха. Надо бы узнать, кто был этот мудрец и провидец и воздать ему самую щедрую хвалу за то, что, не побрезговав незнатностью места и не убоявшись его страшной по тем временам удаленности от города, он выбрал именно этот, а не какой-то иной стесненный уголок столичной территории.

Чудное, дивное место! Нет сомнения, что Потылиха была выбрана для строительства новой фабрики не случайно – очень уж подходила она по всем параметрам к особым условиям масштабного кинопроизводства. Лучшего места для киностудии тогда едва ли можно было желать. Вдали от городской

---

<sup>124</sup>Кино, 1927.– 13 декабря.

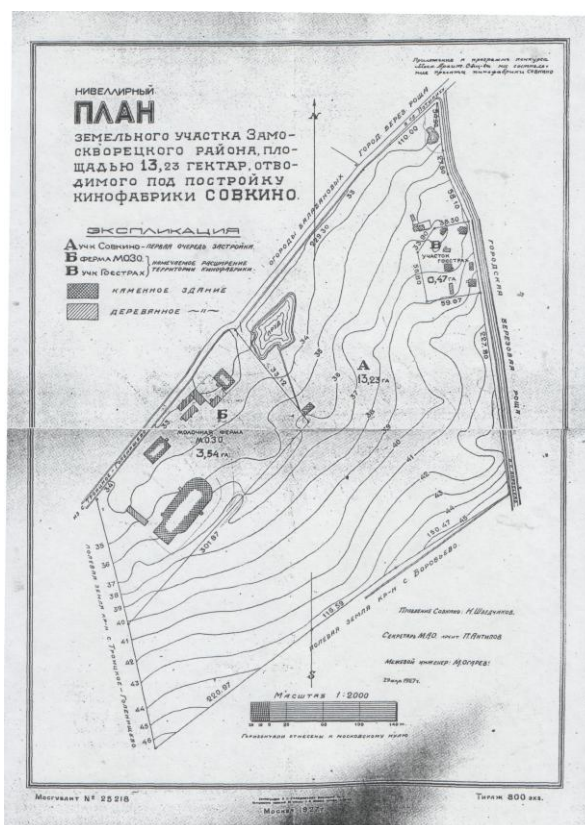
сутолоки на лоне прекрасной девственной природы легче всего было создать условия для плодотворной творческой работы. Кроме того, поблизости простирались поля и овраги, очень удобные для натуральных съемок. Позже здесь не раз с успехом ставили батальные сцены, в частности, например, для картины С.М.Эйзенштейна «Александр Невский» и фильма В.И. Пудовкина «Адмирал Нахимов». Сама же Потылиха весной буквально утопала в цветущих садах.

Вот в этом-то цветущем и благодатном краю и предстояло воздвигнуть студию, которая по всем канонам и заповедям тогдашнего советского бытия должна была стать самой большой в Европе, самой передовой по своему техническому оснащению, самой продвинутой по организации труда, самой сильной в мире по своему творческому составу. В общем – самой, самой, самой...

Но прежде чем приступить к строительству этой чудо-студии, надо было для начала построить ее на бумаге. Создать проект. Рассчитать и предусмотреть, где и как расположатся главные цеха и вспомогательные службы, каким образом они будут устроены. И в начале 1927г. появился документ под названием «Программа конкурса на составление проекта кино-фабрики Совкино в Москве».

Проект постройки новой кинофабрики, выработанный специальной комиссией в результате конкурсов по этому вопросу, казался не только приемлемым, но и отвечающим всем условиям, которые только можно требовать от современной кино-фабрики. В подробно разработанном задании на проектирование было заложено предостаточно наиважнейших параметров, точно определенных деталей будущей студии, вплоть до спецбуфета для артистов, оптимального количества клозетов и специальной цветовой обработки наружных стен производственных зданий с целью их дальнейшего использования для натуральных съемок. В ходе дальнейшей разработки проекта было найдено немало других уточняющих характеристик – тщательно выбирались наилучшие варианты расположения объектов

будущей студии, их внутренних конструкций и т.д. И все же нужно было как-то дополнительно проверить качество проекта, который предстояло воплотить в жизнь.



Долгое время Правление «Совкино» искало способы проверки правильности принятого Особой Строительной Комиссией проекта. Большое количество технических вопросов, связанных с новым строительством, до сих пор в Советском Союзе не имело прецедентов, и поэтому не было возможности опереться на какой-либо наработанный собственный опыт. Делать заключение о правильности того или иного подхода приходилось теоретически. Как же в такой ситуации лучше и надежнее осуществить экспертизу? На каких критериях базировать решающую оценку возведенной пока что только на чертежах студии?

Выход из положения был найден с помощью с давних времен прочно прижившегося в России рецепта: «Заграница нам поможет». В дальние заморские края была спешно собрана и отправлена специальная делегация ответственных киноработников, в состав которой вошли член правления и

директор ленинградской кино-фабрики «Совкино» Н.Я.Гринфельд и заместитель директора Московской фабрики Н.Я.Данашевский.

Указанная парочка функционеров 10 декабря 1928г. пересекла священные рубежи СССР и отправилась за границу для подготовки экспертного заключения по проекту строительства «Голливуда на Потылихе». Одновременно им вменялась задача собрать любой полезный материал, который можно было бы учесть при строительстве. Выявление передового зарубежного опыта должно было быть произведено по следующим тематическим параметрам:

- «1. Постройка и оборудование новой кинофабрики.
2. Структура фабрики, организационные формы по отделам и цехам и взаимоотношения их.
3. Рационализация производства (шифтановский способ и др.).
4. Новейшая система освещения и осветительной аппаратуры.
5. Новейшая оптика для съемочных киноаппаратов.
6. Говорящее кино.
7. Цветная кинематография (натуральные цвета).
8. Стереоскопическая кинематография.
9. Разные художественно-технические достижения в производстве.
10. Проекция в кинотеатрах, программа и состав программы.
11. Постройка и оборудование фабрики сырья пленки в СССР.
12. Привлечение капитала для расширения сети театров в Союзе.
13. Возможность совместного производства.
14. Организация продвижения своих картин в Америке.
15. О кредитах»<sup>125</sup>.

Изучение передового зарубежного опыта посланцы советской кинематографии начали с Германии. Они нанесли визиты всем крупным кино-предприятиям Берлина. Затем посетили самые передовые предприятия и киностудии Франции и США, где не раз были вынуждены открывать рот от

---

<sup>125</sup>ГАРФ, ф. 8326, оп. 2, д.14.



изумления, соприкасаясь с последними чудесами западной кинотехники и воочию знакомясь с великолепно отлаженной организацией труда и прочими достижениями буржуазного кино. Тем не менее, ключевыми строчками в их итоговом отчете стал безоговорочный вывод о том, что «Голливуд на Потылихе» спроектирован верно: «мы убедились, что подход наш в значительной степени правилен и что в плане нашем мы значительных погрешностей не сделали». Забегая вперед, надо отметить, что этот оптимистично-позитивный вывод будущим мосфильмовцам придется потом долго вспоминать...

Дело в том, что проектирование и начало строительства киногоганта на Ленинских горах пришлось на совершенно особый период в истории кино: близилась эра звукового кино, «великий немой» должен был заговорить. Так вышло, что проектировщики, чертившие чертежи новых советских кинофабрик, не предусмотрели в своих проектах прихода звука и особенностей новой технологии производства. Киногогант, возводимый на Ленинских горах, увы, в этом отношении не стал исключением...

Далее все пошло как по маслу. Проект был быстро и решительно утвержден. А уже 20 ноября 1928г. операторы кинохроники запечатлели торжественную процедуру закладки первого камня в основание фундамента главного здания. В дождливую осень 1928г., влево от тракта Старой Калужской дороги, по склону – за горами Воробьевскими (потом Ленинскими) на так называемой Потылихе появились люди с линейками, рулетками, чертежами, лопатами. Началась бойкая разметка территории. Строительство шло в ритме бешеного штурма.

Казалось все это вместе взятое предвещало скорую и громкую победу, очередной триумф новой власти в деле создания мощной материально-производственной базы советской культуры. Пресса тех лет окрестила огромную новостройку на далекой московской окраине как «Советский Голливуд», «Голливуд на Потылихе» и с необычайным энтузиазмом

расписывала ход этого величественного строительства. Однако случился не триумф, а полный конфуз.

В кино пришел звук. А поскольку «Мосфильм» спроектировали и построили как студию немых фильмов, просчет оказался поистине роковым. С запуском студии стало ясно, что в павильонах-громадинах, где предполагалось вести одновременно работу по десятку фильмов, из-за отсутствия должной звукоизоляции можно снимать только по одной картине. Так нелепо и драматично завершилась первая попытка создать мощную, современную производственную базу советской кинематографии.

## **2.5 Кинофикация и кинопрокат**

### *Первые шаги*

Особое место в кинематографической торговле и промышленности занимала сеть кинотеатров, количество которых в России летом 1917 года, как уже было сказано, составляло не менее 4 тысяч. Наряду с большими, хорошо оборудованными дорогими кинотеатрами – в Москве театр А.Ханжонкова, «Колизей», «Арс», «Форум», «Художественный», в Петрограде «Мажестик», «Великан», «Колизей», в Киеве театр Шанцера и др.– имелось множество мелких иллюзионов с дешевыми местами и дешевым второзэкранным и третьезэкранным репертуаром.

Крупные кинотеатры нередко были связаны с прокатными и производственными предприятиями. Мелкие же кинотеатры находились в полной зависимости от прокатных контор, отбиравших у их владельцев большую часть прибыли, которая поступала от продажи билетов. Общий сбор всех кинотеатров в 1917 году был большим, чем в любой предшествующий год. Хотя в ноябре–декабре 1917г. часть кинотеатров была закрыта или занята размещенными в них общественными организациями, валовой сбор за этот год составил не менее 200 млн. рублей и превысил на одну треть сборы 1916 года, так как цены на билеты поднялись на 50%. Результаты кинопроизводства и кинопроката 1917 года отражены в таблице 1:

Таблица 1 Результаты кинопроизводства и кинопроката 1917 года

в рублях

	Вложенный капитал	Годовой оборот	Сумма годового проката/ производства
Прокат	3000000	8000000	6000000
Производство	3000000	12000000	8000000

Даже исторический залп «Авроры», возвестивший миру о начале новой исторической эпохи в истории человечества, не нарушил привычный ход жизни российского кинематографа. Как зафиксировали хроникеры-летописцы памятного вечера 25 октября и ночи на 26 октября, «на улицах Петрограда движение не прекращалось до поздней ночи (за исключением части города, прилегающей к Зимнему дворцу); театры и кинематографы были открыты...»<sup>126</sup>.

Но прежнее благополучие и налаженная как часы жизнь продолжались недолго. Голод, полная разруха, эпидемии, острая нехватка электричества, средств отопления и других привычных благ прежнего быта – все эти неизменные спутники эпохальных разломов социальной истории ощутимо отразились на жизни российских синематографов. Яркие зазывные электрические рекламы на фасадах кинотеатров гасли как искры быстро догорающего костра. Повсеместно по стране киносеть сжималась как шагреновая кожа.

До создания собственного советского государственного кинопроката дело у новой власти дошло не сразу. В дореволюционные годы наша северная столица располагала киносетью, насчитывавшей, по некоторым сведениям, до 200 синематографов. Кинособственность подотдела кино Государственной комиссии по просвещению при Наркомпросе – первого

<sup>126</sup>Сб. Революция 1917г. Хроника революции. – Т. 5. – С. 190.

советского государственного органа управления киноделом в стране – была куда скромнее. В груди старого барахла, доставшегося комиссии в наследство от бывших хозяев особняка у Чернышева моста, обнаружили старенький кинопроектор и десятка полтора изношенных просветительских кинолент дореволюционного производства. Их-то и решили использовать в качестве дополнительных иллюстраций-приманок к организуемым комиссией научно-просветительным лекциям.

С этого ржавого кинопроектора и с показов истрепанных кинолент в нетопленных кинотеатрах и начиналась история советского кинопроката. М.Л.Кресин, организатор лекций с кинопоказами, впоследствии рассказывал: «Помню за Нарвской заставой, в существовавшем тогда деревянном кинотеатре «Колизей», мы демонстрировали фильм «Руслан и Людмила». Стоял мороз, и в театре было так же холодно, как на улице. Чтобы хоть как-нибудь согреться, зрители стучали ногами, размахивали руками, подавали реплики, но оратор мужественно произнес пропагандистскую речь, а затем была показана картина «Руслан и Людмила»<sup>127</sup>.

Но, начавшись столь неказисто, история кинопоказа быстро и решительно устремилась к продолжению. Ведь не для того в ночной тиши бабахнула «Аврора», а отряды рабочих и солдат штурмовали Зимний, чтобы их власть сидела и тихо злобилась, глядячи на чужие богатства. В начале 1918 года в среде кинопрокатчиков загуляли устрашающие слухи о близкой национализации кинематографа, породившие настоящую панику. Вот отклик одной их московских газет, отражающий настроения, царившие в кинематографических кругах: «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 электротeatры будут объявлены собственностью народа. Национализировать кинематографические театры так же нелепо, как... ну

---

<sup>127</sup>Кресин М. Из воспоминаний старого киноработника // Из истории кино. Материалы и документы. – М., 1958. – С. 94.

хотя бы колбасные лавки. Электрический театр – всего-навсего лавочка... Народные комиссары того и гляди сломят голову на каком-то глупейшем кинематографе»<sup>128</sup>.

Слухи гуляли не зря. Национализация кинотеатров началась намного раньше, чем вышел ленинский декрет о национализации кинодела. Всю зиму и весну 1918 года местные советы, не дожидаясь указаний верховной власти, самочинно реквизируют местные кинематографы. Пример подал Петроградский Совет. Электротeatры переходили в руки городских властей в Екатеринбург, Воронеже, Костроме, Семипалатинске, Бийске, Ново-Николаевске, Тюмени, Перми, Сарапуле, Кустанае, Петропавловске, Елабуге и других городах. Не отставала от них и столица. «В Москве, – говорилось в одной из газет, – в настоящее время большинство лучших электротeatров перешло в ведение кинематографического комитета. Ввиду этого можно надеяться, что на репертуар этих театров будет обращено особое внимание, особенно ввиду тех обстоятельств, что на кинорынке хлама много, а хороших картин существует очень ограниченное количество»<sup>129</sup>. Однако на поверку все оказалось иначе.

В 1918г. национализация кинотеатров и киноателье проходила «снизу», то есть пустующие, бесхозные объекты киноиндустрии переходили «в общественную пользу». Их захватывали под солдатские, профсоюзные и прочие клубы, а это грозило кинематографу их полной потерей: как правило, национализированные таким образом помещения, после перехода к местным советам рабочих и солдатских депутатов, использовались не по прямому назначению.

Весной 1918г. новой властью был создан Кинокомитет (ВФКО), которому передавались все полномочия для установления контроля над кинематографом. Комитет выкупил на внутреннем рынке все американские фильмы для государственного проката, приобрел киноленту, инициировал

---

<sup>128</sup>Московский листок, 1918. – 17 января.

<sup>129</sup>Театральный курьер, 1918. – 17 сентября.

начало работы по производству собственной пленки и аппаратуры. В северной столице постановлением Кинокомитета Петрограда (в повседневном кинематографическом обиходе его называли «Киносев») было также положено начало созданию сети государственных кинотеатров – для этого реквизируют десятки пустующих, брошенных хозяевами синематографов.

Таким образом, явочным путем были сделаны первые шаги по национализации кинодела и переводу его под эгиду государства. В этом отношении ленинский декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по Просвещению», принятый в августе 1919г., лишь задним числом узаконил шедший на практике полным ходом процесс перехода киносети в руки государства.

Практически одновременно с ленинским декретом вышло Отношение Фотокиноотдела Наркомпроса прокатным конторам о порядке продажи и проката кинокартин. В нем, в частности, были следующие пункты: «продажа картин и негативов должна производиться всякий раз с разрешения Фотокиноотдела; отпуск картин, как в прокат, так и в продажу, может производиться лишь после соответствующего утверждения накладных, для чего таковые вместе с копиями доставляются в эксплуатационный подотдел; для вывоза картин за пределы Москвы должно быть получено специальное разрешение, выдаваемое Контрольно-учетным подотделом; все вновь поступающие картины должны сдаваться на просмотр аттестационной секции (цензурной комиссии)»<sup>130</sup>. Таким образом, прокатчики вместе со всей отраслью попали под государственную зависимость. Активизировалась цензура, в свое время так и не добравшаяся до российских картин. А уже через несколько месяцев – в ноябре 1919г. – завершилась фактическая национализация еще оставшихся в частных руках кинотеатров, кинопрокатных контор и ателье. В это время было национализировано сразу

---

<sup>130</sup>РГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 33, л. 17.

20 крупных московских кинопредприятий: «Бр. Пате», «Гомон», «Алианс», «Кинопрокат», «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К<sup>0</sup>», «Г.И.Либкин», «А.О.Дранков и К<sup>0</sup>» и др.

Петроградский кинокомитет получил в свое распоряжение 64 кинотеатра. Не все они сразу распахнули свои двери. Некоторые были взяты под государственный контроль только лишь с целью защиты от расхищения своего оборудования и имущества.

Когда значительная часть киносети оказалась в государственных руках, встал вопрос – что в национализированных кинотеатрах показывать? «Фильмофонд киноподотдела, перешедший в ведение «Киносева», – вспоминал С.К.Братолов, – не обеспечивал задач проведения пропагандистской и просветительской деятельности. <...> Вначале в скромных масштабах, а впоследствии развернув широкую закупку лучших фильмов в Петрограде и Москве, «Киносев» становится обладателем значительного прокатного фонда коммерческих и научно-просветительных картин. Не преследуя исключительно коммерческих целей, но и не ущемляя своих хозяйственных интересов, Кинокомитет проводит политику постепенного удешевления проката. Такая политика быстро завоевывает ему клиентуру из среды владельцев крупных кинотеатров, укрепляет положение на потребительском рынке, создавая условия для постепенного свертывания деятельности частных прокатных контор, не имевших средств для пополнения своих прокатных фондов и не всегда рискующих идти на конкурентное снижение прокатных цен. Наряду с расширением прокатной деятельности «Киносев» создает постепенно и сеть государственных кинотеатров, открыв первый из них в Николаевском зале Зимнего дворца, а после произведенного капитального ремонта второй – «Спартак», уже в рабочем районе. Дальнейшее увеличение собственных кинотеатров происходит за счет либо арендованных, либо бесхозных, брошенных владельцами»<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup>Братолов С. Как начинался советский кинематограф. – Л.: Искусство, 1976. – С. 25–26.

Важным шагом в развертывании работы государственного кинопроката стала проведенная Петроградским Кинокомитетом регистрация фильмов частных контор и составление каталогов научных фильмов – как принадлежащих Кинокомитету, так и зарегистрированных.

К лету 1919г. отделение располагало 4500 лентами с общим метражом 1151100 м. Всего на учете находилось 9500 лент – 3897800 м. С таким «приданным» уже можно было разворачивать и более масштабную работу. Однако разразившаяся в стране гражданская война сломала начавшийся процесс организации и развития государственного кинопроката.

### *Кино на колесах. Альтернативные формы кинопроката*

Оказавшаяся в кольце фронтов молодая советская республика была вынуждена перенаправить значительную часть имеющихся у нее средств, проекционной аппаратуры и фильмофонда на обслуживание частей Красной Армии. Но, с другой стороны, необходимость максимального усиления большевистской агитации и пропаганды в момент наивысшего накала противоборства с белыми и интервентами, да еще и при минимуме имеющихся для этого средств, породила настоящий взрыв изобретательской энергии. В результате в Советской России были изобретены и реализованы совершенно новые, небывалые в мировом кино формы альтернативного кинопоказа. Чтобы добиться максимальной мобильности и эффективности большевистской пропаганды, кино было поставлено на колеса.

Для кинообслуживания сельской глубинки петроградские инженеры и техники сумели быстро сконструировать и наладить выпуск специальных автомобилей-кинопередвижек, которые могли осуществлять показ, оперативно перемещаясь из одного населенного пункта в другой. Одновременно были организованы так называемые агитпароходы и агитпоезда ВЦИК, которые перемещаясь по рекам и рельсам осуществляли показ агитационных фильмов и кинохроники по всем пунктам своего движения. Это оказалось очень эффективной формой агитационной работы.



Ярко оформленные поезда и пароходы, приспособленные для кинопоказа, чтения лекций и выступлений, совершали систематические рейсы в прифронтовые районы, в места, освобождаемые от белогвардейских армий, в отдаленные области республики. «Политработники и представители наркоматов, выезжавшие с поездами и пароходами, – вспоминал А.Лебедев, – устраивали митинги, читали лекции и доклады, проводили беседы с населением, инструктировали партийный и советский актив на местах. Как правило, рейсы возглавлялись виднейшими деятелями партии. С поездом «Октябрьская революция» ездил председатель ВЦИК М.И.Калинин. С другими поездами выезжали народные комиссары А.В.Луначарский, Н.А.Семашко, Г.И.Петровский. Большой рейс по Каме и Волге на пароходе «Красная звезда» совершила Н.К.Крупская. Наряду с устной пропагандой агитпоезда и пароходы вели и другую пропагандистскую работу – распространяли политическую и художественную литературу, раздавали листовки и плакаты, устраивали концерты и киносеансы. Сеансы проводились либо в специальных киновагонах (кинобаржах – при пароходах), либо прямо под открытым небом. Показы фильмов пользовались огромным успехом. Зачастую выяснялось, что многие из зрителей впервые видели «живые картины». К сожалению, репертуар сеансов, формировавшийся из оставшихся от дореволюционной кинематографии лент, оставлял желать много лучшего. Это были либо детские картины («О рыбаке и рыбке», «Китайские тени», «Стрекоза и муравей»), либо устаревшие научно-просветительные ленты («Занятия приморских жителей», «Ледокол «Ермак», «Жизнь на дне моря»), либо рассчитанные на помещичьи и кулацкие хозяйства инструктивные фильмы по земледелию («Работа рядовой сеялки Эльворти», «Сушка овощей»). Наиболее близкой к современности и потому наиболее захватывавшей зрителей частью репертуара были кинохроника («Октябрьская революция в Москве», «Брест-Литовское перемирие», «Вскрытие мощей Тихона Задонского») и немногочисленные советские агитфильмы («Беглец», «Все под ружье!»),

«Красноармеец, кто твой враг?»)». Из-за плохого состояния проекционной аппаратуры ленты быстро изнашивались, и к концу очередного рейса лишь с трудом можно было разобрать, что же происходит на экране. Но при всех недочетах киносеансы, устраиваемые агитпоездами и пароходами, были новой, рожденной революцией формой использования кинематографа обращением к наиболее отсталым, наиболее нуждающимся в просвещении слоям народа»<sup>132</sup>.

По сведениям, приведенным В.Листовым, агитпоезда успешно действовали три года – с осени 1918 по осень 1921 года. За два года, начиная с декабря 1918, агитпоезда и агитпароходы ВЦИК устроили без малого 2000 киносеансов и концертов. Через киновагоны агитпоездов прошли сотни тысяч человек.<sup>133</sup>

Большую роль в продвижении кино в деревню сыграла и система кинопередвижек, особенно хорошо организованная кинематографистами Петрограда.

#### *Традиционный кинопоказ*

Традиционный кинопоказ в годы гражданской войны жил трудно, сфера его деятельности катастрофически сокращалась. Формально ВФКО вроде бы располагал разветвленной прокатной сетью, имел 13 складов фильмокопий (в Смоленске, Казани, Орле, Екатеринбурге, Петрограде, Пензе и других городах). Однако в реальной ситуации в начале 1920-х годов значительная часть фонда отечественных фильмов была увезена их хозяевами в эмиграцию, а большая часть запрещена советской цензурой по идеологическим мотивам. Разрешенные же к показу фильмокопии были истрепаны до последней степени, а возобновлять их тиражирование не позволял острый «пленочный голод». Основным источником снабжения кинотеатров были иностранные картины текущего репертуара.

---

<sup>132</sup>Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. – М., 1965.

<sup>133</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С. 99.

Покупка права проката средней иностранной ленты на каждый рубль приносила 20–30 рублей прибыли. Отсюда распространенная острота того времени – «каждый непоставленный фильм – чистая прибыль для кассы». Борьба с зарубежными кинофирмами за российский рынок была приостановлена (старые дореволюционные ленты и агитки в этой борьбе попросту не могли участвовать), и наличие отечественных фильмов на экране кинотеатров было практически сведено к нулевой отметке. Ситуация в кинематографе была куда сложнее аналогичной на рубеже 1908 года.

После Гражданской войны экономическая блокада Советской России на мировом рынке продолжалась. Поэтому наиболее кассовые зарубежные фильмы проникали в РСФСР в основном контрабандой, не только с Запада, но и с Востока – через Дальневосточную республику, существовавшую на территориях Забайкалья, Амурской области, Приморья, Камчатки и Северного Сахалина. Большой поток кинонелегальщины шел в Советскую Россию также через Китай.

Солидное кинонаследие оставила в этом плане и интервенция иностранных государств против советской республики. В регионах страны, захваченных интервентами, за время оккупации осело достаточно много свободно показывавшихся тогда иностранных фильмов. Этот вполне обширный фильмофонд всплыл после освобождения оккупированных территорий и стал ходовым объектом спекулятивной торговли и перепродажи по всей стране.

Но даже иностранные картины не в силах были справиться с «фильмовым голодом», охватившим страну, в особенности ее провинцию. Такое положение неизменно влекло за собой сокращение киносети.

Наряду с этим, по причине отсутствия производства киноаппаратуры и ничтожного количества закупок таковой за границей, в кинотеатрах использовалась практически негодная техника, и фильмы изнашивались в несколько раз быстрее обычного. К началу 1920-х годов количество

стационарных кинотеатров сократилось до самого низкого в истории уровня – примерно до 700.

Силуэт жутковатой старухи с косой уже отчетливо просматривался на горизонте советского кинопроката, но тут в очередной раз в судьбу отечественной киномузы вмешалась большая политика.

### *НЭПизация кинопроката*

Переход страны к НЭПу мгновенно разбудил и привел в бешеную активность кинопрокатчика-частника. Что же касается государственной киносети ВФКО, то новые политико-экономические веяния она реагировала вяло и заторможено, с явным запозданием как минимум на год. «Во многих районах – особенно в «глубинке» – частный прокат был сильнее государственного; он диктовал и репертуар, и цены на билеты, которые повышались вслед за повышением местного промыслового налога и других обложений. В условиях перехода кинопроката к рынку слабость и ведомственная чересполосица в системе ВФКО вели к многочисленным злоупотреблениям. Нередко местные киносекции получали больший доход от договоров с частниками о перепрокате, чем от собственной демонстрации фильмов. Нездоровая атмосфера царила и вокруг региональных складов, где очередность получения лент могла зависеть от взяток или от «внеэкономического» вмешательства местных партийных или военных организаций. Такого рода ситуации многократно отражены и на страницах местной прессы, и в документах рабоче-крестьянской инспекции»<sup>134</sup>.

Микроб мздоимства и изощреннейшего казнокрадства, о котором деликатно упоминает, на наш взгляд наиболее дотошный и глубокий исследователь советского кино 20-х годов В.Листов, появился и расплодился именно в пору перехода от суровой и беспощадной политики военного коммунизма к НЭПу. Эта непобедимая бацилла благополучно переживет все

---

<sup>134</sup>Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. – М.: Материк, 1995. – С. 130-131.

последующие эпохи и нам еще не раз придется вспоминать о порожденных ею эпидемиях, вплоть до благословенного «кинораспила» наших дней.

Соответственно и преобразование в 1922г. ВФКО в Госкино не добавило порядка в киноотрасли, став, зато, настоящим раем для чиновничества, руки которого оказались теперь развязаны не столько для конструктивной работы, сколько для проведения хитроумных спекулятивных сделок.

В конце 1922г. вступил в права закон о монополии проката, который наделял ведущие республиканские киноорганизации (в РСФСР – Госкино (потом «Совкино»), на Украине – ВУФКУ и т.д.) правом на выпуск картин в прокат. Для того, чтобы зрители увидели фильм в кинотеатре, кинопредприятия должны были выкупить на него лицензию у Госкино. При этом не имело значения, кто снял или приобрел (за рубежом или у другой киноорганизации) данную картину, вследствие чего зачастую приходилось выкупать лицензии на свои же фильмы. Это называлось перепрокатом: Госкино за определенную сумму уступало свое монопольное право на показ данной картины в определенном районе на установленный срок.

Таким образом, Госкино по собственному усмотрению стало взимать с местных киноорганизаций специальный налог за право переуступки им своей монополии проката. Причем этот очень высокий налог – от 50 до 70% от валового сбора – Госкино со всей страстью обрушило не на частные киноорганизации, а на государственные. Такой политикой оно, по сути, обрекало кинотеатры, с огромным трудом восстановленные после гражданской войны, на неминуемую гибель. И в 1924–1925 годах началось повальное закрытие кинотеатров (закрылась почти половина).

«Все наши ведомства, – печально констатировал еще в 1923г. Н.Лебедев, – по примеру многих и многих трестов, отдавшись целиком рынку, превратились в чисто «коммерческие организации», отличающиеся от частных прокатных контор только тем, что последние работают с прибылью,

а первые в убыток»<sup>135</sup>. Тенденция со временем укрепилась. В своей передовой статье «От кризиса к кризису» «Кино-газета» забила тревогу: «К серии кризисов, о которых мы уже говорили (организационный, производственный, репертуарный) нужно прибавить крайне обострившийся в последнее время – прокатный и кино-театральный. <...> Если мы вспомним, что планы возрождения советского производства, выработанные в свое время на собраниях коммунистов-кинематографистов, строились на накоплении капитала через прокат, что вообще производство без правильно организованного проката и широкой сети кино-театров немыслимо – мы должны придти к заключению, что монополия проката Госкино подрывает также базу советского производства. Монополия проката Госкино ныне выявляет себя как опаснейший барьер на пути возрождения советского кино-дела, как ошибка, которую необходимо исправить, пока не поздно. А может быть поздно. Может настать момент, когда монополия эта настолько обессилит советские кино-организации, что расчистит дорогу для победного шествия частного капитала. Нужно снова поднять вопрос о монополии проката Госкино в руководящих партийных и правительственных органах. Не монополия Госкино, а монополия *всех* советских киноорганизаций – против частного капитала! – вот лозунг, который должна выдвинуть и поддержать вся партийно-советская пресса»<sup>136</sup>.

По уже сложившейся традиции более конструктивно протекала работа по развитию кинопоказа в Петрограде. К 1925г. прокатная контора «Севзапкино» по праву могла считаться богатейшей в России по объему своего фильмофонда – на ее складе числилось более 4000 фильмов. В орбиту ее обслуживания входило 15 государственных кинотеатров, 72 экрана, находившихся в руках районов и учреждений самого Петрограда, а также 29 кинотеатров в Петрограде, сданных в аренду. Но, помимо богатых киновладений в самой северной столице, «Севзапкино», являясь

---

<sup>135</sup>Призыв, 1923. – №2.

<sup>136</sup>Кино-газета, 1924. – 8 января.

организацией даже не общероссийского, а всесоюзного калибра имело еще три крупных региональных отделения в Москве, Витебске и Тбилиси, владеющих 52-мя кинотеатрами. Оно также начало успешно развивать совместную деятельность с «Бухаркино» в Узбекистане.

Развивая и наращивая свою киносеть, «Севзапкино» упорно добивалось того, чтобы подведомственные ему кинотеатры эффективно работали. «За последний операционный год с 1 октября 1923 года по 1 октября 1924 года, – отмечали в своей книге Р.Маршан и П.Вейштейн, – число платных посетителей ленинградских кино-театров зарегистрировано: 1434886; кроме того, за то же время число посетителей в этих театрах было увеличено на 776657 предоставлением мест членам профсоюзов, по упомянутой удешевленной цене билетов со скидкой от 40 до 60%. Общее количество зрителей в ленинградских театрах Севзапкино в вышеозначенный период выражается в цифре 2211543; интересно отметить, что это число превосходит, более чем вдвое, нынешнее население Ленинграда. <...> Валовой сбор от эксплуатации ленинградских кино-театров выразился в сумме 1002148 рублей золотом, а расходы в 778993 рубля золотом; превышение доходов по кино-театрам над расходами 223155 рублей»<sup>137</sup>.

При этом, нуждаясь в больших доходах от кинопроката, эта организация первой повела гибкую политику цен – первая стала снижать цены на билет в коммерческих кинотеатрах и, в первую очередь, в рабочих клубах. В клубы было выдано 25000 билетов по минимальной стоимости (15% обычной платы) ученикам школ и военным организациям; выдано около 35000 бесплатных контрамарок, 700 постоянных пропусков, действительных во все кино-театры «Севзапкино», и 25000 бесплатных билетов Красной Армии, по случаю Октябрьских торжеств и годовщины существования Красной Армии. «Руководители «Севзапкино», – с гордостью отмечал С.К.Братолов, – считали, что монополия не дает монополисту права диктовать потребителю особо невыгодные для него условия. Наоборот,

---

<sup>137</sup>Маршан Р., Вейштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919-1925. 1925. С.107.

монополия налагает на «Севзапкино» обязательства предоставлять клиенту условия работы более выгодные, чем предоставляет частный предприниматель. «Севзапкино» отпускало бесплатно фильмы ряду учреждений: приютам, домам заключения, домам отдыха и всем без исключения школам. Агитационно-пропагандистская, культурно-просветительская и учебная функции кинематографа были поставлены во главу угла даже в те годы, когда государство остро нуждалось в притоке финансовых средств, чтобы вывести страну из разрухи и голода»<sup>138</sup>.

Праведную и эффективную прокатную политику «Севзапкино» осложнило появление сильного местного конкурента. Еще в 1922г. при Петроградском губисполкоме была создана новая киноорганизация – «Киносевер». Нацеленная исключительно на коммерческие интересы, она вела дело хватко, инициативно, нахраписто. Сумев перехватить у конкурентов такие забойные кинобоевики как «Тарзан», «Индийская гробница», «Киносевер» быстро богател. Он скупил в северной столице ряд самых крупных кинотеатров, а потом устремился завоевывать прокатное пространство соседних областей – Карелии, Архангельска. А позже распространил свое влияние на Москву, Владимир, Ярославль, Поволжье и даже на Белоруссию, Среднюю Азию и Закавказье. Острая конкуренция пошла на пользу обеим соперничающим организациям.

Трудно сказать, к каким результатам впоследствии привело бы состязание этих двух ведущих петроградских организаций, но в августе 1926г. произошло их слияние, продиктованное курсом на централизацию кинодела, со всеми прочими конкурентами с последующим растворением в необъятном желудке «Совкино».

*Даешь централизацию!*

Совкино шаг за шагом объединяло все разрозненные и самостоятельные киноорганизации РСФСР как по линии кинопроизводства,

---

<sup>138</sup>Братолобов С. Как начинался советский кинематограф. Л. Искусство. 1976. С. 55.



так и, естественно, в сфере кинофикации и кинопроката. Главная предпосылка быстрого роста и укрепления этой организации заключалась в том, что еще в 1924 году все прочие государственные и общественные киноорганизации лишились права заниматься собственным прокатом и оказались обязанными продавать свои картины только Совкино (до этого, как было сказано выше, они лишь выкупали у Госкино лицензию на право перепроката). Изъятие права проката у киноорганизаций лишало их прежнего источника дохода. При сократившемся бюджете они во многом теряли свою самостоятельность и становились зависимыми от киноцентра – от суммы выделяемых им средств, в том числе и валюты, на приобретение пленки и аппаратуры. Если раньше при наличии кинорынка они могли продавать свои картины там, где им это было выгодно, то теперь они оказались в зависимости от монопольного проката «Совкино».

Приобретать фильмы за рубежом на первых порах существования «Совкино» могли все киноорганизации. Однако операции с валютными закупками все киноорганизации республики (за исключением «Межрабпом-фильма») должны были производить только через «Совкино» (на Украине – через ВУФКУ и т.д.). Поэтому кинопредприятия выкупали контингенты на валюту, которую тратили прежде всего на покупку пленки и аппаратуры. К закупкам иностранных фильмов прибегали в экстренных случаях – для восполнения убытков от запрещения цензурой своих картин. И это происходило в то время, когда советские фильмы в прокате давали около 12 миллионов рублей валового дохода, а зарубежные – свыше 18 миллионов рублей. Сумма, получаемая от проката отечественных картин, едва покрывала затраты на их производство, зарубежные же картины покупались за границей по дешевке – за 3–5 тысяч рублей и, в итоге, давали 18 миллионов чистой прибыли.

В конце 1920-х годов общие заявки «Совкино» на контингенты стали резко сокращаться, а вскоре государственная монополия на зарубежный кинопрокат была официально передана «Совкино». Это было чисто

формальным шагом, поскольку к этому времени в процессе централизации кино были ликвидированы почти все конкуренты этой организации на кинорынке.

#### *Коммерческий прокат. Только для белых*

В годы НЭПа основу киносети страны составляли так называемые коммерческие кинотеатры. В Российской Федерации в 1925г. их было 650, а в 1927г.– уже 1491, и они давали до 80% всей прибыли от проката. Арендаторами кинотеатров, как говорилось выше, могли стать любые организации и учреждения, а также любой гражданин. Аренда кинотеатров обходилась недешево: существовали различные государственные налоги с оборота кинотеатров, денег стоило само помещение, а самое главное – плата за фильм и за лицензию «Совкино» в 1924–1925 годах забирала до 70% валового дохода от проката картины (потом налог был снижен до 35%).

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

#### *Клубный прокат*

Наряду с коммерческим, у нас существовал и возникший вскоре после революции клубный прокат. Клубы пропускали только рабочих и служащих того завода или фабрики, которым они принадлежали. Работали они, как правило, без широкой рекламы. «Политическая, просветительская направленность клубного кинорепертуара, – отмечает В.Михайлов, – должна была оградить рабочую среду от влияния мелкобуржуазной идеологии, распространяемой коммерческим экраном. Рабочих клубов было примерно столько, сколько и коммерческих кинотеатров, они были общедоступны, билеты на киносеансы стоили всего 10, а порой и 2–3 копейки. Однако

посещались они рабочими и их семьями не так охотно (52 млн. зрителей), как коммерческие кинотеатры (148 млн.). Развитие просветительской деятельности клубов сдерживалось отсутствием средств, поэтому многие московские клубы (и примерно одна треть клубов по стране) поддержали предложение Совкино о переводе части клубных киноустановок на коммерческий показ фильмов»<sup>139</sup>.

Чтобы представить себе соотношение и рост различных типов киноустановок в середине 1920-х годов, обратимся к следующей таблице:

Таблица 2 Темпы роста сети киноустановок (1925–26 гг.).

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

В 1927 г. у нас было уже почти 1500 коммерческих и 1800 клубных кинотеатров. Для каждого вида кинотеатров «Совкино» установило определенную очередность в записи на получение копий картин (запись производилась в сроки от двух недель до месяца). Коммерческие кинотеатры делились на «конкурирующие группы» по районам, а клубные – по губотделам. Запись производилась самими прокатчиками. Картины имели возможность попасть в прокат только после выдачи Главреперткомом цензурного удостоверения.

<sup>139</sup> Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М.: НИИ киноискусства, 1991. – С. 65.

Такие факты как невозвращение клиентом прокатной конторы цензурного удостоверения, порча картины, необходимость ее проверки и, возможно, ремонта и т.д. серьезно задерживали живую очередь за картинами.

### *Кино в деревню!*

Начнем с характерной для 20-х репортерской зарисовки: «В глухие уголки Северного Урала впервые проникло кино. В 130 верстах от железной дороги, вверх по Вишере (притоку Камы), на берегу раскинулись селенья: Бахари, Морчаны, Митраково, Ничково и Березники. В 4 верстах от них есть лесопильный завод. И вот прошел слух, что в клубе при заводе будет какая-то «кина». Публики собралось столько, что половина осталась на улице. Перед глазами зрителей – белое полотно, но – где и какая кино, никто не знает. Огонь потушен... в зале темно... Вдруг на полотне – какие-то страшные звери. Публика с передних скамеек шарахнулась к двери, и в зале произошла полная давка. Много труда стоило успокоить публику, объяснив им, что это картины и бояться их нечего. Некоторые осмелились, подходили к полотну и шупали зверей руками. Теперь все уже освоились и охотно посещают кино. Крестьяне задают много вопросов и тут же получают разъяснения. Нужно скорее кинофицировать нашу деревню. В СССР не должно быть таких уголков, куда не проникло бы кино!»<sup>140</sup>

Идея продвижения кино в деревню витала в воздухе с дореволюционных времен. Много раз она горячо обсуждалась после революции и в самом кинособресстве и во властных инстанциях. И странно было бы, если бы она не обсуждалась. Ведь сельское население в те годы составляло подавляющее большинство. Ясно, что успешная и масштабная кинофикация деревни в данном случае сулила такие экономические и иные выгоды, о которых могли грезить тогда только страны с большим населением чем у СССР – Индия и Китай.

---

<sup>140</sup>Кино, 1928. – 17 января.

Но приращение потенциальной деревенской киноаудитории для властей СССР обещало не только фантастические доходы, но поистине бесценную возможность идеологической обработки сельского люда. Ведь крестьянство, по официальной советской идеологии, хоть и считалось ближайшим союзником рабочего класса, но союзником не совсем надежным. Руководство страны все время преследовало страшная мысль, что темная деревенская масса может в любой момент разлюбить коммунистическую власть и перекинуться на стороны контрреволюции. Поэтому так кстати могло бы пригодиться широкое продвижение кино в деревню для промывания мозгов в духе любви и почтения к догматам марксизма-ленинизма.

Но сколь величественной и обольстительной казалась эта задача, столь же она была и трудноисполнимой. Ее решение требовало колоссальнейших финансовых вложений, которых у тогдашней ВКП(б) под рукой не было. Но дело было не только в запредельных финансовых затратах – для реализации цели необходимо было решить еще целый ряд трудноразрешимых конкретных практических задач. Создать и оборудовать киносеть. Загрузить ее «контентом». Обеспечить многократное повышение числа необходимых для этой необъятной сети фильмокопий. Подготовить обслуживающие кадры. Решить проблему транспортировки. Выстроить действенную организацию и взаимодействие всех звеньев этой непростой цепочки. А под конец подобных грез вдруг тревожным облачком наплывало сомнение: а по карману ли будет сельскому человеку посещать культурное кинозаведение? Окажется ли платежеспособной эта темная деревенщина, чтобы оправдать все колоссальные затраты на создание сельской киносети? Вот стало быть, надо и с этой задачкой еще разобраться.

В общем – начать и закончить!

С учетом всех сложностей о необходимости кинофикации деревни продолжали судачить вплоть до 1924г. Но на XIII съезде партии твердо решили, что пора все-таки перейти от слов к делу. Была принята строгая

резолуция, обязывающая соответствующие советские и партийные организации решительно двинуть «важнейшее из искусств» в деревенскую глухомань.

Как? Каким образом?

Строить обычные стационарные кинотеатры в сельской местности с разбросанными и малонаселенными деревеньками – этот вариант даже и не обсуждался. Его не потянули бы и самые развитые и богатые страны. Строительство стационарных сельских клубов в наиболее крупных селах вовсе не исключалось. Но оно могло быть исключительно точечным.

Ставка была сделана на организацию широко разветвленной системы мобильных кинопередвижек, которые могли бы, следуя цыганско-кочевому образу жизни, передвигаться от одной деревни в другую, и периодическими наездами просвещать и агитировать сельское население надлежащего региона.

К тому времени был изобретен и даже продемонстрирован делегатам того же партсъезда пробный образец специально сильно упрощенной для деревни модели кинопроектора, изобретенной механиком ленинградского оптического завода Калачовым. Проектор был способен работать без электричества. Так что в качестве первоочередных мер по исполнению съездовской резолюции необходимо было наладить серийное производство этого чудо-проектора, заготовить надлежащий фильмофонд и решить организационные вопросы.

Самые тяжелые среди них были, конечно же, экономические. Предстояло, прежде всего, снизить плату за прокат предоставляемых деревне фильмов – действующие тогда нормы оплаты были деревне не по зубам.

Основная работа по выполнению наитруднейшей программы по продвижения кино в деревню выпала на долю «Совкино». Это направление деятельности в силу особой его тяжести и необеспеченности серьезными государственными ресурсами не могло стать для этой организации любимым. Тем не менее, шведчиковское ведомство тянуло сей неподъемный

воз на пределе своих возможностей и многого добилось. Но, как водится, кто пашет, на того и все шишки. За несколько лет упорной работы «Совкино» на этом неблагодарном поприще никто не потрудился сказать организации спасибо. Зато зубодробительной критики, тяжелых обвинений (вплоть до политических) и даже чистейшей клеветы Шведчиков со своими сотрудниками наелся по горло.

Кампания оголтелой критики стала отражением той яростной схватки группировок, что на исходе 20-х разгорелась в рядах самой партии. Впрочем, партийная междоусобица подкреплялась, а, скорее всего, даже подстегивалась в области кинематографии и сугубо материальным мотивом. На горизонте вырисовывался альтернативный вариант развития деревенского кинопроката, предполагавший выведение его из сферы подчинения «Совкино» и превращение в отдельную, самостоятельную киносеть. Соответственно и ресурсы, выделяемые государством на ее развитие, перешли бы в другие руки. А с учетом того, что эта киносеть, по мере ее роста, должна была бы стать самой крупной в стране, то и роль ее в советском кино, соответственно, могла стать доминирующей. Так что всерьез «пободаться» с «Совкино» было за что.

Перед партсовещанием 1928 года была выпущена специальная брошюра под названием «Кино-язва» с тяжелыми обвинениями «Совкино» в «антидеревенском курсе». Целая обойма несправедливых обвинений была включена и в проект резолюции совещания по деревенскому кинопрокату. В частности, там говорилось: «Единственным направлением, в котором можно серьезно расширить кино-сеть, является деревня. Между тем, здесь развитие по РСФСР уже приостанавливается, а местами совсем приостановлено. Наряду с действовавшей в 1927г. сетью в 905 стационаров и передвижек – имеется к настоящему времени неработающих (свернувших работу) до 2000 аппаратов».

Практически вся подобная критика оказалась построенной на фальсификациях. В ответном документе «Совкино» говорилось: «Фактические данные:

Деревенская кино-сеть развивается довольно сильным темпом:

	На 1/III-25г.	на 1/X-25г.	на 1/X-26г.	на 1/X-27г.	на 1/I-28г.
Стац.	-	68	126	232	436
Передвижек	100	389	839	1186	1881

Следовательно, ни о каком приостановлении не может быть и речи. За четыре месяца первой трети 1927/28 опер. года деревенская кино-сеть возросла на 58,6%. Причем надо отметить, что здесь приводятся цифры только регулярно действующих установок. Что касается мест, где кинофикация деревни «совсем приостановлена», то таких мы имеем только один случай в РСФСР – это в Коми-Пермяцком округе. Раньше там работала одна передвижка, а на 1/1-28 года она не работала. Причина неизвестна»<sup>141</sup>.

Конечно, в работе «Совкино» по кинофикации деревни, и в самом деле, было немало недостатков, несообразностей и даже явных ляпов. Тем не менее, начало очень важной работе все-таки было положено.

### *Успехи*

С реально начавшейся централизацией киноотрасли пошли в гору дела и в области всего кинопроката в целом. Не без гордости (на наш взгляд, вполне оправданной) итоги трудного пути, пройденного в 20-е годы советской кинематографией в деле развития кинопоказа, подвел один из руководителей «Совкино» М.Ефремов: «По нашим данным на территории РСФСР, на 1/VIII-24г. всего имелось 849 кино-установок. На 1/III-25г. – 1397, из них коммерческих – 650, клубных – 647, кинопередвижек в деревне – 100. На 1апреля 1927 года – 4839, из них: коммерческих – 1491, клубных – 1788, сельских стационарных – 232, кино-передвижек – 1328 (из них работающих в деревне – 1186). Аналогичный рост кино-установок наблюдается во всех Союзных Республиках. (Количество кино-установок в РСФСР составляет 67% общего количества установок в СССР.) Из года в год росли и доходы по

---

<sup>141</sup>ГА РФ, ф. 8326, оп.2, д.5, л.35–40.



прокату. Оборот по прокату на территории РСФСР составлял: в 1924–1925г. – 7500000, в 1926–1927г. – 15000000. Прокатывая заграничные фильмы, приобретенные за границей по дешевке, советские кино-предприятия одновременно, начиная с 1921–23гг., пользуясь прибылями от проката, взялись за производство советских кино-фильм. В 1922–23 году всеми советскими кинопредприятиями СССР было выпущено в прокат 12 художественных картин. В 1923–24 году – 41 картина, в 1924–25г. – 70 картин, в 1925–26г. – 77 картин, в 1926–27г. – 98 картин. В том числе собственного производства Совкино за последний год выпущено 48 художественных программных картин. Таким образом, за 5 лет советская кинематография выпустила 298 программных художественных картин. Кроме указанных программных художественных картин, выпускались производственные, культурные, научные картины и хроника. <...> Наша цель сделать кино в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Это можно сделать, если советское кино станет показывать советские фильмы. Но, чтобы производить советские фильмы, надо иметь большие средства. Чтобы подойти к полному обслуживанию потребностей нашего рынка, советское кино – производство должно выпускать не менее 200 художественных программных картин. Однако, каждая картина в среднем стоит по производству негатива 75000 руб., а с копиями стоимость доходит до 100000 рублей. Если 100000 руб. умножить на 200 картин, то получим 20000000 рублей, необходимых для ежегодного производства картин. Между тем, обороты по прокату, которые являются средством питания нашего кино-производства по всему Союзу, только в этом году – 1927–28г. составят около 25000000 руб. Если отбросить эксплуатационные расходы по прокату картин, то останется 20000000 руб. Стало быть, только в этом году кинематография СССР подходит к возможности поставить нужное нашему рынку количество картин. Однако, чтобы поставить 200 картин, нужно построить новые кино-фабрики, для чего нужны большие капитальные вложения, что кинематография сможет выполнить лишь в течение 3–5 лет. Одному Совкино

предстоит в течение ближайших 3-х лет произвести капитальные затраты, с целью доведения размеров производства фильм до потребных, в сумме не менее 10000000 рублей. Успешно развивающееся кино-производство советских фильм позволило взять твердый курс на изжитие в прокате заграничных фильм. В истекшем хозяйственном 1926–27 году выпуск советских кино-копий составлял в среднем 64,77%. Всего за 1926–27 год было выпущено программных картин-копий 5149. Весьма большие достижения имеет Совкино в области проката картин вообще и особенно – в части проката советских картин. Задачей проката Совкино было:

1. Наладить бесперебойное и плановое снабжение фильмами всех кино-установок.

2. Путем протекционизма добиться наилучшего размещения по кино-установкам советских картин. Эта задача Совкино в прокате блестяще выполнена. Снабжение кино-установок фильмами стало вполне бесперебойным и плановым.

Каждое название советской картины выпускается в прокат в 42-х копиях (тираж), а заграничная – в 20 копиях. Советская картина прокатывается как на крупных экранах, так и на самых маленьких, заграничная же только на самых крупных. И несмотря на это невыгодное сравнение, оказывается, что процент оборота по прокату советских картин выше процента по фонду таковых. Последнее обстоятельство указывает на то, что Совкино, обладающее монополией по прокату, свои преимущества – преимущества системы социалистического хозяйствования, надлежащим образом использовало и в дальнейшем использует еще более полно»<sup>142</sup>.

### *Репертуарная политика. Рубль против директивы*

Платежеспособный спрос в 1920-х годах обеспечивал не пролетариат, в котором власть видела основного зрителя «революционной фильмы», а

---

<sup>142</sup>Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. – М., 1928. – С. 20–29.

нэпман в городе или кулак в деревне. Революционный репертуар их не интересовал. Поэтому в клубный прокат картины, как правило, поступали через четыре недели после выпуска их на коммерческие экраны, с расчетом – по одной копии на каждые сто установок. Каждая копия «работала» в среднем 20 дней в месяц. Таким образом, некоторые клубы получали ту или иную картину только на шестой месяц после ее выпуска на коммерческий экран. Эту социальную модель красочно описал Владимир Маяковский в своем очерке о путешествии в Америку: «Первый класс блюет куда хочет. Второй на третий. А третий сам на себя».

Надо сказать, что в системе «Совкино» производство и прокат фильмов в целом осуществлялись с учетом коммерческих требований. Начальство вполне отдавало себе отчет в том, что «социальным заказчиком» стал массовый зритель, посетитель коммерческих кинотеатров и любитель иностранных боевиков. Удельный вес нэпманов и коммерсантов в залах этих кинотеатров был настолько высок, что А.В.Луначарский в поисках финансовых средств – экономической базы для производства «идеологически выдержанных» фильмов и развития «рабоче-крестьянского рынка» – выдвинул идею при составлении репертуарной афиши ориентироваться на «тугой кошелек». Руководство «Совкино», по мнению многих современников, осуществляло этот курс на деле, обслуживая «высокоплатящую публику».

Исходя из такой государственной политики, действующий кинорепертуар в 1920-е годы обновился не слишком заметно. Значительная часть советских картин не отличалась особыми высокохудожественными качествами, а афиши по-прежнему пестрели названиями зарубежных боевиков. Лидерами проката были, в основном, немецкие картины («Доктор Мабузо», «Дворец и крепость», «Женщина с миллиардами», «Вокруг света за 80 дней» и др.). С 1925 года немецкое кино уступило лидерство американскому. Любимыми российскими звездами стали Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. Вообще, массовое зрительское предпочтение отдавалось

заграничному боевику. Из отечественных картин также лидировали «коммерческие» фильмы – например, «Медвежья свадьба» К.Эггерта обошла революционный фильм С.Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

Бывали, правда, и исключения из правил. В 1924г. событийная лента «Похороны Ленина» пользовалась огромной популярностью у зрителей и продержалась в репертуаре 21 экрано-день. В то же время, приключенческая картина «Женщина с миллионами» не сходила с экрана 108 дней.

В конце 1920-х годов пионеры российской киносociологии А.В.Трояновский и Р.И.Егизаров, подытоживая результаты своих исследований, с оптимизмом констатировали: «Медленным темпом идет культивирование запросов современного зрителя, в своем большинстве воспитанного на картинах заграничного производства... Медленно, но верно продвигается на экран советская фильма, завоеывая все новые и новые круги потребителя. Все меньше и меньше начинают смотреть на кино, как на исключительно увеселительное учреждение»<sup>143</sup>.

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

---

<sup>143</sup>Трояновский А., Егизаров Р. Изучение кинозрителя [ Цит. по: Феномен массовости кино // Под ред. Жабского М. – М.: НИИК, 2004. – С. 97.].

Грезы о большущих прибылях, как уже было отмечено, также не покидали головы советских начальников. Отсюда и вели свое происхождение постоянные «шарахания» из одной крайности в другую. «Государственные организации все время рискованно балансировали на шаткой экономической грани – сколько денег можно вложить в реальное расширение дела, то есть в съемки кассовых картин, а сколько выбросить на ветер рыночных, чисто идеологических акций? Тут был безвыходный тупик кинематографа периода нэпа»<sup>144</sup>.

Да только ли НЭПа? Роковая дилемма – рубль против доктрины – стала вечной драмой советского кино, регулярно разыгрывавшейся буквально на всех этапах истории советской киномузы. В этом у нас еще будет не один повод убедиться.

## **2.6 Кинотехника и кинопромышленность**

Как уже отмечалось, русская дореволюционная кинематография не успела обзавестись своей кинопромышленностью. И съемочная и проекционная аппаратура, и киноплёнка для ее работы приобретались за границей. Удовольствие обходилось в 19 млн. дореволюционных рублей. Но проблема была не только в уплывании больших денег за кордон. Уже Первая мировая война, когда Россия, попав в международную блокаду, осталась без киноплёнки и киноаппаратуры, показала сколь необходима собственная кинопромышленность. Однако средства на это нашлись не скоро.

Первым шагом стало учреждение в составе Кинокомитета Москвы Технического отдела. Собственно же обзаведение производством отечественной кинотехники и плёнки началось с достаточно скромных, подчас наивных, почти любительских начинаний, невольно заставляющих скорее вспомнить мужиков-умельцев из лесковского «Левши», нежели рассматривать это как по-настоящему поставленное промышленно-техническое дело.

---

<sup>144</sup>История отечественного кино. // Под ред. Будяк Л. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 52.

В числе первых таких изобретений стали опыты Н.А.Минервина, пытавшегося изобрести технологию по «оживлению» старой, однажды уже использованной киноплёнки. Чудо-изобретение строилось на том, что со старой плёнки смывалась ее прежняя эмульсия, а взамен наносилась новая. Работа эта оказалась не только страшно трудоемкой, но и обходилась в копейку, а выпускаемая продукция исчислялась буквально метрами. К тому же старо-новая плёнка Минервина отличалась очень низкой чувствительностью. Правда, в пору острейшего «плёночного кризиса» и она были на вес золота.

Летом того же 1918г. в Москве в Леонтьевском переулке была организована мастерская по изготовлению проекторов и отдельных запасных частей к ним.

Вскоре техническим отделом была смонтирована и пущена в эксплуатацию первая кинопередвижка, которая прицеплялась к грузовику. Ее успешно испытали в первую годовщину Октября, демонстрируя пропагандистские фильмы на площадях Москвы. С января 1919г. Технический отдел начал оборудовать кинопередвижками все агитационные поезда, отправлявшиеся в рейс.

Свою модель кинопередвижки сконструировали и собрали инженеры и механики Петрограда. Она оказалась довольно практичной и ее стали тиражировать для деревни. Основное же препятствие для широкого продвижения кино в деревню долгое время заключалось в том, что здесь невозможно было использовать демонстрационную аппаратуру, применяемую в городских стационарах – эти кинопроекторы были слишком тяжелы и громоздки, к тому же они работали только от электричества, которого в тогдашних деревнях еще и не видели.

Между тем, потребность в кинофикации деревни ощущалась столь остро, что в некоторых регионах оживились местные умельцы-изобретатели и пустились – каждый на свой лад – мастерить собственные модели синема на колесах, что, в отсутствие единой технической политики и единых

стандартов, наверняка, бы осложнило будущий процесс массовой кинофикации деревни. Так что по всему выходило, что для широкого продвижения кино в деревню необходимо создать в первую очередь дешевый проектор нового, упрощенного типа и запустить его в массовое производство.

За решение этой задачи в организационном плане взялся Главполитпросвет. В феврале 1924г. в его составе была учреждена специальная Киносекция. К этому времени пробный образец вожденной деревенской кинопередвижки уже был создан и даже продемонстрирован на Всесоюзной выставке 1923г. Его сконструировал механик Колачов, а изготовил Государственный оптический завод (ГОЗ). Год спустя этот образец первого советского кинопроектора для деревни показали делегатам XIII съезда партии, и он произвел вполне обнадеживающее впечатление.

Комиссия Госкино эту модель, однако, категорически забраковала. Стеной на защиту пробного образца стали политпросветчики. Они настояли на том, чтобы ГОЗ все же растиражировал опытный образец хотя бы в 6 экземплярах, что и было исполнено. Проекторы этой пробной партии в течение полугода были испытаны на территориях Московской, Калужской, Гомельской, Курской, Воронежской, Псковской, Смоленской, Черниговской, Брянской губерниях и в Чувашской области. Модель достойно прошла испытания, выявив не только свои хорошие качества, но и слабые места: изобретатели и ГОЗ получили критический материал для доработки своего детища и постарались его улучшить.

После этого Главполитпросвет (в августе 1924г.) заказал ГОЗу 75 комплектов, а вскоре расщедрился на заказ уже в 600 комплектов полного оборудования для кинопередвижки. А потом – и на все 909. Процесс усовершенствования советского передвижного кинопроектора продолжался и далее по мере растущего спроса на эту продукцию.

Тут надо бы сказать о ГОЗе – заводе изготовителе позарез нужной аппаратуры. Он был построен еще до революции – в 1914г. – фирмой Шнейдер

и Крезо, но, в связи с началом Первой мировой войны, не успел освоить производство оптической аппаратуры, ради которой и создавался. На нем стала выпускаться продукция, необходимая фронту. Первая – неудавшаяся – попытка вспомнить о первоначальном предназначении была предпринята на заводе в 1917–1918 гг. Более удачной оказалась вторая – в 1920г. С этого момента специализацией ГОЗа становится конструирование и производство киноаппаратуры. В декабре 1923г., как отмечает в своей летописи В.Вишневский, Петроградский оптический завод (ГОЗ) приступил к производству проекторов и частей к ним по образцам, полученным из Германии.

Помимо уже упомянутой кинопередвижки для деревни, ГОЗ конструирует и приступает к массовому тиражированию кинопроекторов для стационарных кинотеатров. Как и в других сферах киноотрасли работа по широкому развертыванию в Петрограде производства отечественной киноаппаратуры ведется умно и последовательно, что не может не сказаться на результатах. Расширяется и ассортимент продукции, выпускаемой для кино. Это и дефицитные запасные части, столь необходимые для подизношенных проекторов. Это и лампочки особой осветительной системы на 30 и 50 ватт, и реостаты, регулирующие электрическое напряжение, и прочая «мелочевка», позволяющая, тем не менее, сделать кинопоказ более удобным и качественным.

С этого момента –1925г. – можно уже смело говорить о начале строительства советской промышленности, как о реальном процессе – как о переходе из стадии чистой кустарщины к массовому промышленному производству.

К Ленинградскому ГОЗу с 1927г. добавляются мощности кинотехнических мастерских ленинградского фото-кинотехникума, размещавшиеся на ул. Правды, 13. Эти мастерские специализировались на изготовлении алюминиевых экранов по патенту бр. Косматовых. Там же изготавливались ручные приводы собственного патента и моторчики для двух типов кинопроекторов ГОЗ и ТОМП.



В Москве по сравнению с северной столицей процесс освоения производства киноаппаратуры продвигался на первых порах менее результативно, но все же дело тоже двигалось. В 1924г. тут было положено начало производству осветительной аппаратуры на фотокинотехнической фабрике Госкино, созданной путем объединения трех мастерских Госкино. Позже на этой базе была создана фотокинотехническая фабрика «Москва», открылась электрокиномеханическая фабрика «Маевка», и, кстати, начал работать утилизационный завод Госкино по переработке битой пленки.

Центры советской кинопромышленности постепенно вырастали в других регионах страны. Так, в 1923г. началось переоборудование Самарского трубочного завода под производство киноаппаратуры. Удачно стартовал Одесский механический завод по выработке киноаппаратуры, запасных частей и деталей к аппаратам. За основу его моделью ряда был взят аппарат типа ПАТЕ. Киномеханические мастерские были открыты и в Харькове. Разбег этих двух предприятий ВУФКУ получался скромным – в 1926г. совместными усилиями они одолели выпуск только 49 полных комплектов проекционной аппаратуры. Но зато взяли качеством своей продукции, не уступающей французской, что было быстро оценено потребителями из разных республик Союза. Уже на следующий – 1927 г. – ими был выполнен заказ на 320 кинопроекторов. Далее планка стала подниматься еще выше. К концу первой пятилетки планировалось выпускать уже до 2500 проекционных киноаппаратов.

Кроме аппарата типа ПАТЕ, конструируется аппарат более легкого типа – для школ и крестьянских хат-читален. Цена такого аппарата не должна была превышать 450 рублей. Ближайшей задачей ВУФКУ в этой области стала организация фабрики, изготавливающей электроустановки для обслуживания крестьянских киноустановок. И в июле 1925 ВУФКУ приступил к постройке киномеханического завода в Харькове.

В 1927г. киноаппаратура, выпущенная советскими заводами, начинает уверенно теснить на отечественном рынке продукцию еще недавно безраздельно властвовавшую здесь продукцией зарубежными фирм.

### *Кинопленка – хлеб киноиндустрии*

Помимо создания собственной базы по производству киноаппаратуры, другой, может быть, даже более актуальной задачей для развития советской кинематографии стало создание собственной кинопленочной промышленности.

Рост объема советского кинопроизводства и расширение киносети требовали все большего и большего количества пленки, которая пока еще в полном объеме закупалась за границей. Между тем, советское правительство, готовясь к индустриализации страны, на несколько лет заморозило импортные контингенты (объемы выделяемой валюты) на приобретение заграничной кинопленки, и дефицит пленки с каждым годом становился все более острым. Уже в 1926г. из-за наступавшего «пленочного голода» пришлось даже приостанавливать работу отдельных кинопроизводств. Председатель правления «Совкино» К.М.Шведчиков был вынужден выступить с печатным заявлением о том, что острейший дефицит пленки сдерживает развитие советской кинематографии – почти каждую новую картину «Совкино» выпускало тиражом 42 копии, явно не покрывающим истинные потребности киносети.

К тому времени уже было принято стратегическое решение о строительстве советской кинопленочной промышленности. Но эта задача оказалась куда более сложной и трудноразрешимой, чем обзаведение заводами советской киноаппаратуры. Дело в том, что здесь – помимо значительных капитальных вложений непосредственно в само строительство и приобретение необходимого оборудования для фабрик кинопленки – требовалось доскональное знание сложнейшей технологии. Однако ведущие зарубежные фирмы «Кодак» (США) и «Агфа» (Германия), владеющие этими секретами, ни в коей мере не были заинтересованы в том, чтобы их раскрывать. Отказались от сотрудничества и ряд мелких фирм, известных на мировом рынке по отдельным видам своей продукции (в основном позитивной кинопленке на целлулоидной воспламеняющейся основе):

«Геверт» (Бельгия), «Чито-Чинема» (Италия), «Дюпон де Немур» (Франция) – в случае успешного создания советской пленочной кинопромышленности они бы потеряли свой самый большой потребительский рынок. Быстро же наверстать столь большой технологический отрыв собственными силами и разработать советскую технологию производства пленки казалось чем-то совершенно нереальным, ведь над разработкой и совершенствованием технологии производства кинопленки наиболее продвинутые зарубежные фирмы «колдовали» уже около 30 лет. Поэтому и само «Совкино», и представители Совинторга упорно искали зарубежного партнера, который бы взялся наладить в СССР производство заветной кинопленки.

Такой партнер, в конце концов, нашелся. Это была французская фирма «Сосьете индустриель де матьер пластик» (СИМП). Между прочим, собственного опыта производства пленки у этой фирмы не имелось. Она специализировалась на производстве продуктов военной химии, в частности, на изготовлении средств защиты от отравляющих газов. На эту фирму в поисках партнера для выполнения своих специфических заказов вышли представители советского военно-химического треста. Узнав от них о желании Советского Союза обзавестись собственной кинопленочной промышленностью, хозяева СИМПа, не моргнув глазом, с ходу предложили свои услуги.

В 1926г. с фирмой был заключен договор на строительство в СССР кинопленочной фабрики и дальнейшее ее техническое, консультационное и иное обслуживание в течение 25 лет с неперенным выводом ее продукции на качественный уровень немецкой фирмы «Агфа». Местом размещения фабрики был выбран старинный русский город Переславль-Залесский (в Ярославской области), а – конкретно – площадкой строительства стал бывший завод резиновых изделий Резинотреста. Производственная мощность будущей фабрики, согласно договору, должна была составить 25 млн. погонных метров пленки в год. Фирма обязалась не позднее 1927 года наладить производство фотопродукции – не менее 20 млн. погонных метров

киноплёнки, а также аэрофотоплёнки, фотоплёнки и рентгенплёнки. Кроме того, также предполагался выпуск изделий из пластика под слоновую кость. От имени Советского правительства договор подписал председатель Всероссийского Совета Народного Хозяйства (ВСНХ) В.В.Куйбышев.

Однако, едва-едва завезя заказанное оборудование и наспех смонтировав его первую партию, французские благодетели – под видом пробного запуска – вместо киноплёнки запустили в массовое производство линию «изделий из пластика под слоновую кость». Это были пуговицы, расчески, ручки, числившиеся в перечне будущей продукции фабрики на последнем месте, но сразу же ставшие приносить французам поистине фантастические барыши. Прибыль оказалась столь высока и сладка, что с год они баловались этой игрой в запуск фабрики и, естественно, сорвали выпуск основной продукции – киноплёнки, – намеченный на 1 января 1929г. Срок сдачи основного производства пришлось пролонгировать еще на год. Но и этот новый срок оказался сорван, и праздника выпуска первого метра советской плёнки в начале 1930г. не случилось.

Между тем пуск фабрики был официально включен в государственный план первой советской пятилетки в числе других особо значимых пятисот предприятий. Договор с французами пришлось разорвать, а руководство фабрики полностью сменить. Своих технологических секретов изготовления плёнки французские специалисты так и не раскрыли, и советским инженерам пришлось самим осваивать это тонкое и таинственное искусство.

Освоили! 1 июля 1931г. состоялся, наконец, долгожданный пуск фабрики киноплёнки.

### *Шостка*

Так вышло, что фабрика в Переславле-Залесском, могла, но не стала прародительницей советской киноплёнки. Приоритет тут оказался у Шосткинской пленочной фабрики, построенной на Украине.

Судьба Шостки – так на кинематографическом жаргоне стали называть эту фабрику – сложилась более счастливо. 1 сентября 1928г. представители ВУФКУ и руководство французской фирмы «Люмьер» ударили по рукам о строительстве советской киноплёночной фабрики с объёмом производства 50 млн. погонных метров в год.

Прославленная фирма «Люмьер» была фактически праматерью всей мировой киноиндустрии. Имела она и большой опыт по части производства киноплёнки. Но к моменту заключения сделки фирма заметно утратила свои некогда лидирующие позиции. Очереди за её продукцией и опытом уже не стояло. Так что выгодное предложение ВУФКУ подоспело весьма кстати, и руководство «Люмера» за него ухватились без особых колебаний (на два года позже заключения договорных соглашений между «Совкино» и СИМПом).

Согласно заключённому договору, французы обязались оказать техническую помощь в организации производства всех видов кинофотоплёнок (киноплёнки, авиаплёнки, рентгенплёнки и пр.) по методу, принятому на фабриках во Франции, то есть по так называемому «французскому методу». «Фирма, – сообщает нам сайт «Свемы», наследницы Шостки, – должна была разработать проект фабрики, дать спецификацию всего необходимого нестандартного оборудования, а также по особому соглашению поставить требуемое оборудование. Фирма обязалась также, в течение первого года после строительства и освидетельствования зданий смонтировать и пустить фабрику на половину мощности – 25 млн. метров киноплёнки в год, а в течение второго года – на полную мощность. Кроме того, фирма должна была обучить кадры советских специалистов по производству кинофотоплёнки. За техническую помощь в организации производства фотохимический трест обязался уплатить фирме 450 тыс. американских долларов. По отдельному соглашению фирме было заказано на 1 млн. 190 тыс. рублей оборудования. А поскольку в то время основа плёнки изготавливалась из нитроцеллюлозы, производство которой имеет много

общего с бездымным порохом: и исходные материалы и ряд технологических процессов – то местом сооружения киноплёночной фабрики была избрана Шостка, город в котором около двух веков существовал казенный пороховой завод. Именно на этом предприятии, в конце 1928 года, небольшое одноэтажное кирпичное здание начали переоборудовать и расширять для создания опытного производства под названием «Малая киноплёнка».

Весной 1929г. фирма «Люмьер» в полном объеме осуществила поставки необходимого оборудования. К осени его монтаж был уже осуществлен. Казалось, вот-вот можно будет снимать и первый урожай, но французы и тут «отмочили» тот же номер, что и на фабрике в Переславле-Залесском. Нарушив условия договора, они не предоставили необходимую технологическую информацию об особенностях химических процессов и материалов при производстве плёнки. Работу по составлению таинственных химических коктейлей французские консультанты производили сами, и близко не подпуская к ней местных инженеров. По сути дела, специалистам Шостки пришлось самим раскрывать таинства изготовления столь необходимой советскому кино продукции.

И украинские Левши не подкачали. С конца 1929 по сентябрь 1931 года шосткинская «Малая плёнка» выпустила около трех миллионов погонных метров позитивной плёнки. Стартовав на два года позднее своей российской сестры в Переславле-Залесском, украинская фабрика сумела догнать и обогнать ее: впервые в СССР она осуществила промышленный выпуск киноплёнки.

Строительство и запуск двух этих мощных производств создали надежные условия для дальнейшего роста советской кинематографии.

*Строим советские кинофабрики!*

Параллельно со строительством первых фабрик киноплёнки развернулось настоящее состязание республик по возведению новых, уже собственно советских, киностудий.

В лидеры сразу же вырвалась кинематография Советской Украины. 23 февраля 1926г. коллегия Наркомпроса УССР утвердила постановление о строительстве киевской кинофабрики. А 22 марта 1927г. уже началось ее строительство – строительство будущей студии имени А.П.Довженко. Проект крупнейшей тогда в СССР кинофабрики разработал профессор Киевского Художественного института В.К.Рыков. Он был подготовлен, как тогда считали, «на вырост» – то есть с учетом возможностей дальнейшего развития студии в течение нескольких десятилетий. Участок для строительства был выбран на окраине тогдашней украинской столицы в живописнейшей местности.

Журнал «Кино-фронт» по случаю начала строительства писал: «Работы по постройке Киевской фабрики начались на отведенном Киевским Коммунальным отделом участке в 40 десятин земли. На этом участке имеется до 10 десятин великолепного парка, поступившего в полное распоряжение строящегося киногородка. План работ разбит на два строительных сезона. В текущем году будут закончены и оборудованы основные подсобные мастерские – цеха и ателье – с тем, чтобы съемочную работу можно было начать уже к концу 1927г. Остальные корпуса, надворные сооружения дооборудование будут закончены за строительный сезон 1927г. Вся фабрика будет закончена постройкой и сможет развернуть полностью свою работу к 1/X-1928г. Фабрика будет снабжена всей новейшей съемочной, лабораторной и осветительной аппаратурой. Ателье будет оборудовано по последнему слову европейской техники, по достижениям которой будет проводиться электрооборудование, устройство механического передвижения верхних ламп, гигиеническое отопление, вентиляция и т.п. Разработанный план работ и заключенные с фирмами договоры дают полную уверенность в том, что к 10 годовщине Октября мы будем иметь на 75 % законченную для съемочной работы новую грандиозную кино-базу»<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup>Кино-фронт, 1927. – № 5. – 22 марта.

Необходимо отметить, что очень жесткий строительный план был выполнен в точно намеченный срок. 12 октября 1927г. на недостроенной киевской кинофабрике ВУФКУ уже начались первые киносъемки фильма «Ванька и Мститель».

Прошел год и состоялся уже полномасштабный пуск всей фабрики. Это было огромным достижением советской кинематографии. Но, к сожалению, радоваться появлению на Украине нового мощного центра кинопроизводства придется совсем не долго. С приходом звука выяснится, что павильоны Киевской кинофабрики, в том числе и ее самый большой в Европе павильон, в котором можно было снимать сражения целых армий, совершенно не приспособлены к съемкам звуковых фильмов.

В осенние дни 1927г. когда на Киевской кинофабрике уже начались первые киносъемки, на далекой окраине Москвы, в окрестностях деревни Потылиха состоялась закладка еще одной советской кинофабрики. «На Ленинских горах, – сообщала газета «Кино» произведена закладка новой фабрики Совкино имени Первого десятилетия Октябрьской революции. Закладку произвел Заместитель Председателя Совнаркома РСФСР тов. Лежава в присутствии членов правительства, представителей киноорганизаций и многочисленных приглашенных гостей. Правительство ассигновало на постройку и оборудование кинофабрики 4800000 руб. Фабрика вырастет в целый Кино-Городок. Это будет самая большая кинофабрика в нашей стране. Когда постройка кинофабрики будет закончена, будет нанесен решительный удар зависимости советской кинематографии от запада»<sup>146</sup>.

Почти одновременно началось строительство новых кинофабрик и в других республиках Советского Союза. В 1928г. была введена в строй новая кинофабрика «Азгоскино» в Баку. Летом того же года в Ташкенте началось строительство кинофабрики «Узбекгоскино», а в Ереване строители приступили к возведению кинофабрики «Арменкино».

---

<sup>146</sup>Кино, 1927. – № 48. – 29 ноября.



Тогда же состоялся ряд совещаний комиссии Совкино по капитальному строительству стандартных кинотеатров.

Дела у советской кинематографии быстро шли в гору по всем направлениям. Дошло дело и до обеспечения отрасли не только производственной, но и научной базой. В марте 1927г. совещание представителей Совкино, ВУФКУ, фото кинотреста и других организаций приняло постановление о необходимости создания научно-исследовательской лаборатории кинотехники на базе работы коллектива изобретателей при УМЗП МОНО. В июле 1929г. Совнарком СССР утвердил постановление об организации научно-исследовательского института по кинематографии – будущего НИКФИ.

Были приняты и другие важные организационные решения, явно поспособствовавшие делу строительства советской кинопромышленности. 24 мая 1926г. приказом ВСНХ РСФСР был организован фотокинотрест ВСНХ, главной задачей которого стала организация производства всех фото-химических и фото-механических продуктов, материалов и необходимой для фото-киноотрасли аппаратуры. Два года спустя он был преобразован в Фотохимтрест. А в январе 1929г. постановлением правительства был создан Кинокомитет при Совнаркоме СССР. Эта новая управленческая структура создавалась с благой целью – поспособствовать скорейшему строительству промышленной базы советской кинематографии.

Эти и другие меры были, что называется, шарами в одну лузу. И, казалось, уже все предвещало, что дела с обзаведением собственной кинопромышленностью у советского кино как по накатанной дороге пойдут в гору. Но тут не только перед советской, но и перед всей мировой кинематографией маячило новое испытание...

*Звук идет!..*

Появление на горизонте кино нового средства выразительности – звука – не застало советскую кинематографию врасплох полностью. По крайней мере в двух измерениях она оказалась на высоте задачи.

В теоретическом и эстетическом плане советские кинематографисты достаточно энергично и плодотворно готовились к приходу звука в кино. Об этом свидетельствует не только знаменитый теоретический манифест «Заявка», подписанный Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым, но и множество содержательных дискуссий, сольных публикаций ведущих мастеров с размышлениями о потенциальных возможностях нового средства выразительности. Однако в чисто практическом отношении, звук приходит в советское кино с отставанием от западных стран на 2–3 года, хотя на уровне конструкторских разработок и лабораторных испытаний советские инженеры шли с зарубежными коллегами почти нога в ногу.

Отставание с широким внедрением технологии звукового кино в повседневную практику произошло, в основном, из-за нескоординированности усилий разных организаций и нерасторопности руководства, которое разворачивало свою работу в этой сфере слишком неспешно. Сказались и серьезные ошибки в планировании – приход новой технологии не был предусмотрен даже в проектных разработках новых кинофабрик.

Все эти и другие обстоятельства крайне затрудняют старт советской кинематографии в эпоху звукового кино.

## **2.7 Зарубежные связи**

### *Кругом враги?*

Беспощадный сценарий первых послереволюционных лет поломал устоявшийся ход жизни, перевернул и сместил прежние смыслы и понятия. Благополучно упаковать в них вывихнутую и сумасшедшую реальность не получалось. Да и какие, в самом деле, могли быть «зарубежные связи» у страны, которая не только противопоставила себя всему миру, но еще и открыто провозгласила, что запалит пожар революции на всех континентах? Еще и при царях Россия была для Англий-Франций костью в горле. А после того как над ней взвилось красное знамя, она стала самым заклятым, самым

опасным врагом всего западного мира. В такой ситуации острейшего противостояния сразу всем и вся, какими могут быть «международные связи»?

Никакими.

Вынужденный массовый исход русских кинематографистов из страны после разразившейся революции, их кочевая жизнь на чужбине, мучительные попытки врасти в чужую культуру – это «зарубежные связи»? Подавление мятежа военнопленных чехов в самом сердце России, военная интервенция стран Антанты на юге, севере и востоке страны в скупых кадрах ранней советской кинохроники – это тоже «зарубежные связи»?

Поэтому как таковых связей не было. Если не считать ничтожные по объему закупки киноплёнки, да позорнейшую историю с заезжим аферистом Чибрарио, которому первые советские киночиновники, по неопытности, подарили огромную сумму отпущенных правительством на приобретение киноаппаратуры денег.

Между тем, при всей испепеляющей большевиков ненависти к миру загнивающего капитализма, им было совершенно очевидно, что без извлечения из буржуазных кладовых передовых технологий, образцов новейшей техники и прочих благ разрушенную Россию не восстановить. А, стало быть, и вождеденный коммунизм на всем земном шаре вовеки не построить. Надо было как-то исхитриться соединить несоединимое – продолжать гореть священной ненавистью к буржуазному миру и одновременно набраться у него сил для полного его же изничтожения.

В этой странной парадигме предстояло возрождаться и порушенной отечественной кинематографии. Об этом шла речь в докладной записке некоего советского чиновника Б.Г.Зуля «О кинематографическом деле», который объяснял тогдашнему начальнику Агитпропа ЦК ВКП(б) А.С.Бубнову: «Дело, однако, затрудняется тем, что не только поставить на ноги это дело, но даже приступить к нему мы не можем без помощи западно-европейской кинопромышленности, ибо у нас, прежде всего, не производится кинолент. Для закупки их нужны деньги, валюта, которой, как известно, и

для более насущных потребностей мало обещают и еще меньше отпускают. Вот в этом тупике спокойно пребывает наше кинематографическое дело.<...> Итак, для приведения в движение кинематографического дела нам нужно, прежде всего: 1) кинопленка, затем 2) аппараты и их части для ремонта и т.д. То есть как раз то, что мы можем получить только за границей. Для получения всего этого необходимо умело и по-коммерчески использовать свои ресурсы, которые вовсе не так малы. Во-первых, мы имеем непосредственный, так сказать, экспортный фонд в виде оставшихся у нас старых негативов, которые и сейчас имеют интерес в Западной Европе. Их можно прямо экспортировать в Германию для продажи в сыром виде, либо войти с немецкими фирмами в соглашение для получения диапозитивов у нас (с их пленкой) и о вывозе картин в готовом виде. (Считаю лично, однако, более удобным первый способ.) Вторым, но, разумеется, самым главным нашим ресурсом является несомненно прокат. Этим делом необходимо немедленно заинтересовать германскую кинопромышленность (кстати, в настоящее время первую в Европе) для привлечения ее к участию. На это весьма выгодное дело охотно пойдут немецкие кинопромышленники, и, таким образом, мы сумеем получить нужный нам товар либо в кредит (так сказать, под залог проката и за участие немецких предпринимателей в прокате), либо за деньги, которые получим при создании смешанных обществ кинопроката с участием немецких фирм. Со стороны Наркомпроса нужно только умело использовать выгоды своего монопольного положения на русском рынке. Не сомневаюсь, что германская кинопромышленность отлично поймет все преимущества, которые связаны будут с их работой в России совместно государством-монополистом на необъятном русском рынке с его колоссальными оборотами»<sup>147</sup>.

Этот, по сути дела, программного характера документ относится к лету 1922г., когда обстановка блокады и тотальной международной изоляции по

---

<sup>147</sup> История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – С. 114–116.

отношению к Советской России стала слегка меняться в связи с объявлением в стране новой экономической политики. На государственном уровне международные связи молодой советской республики продолжали оставаться, в основном, накаленно-враждебными. Но на частном уровне, как только со стороны России запахло большими заказами на фильмы, аппаратуру и киноплёнку и замаячила перспектива получения баснословных прибылей, ненависть к большевикам со стороны зарубежных кинофирм стала быстро улечиваться.

### *Заграница нам поможет*

Как только было объявлено о переходе к НЭПу и в кино стали зажигаться первые скромные огоньки частнопредпринимательской деятельности – образовываться всякого рода акционерные общества смешанной формы собственности, представители самых разных иноземных кинофирм буквально засыпали руководство Госкино своими предложениями о совместной деятельности. Одно было заманчивее другого. По этому случаю начальник Госкино Л.А.Либерман радостно уведомлял руководство страны: «В последнее время во Всероссийский фотокиноотдел со стороны русских и западных крупных фирм поступили предложения о создании ряда смешанных товариществ по восстановлению фотокинопромышленности и по прокату во всероссийском масштабе. Наиболее серьезными являются следующие предложения: во-первых – объединение частной русско-германской промышленности в лице «УФА-Концерн» в Берлине, Павел Тиман (германский представитель Русской Золотой Серии в Берлине), Эмильке-Концерн в Берлине, шведский Биограф Стокгольм, Нордиск в Копенгагене и Берлине, Т-во «Русь» в Москве, для краткости именуемое далее «УФА-Концерн «Русь» со складочным капиталом 5000000 золотых рублей. Во-вторых – предложение кинематографического Т-ва «Факел и К<sup>0</sup>» с бывшим русским кинодеятелем А.А.Ханжонковым, опирающимся на группу заграничных капиталистов, со складочным капиталом в 1000000

золотых рублей, ставящих своей задачей восстановить кинопромышленность. В-третьих – Крупп Эрнеман, ставящий своей задачей восстановление фотокинопромышленности в РСФСР и ходатайствующий для этой цели о сдаче единственной в России оборудованной фабрики «Ирис» по выделке фотопластинок. В-четвертых – это американское промышленное Т-во с основным капиталом 500000 долларов, ставящее своей задачей импорт и экспорт фильм, и в-пятых – бывшего кинодеятеля Ермольева, опирающегося на европейский капитал и стремящегося к восстановлению существующего у него ранее предприятия по изготовлению и эксплуатации кинокартин. Со всеми этими фирмами в течение трехмесячной моей работы в ВФКО я вел самые оживленные переговоры, в данный момент подходящие к концу и надлежащие быть практически завершенными. Это завершение должно либо закрепить фотокинодело, являющееся одним из наиболее сильных агитсредств, с возможностями более серьезными даже, чем печатное слово, в руках советской власти, либо передать его в руки частного капитала, регулировать работу которого крайне трудно, и тем самым выпустить из рук сильное орудие борьбы, агитации и пропаганды. Первое или второе решение вопроса зависит от тех капиталов, какие НКП сможет вложить в создаваемые предприятия, являющиеся, кстати сказать, исключительно выгодными коммерчески; если Наркомпрос сможет получить в каждом из организуемых предприятий 50% выпускаемых акций и равное число голосов в Правлении, фотокинопромышленность в значительной степени окажется в руках Государства; в противном случае, Наркомпрос будет являться лишь контролером, и бороться с настроением и тенденциями частных держателей акции едва ли окажется в состоянии. Накануне решения судьбы русской кинематографии я обращаюсь к Вам, уважаемый Анатолий Васильевич, за компетентными указаниями, на какие суммы можем рассчитывать мы при завершении указанных мною переговоров. <...> Для покрытия нашей части потребуется 2100000 рублей золотом, а всего для организации перечисленных обществ нужно будет вложить в качестве вкладочного

капитала 4200000 рублей золотом, часть каковой суммы может быть покрыта товаром. Должен отметить, что, вкладывая эти суммы, помимо процентов от прибылей, получаемых в результате нашего соучастия в акционерных предприятиях, мы также немедленно начнем получать и значительные суммы в результате сдачи в аренду создаваемых предприятий, имеющихся в нашем распоряжении киноателье, а также от проката имущества (мебели, технических приспособлений и т.п.) и реализации части имеющегося у нас товара в результате работ по постановкам, которые немедленно начнутся в фотокиноделе»<sup>148</sup>.

Однако намеченная свадьба Госкино с забугорными буржуйскими капиталами не состоялась. Скорее всего, это произошло по соображениям политического свойства. Зато был надут большой мыльный пузырь в виде учреждения акционерного общества «Руссфильм». Без должной проработки условий предстоящей суперсделки по предложению Либермана обществу «Руссфильм» было даровано монопольное право проката по всему СССР, как фильмов собственного производства, так и производства всех остальных предприятий Республики, а также и иностранных. Основной капитал составлял 500000 рублей золотом и состоял из 2500 акций, каждая по 200 рублей номинальной стоимости. Акции эти принадлежали концессионерам, которые предоставили 60% капитала в собственность правительству. Концессионеры взяли на себя обязательство открыть Обществу под векселя кредит в 1500000 рублей золотом в первый год существования Общества и в 5000000 рублей золотом во второй год. Правительству была обеспечена прибыль в 50000 рублей золотом в год. Общество «Руссфильм» гарантировало Госкино в год по крайней мере 20 фильмов, вполне отвечающих современным идеологическим запросам, и добилось того, что правительство отдало ему на 12 лет первую государственную кино-фабрику (быв. Ханжонкова), а также фабрику фотографических пластинок (бывш. Покорный).

---

<sup>148</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 259, л. 33-34.

И чем закончилась столь блистательная сделка?

«Кино-газета» поместила на самом видном месте ехидное объявление окаймленное траурной рамкой: «Убитые горем родители, многочисленные родственники, а также режиссеры, сценаристы, секретари и машинистка сообщают о своевременной смерти горячо любимого шестимесячного младенца РУССФИЛЬМ. Доводя об этом глубоко прискорбном факте до сведения всех знакомых и кредиторов усопшего, а также до сведения контор некоторых дружественных журналов, сообщаем, что после покойного остался только один вагон резиновых изделий уже переданный в распоряжение Госкино. Вынос тела, в виду полного разложения покойного не состоится». Ниже следовали не менее ехидные комментарии по случаю кончины: «То, что предсказывали наиболее дальновидные из кино-работников коммунистов – исполнилось. Смешанное общество «Русс-фильм», организованное несколько месяцев назад и построенное на таких внешне архи-невыгодных для частного капитала условиях, что многие товарищи недоуменно вопрошали: что это – колоссальнейшая глупость или хитроумнейшее жульничество? – это самое общество «Русс-фильм» признано Главконцесскомом несостоявшимся и приказало долго жить. Частный «капитал» (Азарх и К<sup>0</sup>) потерял на этом некоторую сумму денег, по приблизительным подсчетам <...> около 100000 рублей золотом. Но то, что потеряло на этом государство – в десятки раз больше, хотя в настоящее время не поддается учету.<...> Азарх и К<sup>0</sup>, тщетно побившись над получением немецких кредитов и наделав кучу глупостей, вернулись в Москву и ликвидировались. Но их наследство, оставленное ими в Берлине, еще долго будет сказываться на наших заграничных делах. Трудно будет преодолеть сложившееся у немецких кино-капиталистов предубеждение, которое можно формулировать в трех заповедях:

1. Русским кинематографическим векселям не верь.
2. В русскую кинематографию, пока в ней возможны «Русс-фильмы», не суйся.



3. От сношений с советской кинематографией, в щелях которой могут гнездиться Азархи, воздержись.

Еще больше будет помнить об Азархо-советском альянсе наша многострадальная кинематография»<sup>149</sup>.

Эта беспомощная попытка создания международного акционерного общества, предпринятая Госкино – главным государственным органом управления киноделом, – окончилась полным и позорным пшиком.

Зато частный капитал и другие киноорганизации с началом НЭПа не дремали. В ту пору фильмы советского и дореволюционного российского производства, в силу их малочисленности, могли заполнить лишь самую ничтожную часть прокатного пространства. И когда всем организациям была предоставлена возможность самим свободно приобретать зарубежные фильмы, советский экран в мгновение ока был заполнен продукцией зарубежных кинофирм.

#### *Счастье оккупации*

Одной из самых успешных киноорганизаций, ловчее других уловивших попутный ветерок НЭПа, оказалось уже не раз упомянутое «Севзапкино». Это объединение первым прорубило окно не только в Европу, но и в Америку, сумев запродать туда первые фильмы собственного производства – «Скорбь бесконечная», «Чудотворец», «Дворец и крепость». На эти и другие заработанные средства плюс взятые в Госбанке и Внешторгбанке миллионные кредиты «Севзапкино» исхитрилось закупить на выгодных условиях в Берлине 500 (!!!) зарубежных фильмов с монопольным правом показа по всей территории страны. «В это же время, – вспоминал С.К.Братолобов, – был заключен договор в Дании с датско-русским торговым обществом на приобретение 100 фильмов, среди которых были датские, французские, шведские и немецкие, в том числе и производства 1923–1924

---

<sup>149</sup> Кино-газета, 1924. – 8 января.

годов «Палладиум-фильм» с участием популярных комиков Пата и Паташона. Большая партия фильмов была закуплена в Италии и в Вене, причем последнего производства. В конце июля 1924 года «Севзапкино» заключает второй крупный договор – с Америкой, с обществом «Аркос», также на 500 фильмов (1000000 метров) последнего производства и на тех же условиях. Для строящейся кинофабрики на территории б. «Аквариума» (ныне киностудия «Ленфильм») было закуплено новейшее оборудование, а также кинотехника, фототовары для торговли и большая партия киноплёнки. <...> Создав большой прокатный фонд новейших фильмов с участием популярных киноактеров Европы и Америки, «Севзапкино» приобрело преимущественное положение по сравнению с другими киноорганизациями и стало крупной киноорганизацией страны, с прокатом от центральной России до самых глубинных мест Средней Азии и Закавказья»<sup>150</sup>.

На массированном кинопоказе «буржуазного кинозелья» «Севзапкино» стремительно разбогатело, вложив заработанное в развитие, прежде всего, собственного кинопроизводства и в его техническое переоснащение. Этим же путем пошла «Межрабпом-Русь», на редкость успешно запродавшая в Германию первую партию фильмов еще самого раннего своего производства. Той же протоптанной дорожкой, не заливаясь краской ложного стыда, двинулось и «Совкино», целиком заполучившее в свои руки государственную монополию на приобретение и прокат зарубежных картин.

Не краснеть было из-за чего. Если советские фильмы в прокате давали около 12 млн.рублей валового дохода, то каждая иноземная лента одаривала 18-ю мил. Разница приличная. Дело в том, что если выручка от проката советского фильма едва-едва покрывала расходы на его съемки, то зарубежная лента, приобретенная за какие-то жалкие 5 тысяч рублей, одаривала чистым доходом миллионов в 16. Почувствуйте разницу!

Прокат зарубежных фильмов когда-то стал финансовой основой для создания дореволюционной русской кинематографии, и теперь этот опыт был

---

<sup>150</sup>Братолобов С. Как начинался советский кинематограф. – Л.: Искусство, 1976. – С. 50–51.

успешно повторен – в условиях уже совершенно иной государственно-политической системы. Забегая вперед, скажем, что он будет повторен и в третий раз – в последние годы сталинского правления, когда советскую кинематографию удалось спасти от гибели, в основном, за счет массированного выброса на экраны страны огромной партии некупленных зарубежных фильмов, объявленных «трофейными».

### *Опасные микробы в банках с кинолентой*

Но счастье заполнения экрана заграничной продукцией было отнюдь не безоблачным. В «Известиях» 1923г. читаем: «Новый вид иностранной интервенции в Советскую Россию – кино. Через границу транспортируются маленькие, свернутые в катушки микробы. Попав в Москву, они вновь оказываются в питательной среде, красными афишами спадают на заборы, а по вечерам в залах, переполненных людьми, проникают через тысячи глаз и разлагают ежедневно многих тысяч зрителей»<sup>151</sup>.

Стоны о засилье буржуазной кинопропаганды и призывы к идеологическому карантину против разлагающих микробов доносились буквально со всех сторон. Орган Главполитпросвета, журнал «Советское кино» разразился целым циклом зубодробительных статей, резко критикующих деятельность «Совкино» за «увлечение» буржуазным кино (позднее эти статьи вошли в состав оперативно изданной брошюры «Киноязва (Об упражнении Совкино над деревней)».

«Поставщиков буржуазной отравы» била и поносила нещадно на всех углах самая разномастная передовая и особо сознательная советская общественность, начиная с оголтело-боевитой советской кинопрессы, представителей общественных организаций от Пролеткульта до ОСК и АРКа и заканчивая спецназом Агитпропа ЦК ВКП(б). Причем все эти беспощадные разоблачители «вредительской политики» «Совкино» и К<sup>0</sup>, заваливающего

---

<sup>151</sup>Известия, 1923. – 20 февраля.

советский экран «буржуазной киногадостью», преотлично знали, что «распространители враждебной идеологии» делают это не от хорошей жизни, а по горькой необходимости и ради самой благой цели – развития советской кинематографии. И выполняют эту «грязную работу» не в порядке художественной самодеятельности, а по заданию партийно-государственного руководства страны. Тем не менее, власть, сама санкционировавшая широкую закупку зарубежных фильмов, не стеснялась разыгрывать циничный спектакль гневного публичного осуждения подобной практики.

Руководство «Совкино» терпеливо сносило эти оскорбительные плевки и зуботычины, упорно продолжая свои неблагодарные труды по зарабатыванию капиталов на строительство новых советских кинофабрик, кинотеатров и на другие неотложные нужды кинематографии. Но кое-какие меры по снижению уровня идеологической вредности закупаемых зарубежных фильмов все же были предприняты.

### *Обезвреживание*

Во-первых, по мере нарастания волны критики в адрес «Совкино», постепенно возрастали и требования к представителям организаций, непосредственно ведающих закупкой зарубежной продукции. Их раз за разом наставляли все более строго подходить к отбору закупаемых для СССР фильмов с позиций их наименьшей идеологической вредности.

Во-вторых, фильмы приобретенные для показа в СССР не сразу и не автоматически попадали на экран, а предварительно проходили жесткую цензуру, и далеко не всем удавалось благополучно миновать этот фильтр: достаточно высокий процент закупленных лент отсеивался сразу и безоговорочно. Вот перед нами отчет Главреперткома о своей трудовой деятельности на этом поприще за период с 9 февраля 1923г. по 1июля 1926г.: «Идеологическая неприемлемость заграничной фильма понятна сама по себе; эта фильма носит на себе как раз те черты, которые не могут быть одобрены с точки зрения изложенных выше принципиальных установок. Ведь этой

продукции, с одной стороны, мы имеем на нашем кино-рынке до 87%, во-вторых, она дает углубление влияний мелко-буржуазной стихии на менее политически устойчивые слои трудящихся. Но отметим и третье, весьма заметно усилившееся развитие советской фильмы (всего около 900 фильм в 600000 м.). Все это заставляет нас более строго относиться к заграничным фильмам. За время существования ГРК до 1 июля 1926 года заграничных картин ГРК было просмотрено 2999, из коих разрешено было 2364 в 2994777 метров и запрещено 635 в 893725 метров. По годам это давало следующее:

1923г. – 838 фильмы, из коих разрешено было 694 в 1234221 метр и запрещено 192 в 211269 метр.;

1924г. – 1132 фильмы – разрешено 932 в 876961 метр и запрещено 200 в 239109 метров;

1925г. – 857 фильм – разрешено 662 в 7723963 метра и запрещено 195 в 342571 метр;

с января 1926 года по 1 июля 1926 года – 172 фильм, из коих разрешено 124 в 160732 метра и запрещено 48 в 937786 метров;

с октября 1925 г. по июль 1926 г. – 207 – разрешено 166 в 6897 метров и запрещено 41 в 113193 метр»<sup>152</sup>.

Но и для фильмов, прошедших цензурное сито, далеко не для всех открывалась прямая дорога на экран. В целях дальнейшего идеологического обеззараживания подготовкой уже купленных зарубежных фильмов к прокату стала заниматься специально учрежденная редакционно-монтажная коллегия «Совкино». В ее задачи входила «переработка и приспособление для нужд советского проката картин иностранного производства». Как правило, большинство купленных за рубежом фильмов шло на советских экранах в основательно подправленных, а то и переработанных вариантах. Профилактические дезинфекционные процедуры тут заходили так далеко,

---

<sup>152</sup>РГАЛИ, ф.17, оп. 60, д.808, л.57– 64 об.

что даже советская кинопресса порой вынуждена была умерять пыл этой санитарной службы.

«Кино-газеты» в статье «Довольно портить картины» писала: «Хулить иностранную продукцию и отстаивать вытеснение ее советской картиной – стало поистине хорошим тоном. Подобное отношение к буржуазным фильмам (с точки зрения идеологической), конечно, вполне понятно. Но не нужно забывать, что больше 95% всех картин, находящихся сейчас в прокате – заграничного производства. Более 95%, т.е. десятки тысяч зрителей ежевечернее смотрят этот «буржуазный хлам», это «американское барахло». Можно (а иногда и должно) критиковать, ругать буржуазные картины, но нельзя огульным их отрицанием развивать к ним пренебрежение. <...> Вместо бесполезного отрицания буржуазной продукции, нужно обратить самое серьезное внимание на ее переработку для советского зрителя. До сих пор этому делу уделяется ничтожное внимание. Наши прокатчики совершенно безразлично относятся к невероятным экспериментам над иностранными картинами – для них самое важное быстро протащить эти картины через репертком и выпустить на рынок. В результате перемонтажом картин у нас в большинстве случаев занимаются совершенно случайные люди, чисто не только безграмотные политически, но и не умеющие правильно писать, по-русски. Только этим можно объяснить возмутительную порчу картин, которая называется у нас перемонтажом, отсюда – потрясающее количество метром корявых безграмотных надписей. Результаты таких переделок, конечно, крайне отрицательные: рабочему, коммунисту, комсомольцу эти лживые надписи только скучны, неприятны своей назойливостью; зрители мелко-буржуазного они озлобляют. Вся эта ложно-революционная фразеология в надписях вскрывает только политическую и идеологическую безграмотность монтажеров. Они не понимают по существу, что нам нужно. Пока покончить с порчей картин. Пора наладить элементарно-грамотную их переделку»<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup>Кино-газета, 1924. – 2 декабря.

Принцип «дезинфекции» картин из капстран, заложенный в 20-е годы, сохранился в советской прокате до середины 1980-х годов. Впоследствии «обезвреживание» заключалось главным образом в том, что из фильма вырезали эротические сцены и сцены насилия. В 1920-е годы подход был более основательным: «идеологически выдержанный» вид придавался картине путем не только сокращений, но и перемонтажа, вклейки новых надписей, сменой названия.

Идеологический вред, наносимый половодьем буржуазного кино, пыталась своими средствами нейтрализовать и советская пресса, всячески без разбора понося выходящие на экран зарубежные ленты. Журнал «Советский экран», обеспокоенный огромным коммерческим успехом фильмов с Гарри Пилем, опубликовал целую подборку статей о «гаррипилестве» и «неоправданном трюкизме»: «О художественной или идеологической доброкачественности его «творчества» говорить уж совсем немыслимо. Он знаменует собой слишком высокую степень духовного убожества и дурного вкуса, чтобы получить достаточно широкое распространение. Мы ограничиваем ввоз предметов роскоши и беспрепятственно выдаем визы Гарри Пиллю. Но, право, он сотни раз опаснее и вреднее, чем шелковые чулки и лакированные ботинки. Как продукт кошмарнейшей вульгаризации нравов, он слишком бесцеремонен, чтобы не вызвать естественного идеологического протеста». Так началась борьба с «гаррипилевщиной».<sup>154</sup>

Иногда передовая общественность довольно изобретательно придумывала какие-то небывалые формы защиты идеологического целомудрия советской публики от тлетворных влияний. Так, например, с немалым успехом был организован цикл театрализованных «судов» над тем же Гарри Пилем. Они проводились при большом стечении публики, вот, к примеру, как разыгрывалось подобное действо, организованное ЦС ОДСК, в московском кинотеатре «Антей»: «Впечатляющий спектакль был разыгран по всем правилам судебного процесса. Сначала в переполненном зрителями

---

<sup>154</sup>Советский экран, 1926. – 20 апреля.

зале (в основном поклонниками Гарри Пиля) было зачитано обвинительное заключение в адрес «подсудимого». Ставший не в меру популярным на советском экране зарубежный киногерой был снова обвинен в тех же самых грехах, в каких его не раз бичевала советская пресса: «засорении экрана недоброкачественной продукцией», «голом трюкизме», «нездоровой игре на нервах», «пагубном влиянии на подрастающее поколение», «полнейшей художественной бесценности» и «идеологической вредности». «Слово обвиняемого» было представлено фильмом «Ночной экспресса» с его участием, после чего начался допрос свидетелей. На все лады они подтвердили несомненную тлетворность «гаррипилевщины». Зал, набитый страстными поклонниками «обвиняемого», на эти грозные обличения мог возражать только взрывами аплодисментов в поддержку своего кумира. Приговор оказался суровым и вполне ожидаемым: суд счел необходимым «снять картины с участием Гарри Пиля со всех экранов СССР, но учитывая, что Совкино затратило средства на покупку картин, считает возможным допустить их демонстрирование, с тем, чтобы от дальнейших покупок Гарри Пиля Совкино решительно отказалось. Суд приветствует решение Главреперткома о снятии с экрана некоторых картин Гарри Пиля и требует создания хорошей советской картины, способной вытеснить Гарри Пиля»<sup>155</sup>.

Коллизия, разыгравшаяся в кинотеатре «Антей», замешенная на непреодолимом противоречии между запросами массовой аудитории и «высокой идейностью» советского экрана, еще не раз аукнется в истории советской кинематографии.

*«К одним паспорта – улыбка у рта, к другим – отношение плевое...».*

*Рейтинг партнеров*

В поисках потенциальных партнеров для торговли и прочих отношений Советская Россия быстро убедилась, что окружающий ее со всех сторон

---

<sup>155</sup> Кино, 1928. – № 22. – 29 мая; там же. – № 23. – 5 июня.



враждебный буржуазный мир далеко не однороден и что у разных стран могут быть и разные интересы. В этом плане наиболее расположенной к контактам с Советским Союзом оказалась Германия, сама по итогам Первой мировой войны очутившаяся в очень тяжелом положении. Именно в ее сторону и был направлен главный вектор дипломатической, хозяйственной и иной активности советской стороны. Пытавшаяся встать на ноги юная советская кинематография со своими специфическими проблемами и интересами вполне органично вписалась в вектор этих устремлений.

По некоторым свидетельствам, объем торговых и других сделок советских киноорганизаций с Германией составлял 90% от всех торговых сделок с другими странами вместе взятыми. Германии выгодно было поставлять советским кинематографистам большие партии киноплёнки, съемочной и демонстрационной аппаратуры. Для советских киноорганизаций германские кинофирмы тоже являлись хорошими, надежными партнерами, ведь Германия не только продавала в СССР свои товары, но и первой стала закупать советские фильмы.

Триумфальный успех «Броненосца «Потемкина» в Германии стал в этом отношении чем-то вроде мажорной увертюры, обещавшей переход к еще более активному сотрудничеству этих двух стран. Драматургу С.Третьякову, другу и соратнику С.Эйзенштейна, даже пригрезилась радужные мечты о еще более крепком и счастливом советско-германском киносозюзе: «Германская кино-индустрия с ее гигантской техникой переживает двойной кризис – во-первых, идеологический тупик. <...> Во-вторых, Америка душит киноиндустрию, увозя к себе ее лучшие силы, сводя великолепные германские ателье на положение третьестепенных изготовителей кинобарахла. <...> Вот тут-то для немцев, не желающих сдаваться на милость доллара, возникает «с Востока свет». Советская творческая потенция, соединенная с германской техникой, практически реализованная в виде русско-германских кинопредприятий, должна влить свежую кровь замысла, формы, идеологии в жилы германской кино-

индустрии. Даже оставляя в стороне все политическое значение этого влияния – надо приветствовать эту перспективу, ибо нашей кинематографии, в которой теорий больше, чем пленки, и потенциалов больше, чем лабораторий, – можно соединить свои возможности и отчетливое знание целей с техническим и организационным совершенством германской промышленности»<sup>156</sup>. Да, такой альянс был бы отличным подарком Голливуду! Но сегодня-то мы знаем, куда повернул ход мировой истории... К тому же, Советский Союз, активно сотрудничая с Германией в плане приобретения пленки и аппаратуры, большую часть фильмов для проката покупал не в Германии, а в США.

Сохранился любопытный директивный документ, раскрывающий рейтинг зарубежных кинематографий с точки зрения советских закупочных организаций: «В дополнение к отдельным указаниям в отношении к продукции разных стран, считаем необходимым поделиться с Вами нашими выводами, сделанными на основе работы с пробными копиями картин, полученными за 1925/26 год. Пробные копии за этот период располагаются по странам продукции следующим образом:

№№ пп.	Произво- дящая страна	Ввезено	% по от- нош.к ввозу	Разре- шено	Отклон. и запрещ.
1.	Америка	127	46	74	53
2.	Франция	65	23,5	16	49
3.	Германия	47	17	18	29
4.	Дания	15	5,4	6	9
5.	Италия	15	5,8	5	10
6.	Швеция и Норвегия	4	1,5	3	1
7.	Англия	1	0,4	-	1
8.	Эстония	1	0,4	-	1

<sup>156</sup>Кино, 1926. – 18 мая.

Из приведенной таблицы видно, что наибольший % приемлемости фильм для нашего экрана дает Америка. На импорт фильм из этой страны и следует обратить главное внимание. В отношении германских фильм считаем нужным отметить, что при умелом и осторожном отборе, таковые также могут быть нами используемы, особенно в лучших своих образцах, как идеологически сравнительно более соответствующие нашим запросам и легче, чем фильмы ряда других стран, поддающиеся обработке. В лучших своих образцах, кроме того, германская продукция имеет, конечно, довольно значительную техническую и определенную художественную ценность. Для покупки итальянских фильм следует совсем воздерживаться, ввиду полной идеологической неприемлемости их, а также и отсутствия художественной ценности. Швеция, Норвегия и Дания могли бы быть использованы только в части бытовых постановок, при соблюдении крайней осторожности в выборе, но так как картины этих стран нередко имеют в себе совершенно нежелательные для нас идеи, как-то: религиозные, мелко-мещанские и т.п., таковые картины для нас малопринемлемы»<sup>157</sup>.

#### *Советский прорыв. Начало экспансии*

В первые 6–7 лет своего существования выходить на международный кинорынок советской кинематографии было практически не с чем. Своей кинопромышленностью она обзавестись не успела. Фильмов производилось столь мало, да и такого качества, что они не могли заинтересовать ни одну страну. Редкие продажи – в основном партий кинохроники или отдельных фильмов – приносили считанные копейки.

Перелом в лучшую сторону наметился к 1925 году. Первой, как уже отмечалось, стала приобретать советские фильмы Германия, закупившая сразу 13 картин у «Межрабпом-Руси». Прорыв на немецкий кинорынок открыл дорогу и на экраны прибалтийских стран, а заодно – на Польшу и Финляндию.

---

<sup>157</sup>РГАЛИ, ф. 2496, оп. 2, д.3, л.157-157 об.

Феноменальный успех «Броненосца «Потемкина» закрепил завоеванные в ходе первого штурма позиции. С этого момента интерес в мире к советскому кино стал стремительно возрастать. Объемы экспорта стали ощутимо расти, не смотря на жесточайшее противодействие властей практически всех стран.

Успешному продвижению советских фильмов поспособствовали не только их высокие художественные достоинства, но и то обстоятельство, что к этому времени уже успела сложиться (в общих чертах) организационная система их продвижения на Запад. Советская кинематография осуществляла свои экспортные операции через 14 представительств Комиссариата внешней торговли в разных странах, которым, за оказываемые ими услуги, «Совкино» и киноорганизации других союзных республик, обладавшие правом импортно-экспортной деятельности, выплачивали комиссионные от своих доходов в пределах от 2% до 5%.

Единственное специализированное, чисто кинематографическое торговое представительство, советская кинематография имела только в США. Им было акционерное общество «Амкино». Чуть позднее подобное представительство открылось Берлине, но оно работало не только на Германию, но и на соседние с ней страны – Францию, Голландию, Швейцарию, Бельгию, Англию и страны Скандинавии.

На формирование выручки от продажи советских фильмов в ту или иную страну оказывало влияние, во-первых, количество экранов в этой стране, а, во-вторых, – художественный потенциал картины. Так в Германии цены на советские фильмы располагались в пределах от 4 до 25 тысяч долларов. Для сравнения скажем, что продаваемые в те годы американские картины в среднем собирали 100–200 тысяч долларов. «Из проданных за трехлетний период нашего экспорта 62 названий (сюжетов) картин – отмечал Г.М.Болтянский, – было всего лишь 6 картин, давших свыше 50000 руб. по каждой картине; 7 картин – свыше 10000 руб. и 49 картин дали менее 10000 руб. каждая. За трехлетний период экспортной деятельности Совкино

совершено за 3 года, запродаж за границу всего (по 62 названиям) на общую сумму – 1560000 руб. Наши картины проникли в 54 страны мира. Не осталось ни одного крупного государства, где бы в тех или иных количествах не покупались советские фильмы. Доля участия в общем экспортном балансе по отдельным кино-организациям, примерно, следующая: продукция Совкино – 65%, продукция Межрабпом-Фильма – 32%, Госкинпрома Грузии – 2% и Госвоенкино – 1%. <...> По количеству потребления советских фильм на первом месте идут Прибалтика, Австрия, Германия, Южная Америка, Польша, Китай, Греция, Чехословакия, Турция и т.д. Кроме художественных фильм, заграница потребляет также и нашу хронику. Второй год как «Совкино-журнал», регулярно покупается и демонстрируется в США, в Чехо-Словакии и во Франции. Если проследить по годам динамику ценностного роста советского кино-экспорта, то он рисуется в таком виде:

1925/26 г.....	145
1926/27 „.....	296
1927/28 „.....	340

Таким образом, мы имеем в наличии относительно быстрый рост советского кино-экспорта»<sup>158</sup>.

Наверняка, проникновение советского кино на экраны зарубежных стран могло бы стать и более значительным, а, стало быть, и экономическая отдача – более высокой, если бы на этом пути властями разных стран не выставлялись труднопреодолимые барьеры – финансовые, организационные, цензурные. На последних стоит остановиться хотя бы кратко.

### *Вытеснение*

Прорываясь на западный экран, отечественные фильмы достаточно уверенно начали теснить зарубежную кинопродукцию и у себя дома. В заметке «Понемногу вытесняем» газета «Кино» сообщила: «Советская кинопродукция начинает завоевывать подобающее ей место. Снабжение

<sup>158</sup>Киносправочник, 1929. – С. 363.

рынка РСФСР советскими картинами является фактом и с каждым днем увеличивается».

Газета напомнила, что «в марте 1925 года доля заграничных фильмов в кинопрокате составляла 86,4 процента, а на советские фильмы оставалось только 13,6 процента. В марте 1926 года зарубежные фильмы составляли уже 51,22, а советские – 48,78 процента»<sup>159</sup>.

### *Цензурные барьеры*

Наивно думать, что государственная цензура по отношению к зарубежным фильмам процветала только в Советском Союзе. Едва ли не еще более жестче по отношению к советским фильмам она свирепствовала и в «демократических» странах Запада.

«Ни одно кинопроизводство в мире не испытывает таких цензурных преследований как советские картины. Во всех странах мира яростная борьба против советской фильмы ведется как в открытой, так и в скрытой форме. С особенной свирепостью подходит к советским фильмам венгерская цензура. Ею запрещаются, как «пропагандистские, коммунистические», такие фильмы, как «Княжна Мэри», «Бэла», «Еврейское счастье», «Абрек Заур» и др. Только совершенно случайно, когда бывает скрыто советское происхождение, изредка проскальзывают через венгерскую цензуру наши кино-картины. Почти так же относится к советским фильмам цензура скандинавских стран. Дания, например, запрещает такие фильмы, как «Человек из ресторана», «Катка бумажный ранет», «Медвежья свадьба». В Швейцарии все наши фильмы запрещаются с мотивировкой: «безнравственные», «пропаганда за ниспровержение установленного порядка». Не отстает по свирепости к совфильмам цензура и балканских стран. Несколько более терпимо относятся к нашим картинам в Прибалтике, Польше, Чехо-Словакии и Швейцарии. Но и в этих странах цензура запрещает советские фильмы при малейшем поводе и удобном случае. Только в Австрии, где отсутствует вообще цензура, да в

---

<sup>159</sup>Кино, 1926. – 13 апреля.

Германии, советские фильмы пользуются относительным равенством с прочими картинами. Но и в этих странах советские фильмы только терпят до тех пор, пока их выпускается на рынок незначительное количество. Достаточно же было однажды появиться в Берлине одновременно 4-м кинокартинам, как вся пресса и общая и специальная подняла вопль и крик о «красном засилье» и обрушилась всей своей силой давления на внутренних прокатчиков, принимавших наши фильмы в свои театры. Наиболее беспринципна в отношении к советским картинам цензура Франции и Англии. Французская цензура разрешает, например, наши фильмы постольку, поскольку этого хотят и выгодно французским кино-коммерсантам. Англичане же запрещают все наши фильмы, если только найдется к тому хоть малейший повод. Не лучшее отношение к нашим картинам проявляет и цензура остальных стран, проявляя обычную нетерпимость к советскому киноискусству»<sup>160</sup>.

#### *Контакты. Вербовка «друзей СССР»*

По мере очевидных успехов советской кинематографии и роста к ней интереса со стороны зарубежных стран, расширялась не только география контактов советского кино, но и обогащался характер этого сотрудничества – оно уже не исчерпывалось только торгово-деловыми отношениями. Завязывались творческие связи, все более активно намечался обмен творческим опытом.

Мощнейший залп советского монтажно-поэтического кино вызвал огромный интерес к авторам «Броненосца «Потемкина», «Матери», работам Дзиги Вертова. Их и других мастеров нового советского кино стали все чаще приглашать на творческие встречи в Германию, Англию, Францию и другие страны.

Советская сторона тоже не дремала и достаточно энергично приглашала в СССР самых больших звезд тогдашнего мирового экрана.

---

<sup>160</sup> Киносправочник, 1929. – С.262–263.

Дважды получал приглашения посетить с гастролями СССР популярнейший немецкий актер Гарри Пиль. Второй раз ему даже сделали заманчивое предложение поставить в СССР несколько фильмов.

В 1925г. по приглашению советской стороны в Москву приехал турецкий кинорежиссер Э.Мухсин-Бей, соблазненный потом возможностью поработать в ВУФКУ. Руководству Одесской фабрики удалось заманить целую группу иностранных киноработников – М.Гольдта, И.Рона, Р.Байзенгерца и др.

В 1927г. Москву посетил Леон Муссиак. Другой знаменитый француз, писатель Анри Барбюс, дал согласие стать автором-корреспондентом журнала «Кино-неделя». Дважды тогда же в СССР приглашали Чарли Чаплина. Он не смог приехать. А вот знаменитая датская актриса Аста Нильсен сама высказала желание приехать в Россию. Но и тут не сбылось. Зато приезд в Москву Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса произвел такой фурор, что во время их встречи на вокзале чуть не случилась вторая Ходынка.

В 1926г. в Париже открылась международная выставка декоративных искусств. Советской кинематографии ее организаторы оказали большую честь, показав программу новых советских фильмов. Программа вызвала настоящий фурор. Высшими наградами были удостоены советские режиссеры Я.Протазанов, С.Эйзенштейн, Д.Бассальго, Д.Вертов.

С учетом быстро растущего международного авторитета советской кинематографии Политбюро ЦК ВКП(б) разрешает участие в Международной киновыставке в Голландии уже всем крупнейшим советским киноорганизациям – «Совкино», ВУФКУ, Госкинпрому Грузии, «Межрабпомфильму» и др. И опять триумф!

По мере расширения сферы контактов с киноорганизациями и отдельными мастерами кино зарубежных стран, стала вестись активная работа по формированию своего рода клуба так называемых друзей Советского Союза. Кандидатам в такой клуб оказывалось особое внимание –



по возможности покупались их фильмы, издавались книги и статьи, следовали и другие знаки внимания и расположенности, в том числе и приглашения посетить СССР. Безусловно, подобные «романы» развивались под бдительным присмотром соответствующих инстанций и спецслужб.

### *Русские против русских*

В отличие от закончившейся настоящей – с пушками, пулеметами, кровью гражданской войны, – гражданская война белых с красными на территории кино в 20-е годы не только не закончилась, но разгорелась с еще большей силой. Импульсов к сближению и примирению не было ни с той, ни с другой стороны. С введением НЭПа, стимулом для продолжения боев оказалась открывшаяся возможность приобретения – как обычной зарубежной кинопродукции в целях проката в СССР – фильмов эмигрировавших русских кинематографистов. Большинство таких фильмов были посвящены России, в них снимались Иван Мозжухин и другие ведущие звезды русского дореволюционного кино, которых на родине публика не успела забыть и жаждала видеть.

Ничего контрреволюционного, антисоветского в этих фильмах – в основном, экранизациях русской литературной классики и картинах исторического плана – не было. Тем не менее, уже летом 1924г. в региональные подразделения Главлита ушла директива Главреперткома о пресечении попыток проникновения на советский экран фильм, произведенных белоэмигрантскими организациями. Так их поименовали. И только в самой этой приклеенной этикетке и заключался криминал.

Осенью того же 1924г. ситуация с «белогвардейским кино» обсуждалась уже на заседании Комиссии ЦК по политическому руководству киноорганизациями. Была принята резолюция: «Признать нежелательным, как общее правило, покупку фильм, изготовленных за границей белоэмигрантскими киноорганизациями». Кроме того, И.П.Трайнин заявил: «Русская белоэмиграция создала за границей крупные киноцентры,

являющиеся притягательными пунктами и для тех отдельных спецов, которые работают сейчас в России. Намечавшаяся ранее тяга спецов из-за границы в Россию прекратилась благодаря тому, что мы не сумели использовать тех, которых мы сами приглашали. Ханжонков, например, приглашенный нами, брошен на произвол судьбы и голодает. Техники Кенеке, Лагорио и др., снятые в свое время с работы для отправки в Россию, были также брошены на произвол судьбы. Эти примеры заставили многих спецов-организаторов (не имею в виду артистов – они не менее нужны, а спецы-организаторы и техники нужны) еще плотнее сплотиться вокруг эмигрантских предприятий. Эта все расширяющаяся «Россия № 2» немало пакостит нам за границей и пользуется всеми нашими ошибками, чтобы нас дискредитировать»<sup>161</sup>.

Но запрещенные в РСФСР «белогвардейщина» все равно продолжала проникать на экраны страны уже через окраинные республики. Слабину давали Госкинопром Грузии и Азкино, продолжавшие втихаря закупать русское кино, снятое в эмиграции. Только в 1926г. удалось наконец полностью перекрыть и эту лазейку.

Беспощадная взаимоистребительная война кино под красным знаменем с кино белогвардейским шла на всех уровнях, где только соприкасались воюющие. Особенно старалась пресса. Причем, с обеих сторон. В очерке «Кино-Эмиграция» В.Ерофеев нарисовал довольно неприглядную картину жизни тех, кто не пожелал остаться в Советской России: «Среди местной и парижской эмиграции довольно «видное» место занимают кинематографические жучки. Некоторые из них обзавелись собственными конторами – «лавочками» (капитал этих лавочек во время инфляции часто не превышал 1 доллара); другие служат в германских и французских фирмах, как «представители на Россию». Еще так недавно почти все закупки заграничных фильм происходили не иначе, как через посредство этих «кино-деятели», урывавших на этом значительный процент. Организация

---

<sup>161</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 112, д. 769, л. 14–19. Р. Я.: ГАРФ, ф. 406, оп. 12, д. 952.

«Совкино» вызвала среди местной кино-эмиграции большое смятение. Единый, закупочный центр грозит сорвать все расчеты этой вредной мошкары – заблаговременная закупка фильм «на Россию» уже не гарантирует их сбыта. Дельцы пытаются распусть неприятные слухи о положении кино-дела в Сов. России и даже создать «единый продажный центр» для борьбы с Совкино. Конечно, из этого предприятия без поддержки крупных иностранных фирм ничего не выйдет. Поэтому делаются попытки сгагитировать эти фирмы. Нужно отметить такое интересное явление – за последнее время русская кино-эмиграция пополнялась новыми индивидами, прибывающими из СССР. Часть из них оседает в Риге, часть едет в Берлин и Париж. Некоторые из этих «местных советских спецов», работая в наших кино-учреждениях, одновременно служили агентами французских и немецких фирм. Теперь, когда надежды на свободную торговлю с границей ими окончательно потеряны – они незаметно исчезают из России. Одно отраднo, что вся эта мразь *сама* постепенно исчезает из СССР. Значит, почва для ее «работы» становится неблагоприятной. Значит, идея единого закупочного центра оправдывает себя»<sup>162</sup>.

Белогвардейская пресса отстреливалась не менее язвительно. Когда весь мир рукоплескал эйзенштейновскому «Броненосцу», эмигрантский рецензент удостоил картину убойным отзывом. Даже на территории культуры примирения не намечалось. Братоубийственной войне не видно было конца...

## 2.8 Кадры

По ходу нашего предыдущего изложения становится ясно, что какую бы сферу киноотросли, мы не взяли – всюду проявляет себя одна и та же закономерность: строительство и развитие каждого звена советской кинематографии приходилось начинать буквально с нулевой отметки.

---

<sup>162</sup>Кино, 1925. – 12 мая.

Проблема формирования кадрового состава собственно советского кино в этом плане не стала исключением. Как уже отмечалось, основные кадры, создававшие русскую кинематографию, с началом гражданской войны перебрались на юг страны, а затем – с остатками Белой армии – покинули страну. Среди них оказались едва ли не все творческие работники, и организаторы кинопроизводства. И хотя часть киноработников разного профиля, успевших поработать в дореволюционном кино, все же осталась на родине, по-настоящему крупных фигур, сложившихся мастеров, по крайней мере, таких, которые сходу бы смогли взять на себя неподъемное дело восстановления разрушенной кинематографии и создания нового – собственно советского киноискусства – среди них, прямо скажем, не было.

К тому же, к «старорежимным» «спецам» в кино, как и в других сферах новой советской жизни, отношение было двойственным. Да, их брали на работу, но брали исключительно из безвыходности ситуации: без «спецов» на первых шагах в любом деле и шагу ступить было нельзя. Но, доверяя «бывшим» то или иное дело или должность, новая власть подозрительно не спускала с них глаз: а не затаившийся ли это коварный враг, не насыплет ли он нам толченого стеклянного порошка в манную кашу? Факт, что такие истории подчас имели место, еще больше подливал масла в огонь социальной розни, разделения людей по классово-биографическому признаку.

Зияющий кадровый вакуум, образовавшийся в киноотрасли в связи с массовой киноэмиграцией, был достаточно быстро заполнен притоком в кино новых людей очень пестрого состава. Даже более чем пестрого. И хотя революционная волна вынесла из глубин российского бытия много очень талантливых, даже выдающихся людей, которые вскоре прославят советское кино на весь мир, не меньше – если не больше – прибило к кино людей не шибко толковых, мало или вовсе необразованных, но зато энергичных, амбициозных, пронырливых. Они быстро и ловко присосались к красноречивой власти, не брезгуя обслуживать любую ее прихоть и строя на

том свои головокружительные карьеры. Появилась и масса мутных проходимцев, сообразивших как в кино можно делать хорошие деньги, не зарабатывая их, а ловко перекладывая крупные суммы из карманов киноорганизаций в карманы собственных штанов.

Сильно изменился и национальный состав русского кино. Для этого необязательно ссылаться на книгу А.И.Солженицына «Двести лет вместе». Достаточно открыть сочинение известного киноведа М.Черненко «Красная звезда, желтая звезда», чтобы узнать, представители какого именно этноса составили отныне ударную силу советского кино.

Так или иначе, лишь совсем немногие из представителей «старорежимных» кадров легко и органично вписались в новую эпоху, бесконфликтно сошлись со встречной кадровой волной советского призыва. Между этими поколениями пролегла вполне зримая, нестираемая черта разделения на «тех», кого, в лучшем случае, станут называть «попутчиками», и «этих» – чистопородных, незапятнанных «старорежимностью» представителей собственно советской формации.

Вот характерная оценка кадрового состава советской кинематографии переломного 1924г. Критик-коммунист А.Лебедев, отталкиваясь от положения, что «центральной фигурой фильмо-постановочного производства был, есть и, вероятно, еще долго будет – кинорежиссер», провел тарификацию наличной советской режиссерской шеренги. Критерии были выбраны таковы:

«1.Насколько режиссер понимает (и чувствует) революцию и все, что вокруг нее.

2.Как велик объем его мастерства».

Действующие режиссеры получили, соответственно, нижеследующие характеристики: «Гардин. Художник, который – на ущербе. Когда пытается показать революцию или ее отблески («Слесарь и канцлер», «Призрак бродит по Европе», «Хмель») – получается бессильно и плоско. Этот человек – весь в прошлом. <...> Ивановский. Режиссер, культивирующий в кинематографе

оперные темпы, оперную логику ... Человек грамотный во всех отношениях, кроме кино... Пороха не выдумает. <...> Пантелеев. Серый, пресерый. Накрутил изрядное количество всяческих «агитфильмов». Скучен даже тогда, когда пытается изобразить современность. Никто не потеряет, если он прекратит свое кино-режиссерское занятие... <...> Разумный. Способный, но лишенный собственного лица работник. В понимании современности слаб. <...> Сабинский. Старый довоенный режиссер. <...> Когда вспоминается о сотне халтур, поставленных им во времена Ермольева, не верится, что из «Василия Грязнова» получится шедевр. <...> Санин. Бытовой театральный режиссер. Кинематограф в трактовке Санина – это театр Станиславского, накрученный на пленку десять лет назад. <...> Чайковский. После «Дипломатической тайны» некоторые склонны поставить на Чайковском крест. Склонны и мы»<sup>163</sup>.

В этом долгом и безрадостном перечне кое-какие потенциальные возможности критик-коммунист выявил только у И.Перестиани и Л.Кулешова, да и то с большими оговорками. Правда, в запасе еще не тарифицированными осталось трио «театральных режиссеров, которые имеют данные превратиться в хороших кинопостановщиков и должны ими сделаться – Мейерхольд, Форрегер, Эйзенштейн». С кандидатурой последнего критик не промахнулся. Как, впрочем, и с оценкой потенциала «старорежимщиков».

Изживание, выдавливание «старорежимных» кадров на периферию кинопроцесса и активное выдвигание на авансцену «чистопородно советских» станет, пожалуй, одной из самых характерных особенностей кадровой политики данного периода. Но откуда взялись, как появились на свет божий кинематографисты чисто советских кровей? Ведь дивными сказочками про «непорочное зачатие» тут не обойтись.

---

<sup>163</sup> Кино-газета, 1924. – 4 марта.

### *Первые советские кинороддомы*

Необходимость подготовки своих собственных кадров для советской кинематографии была осознана поразительно быстро. И быстрее всего, опять-таки, в северной столице.

Первая государственная школа кинематографии открылась в Москве 1 сентября 1919г. А вот школа экранного искусства в Петрограде открылась 17 марта 1919г. Даты рождения разделяют всего несколько месяцев. Казалось бы, не слишком серьезный аргумент для того, чтобы отдавать приоритет рождения советского кинообразования не Москве, а Петрограду. Но можно привести и другой – к тому моменту, как московскому кинороддому удалось сделать первый официальный и полноценный выпуск студентов в 1928г., ленинградская киношкола уже успела «выстрелить» своими дипломированными выпускниками трижды. Другое дело, что московская кузница кинематографических кадров, пережив несколько мучительных реинкарнаций, оказалась долгожительницей и стала всемирно знаменитым ВГИКом, а вот звезда питерского первенца советского кинообразования на исходе 20-х тихо закатилась.

Зато, наверняка заметят нам патриоты северной столицы, в Петрограде в том же 1919г. был открыт Высший институт фотографии и фототехники, ставивший задачи подготовки специалистов фотографии, фото- и кинотехники, и из этого маленького зернышка позднее вырос Ленинградский институт киноинженеров (ЛИКИ), много сделавший для развития советской кинотехники. В Петрограде же, в январе 1919 года, открылась и первая в стране школа киномехаников. Срок обучения в этой школе вначале был установлен – четыре месяца, а в дальнейшем доведен до шести месяцев. Первый выпуск киномехаников был 13 человек, второй – 17, третий – 37, четвертый – 50 и пятый – 51 человек. Одновременно, при школе для киномехаников были организованы и курсы повышения квалификации. Так что, по сумме обстоятельств, отдадим все же относительный приоритет в организации отечественного кинообразования питерцам.

Как же завоевывалось это лидерство?

«Интерес к Школе экранного искусства (петроградской – *ред.*) и кинообразованию, – вспоминал очевидец и участник тех событий С.К.Братолобов, – превзошел все ожидания. После извещения об ее открытии было подано 300 заявлений, а к моменту фактических занятий – 17 марта 1919 года – числилось уже 581 человек. <...> Главной же трудностью в подготовке кадров было отсутствие учебных программ, плана, специалистов-педагогов»<sup>164</sup>.

Основное ядро педагогов состояло из представителей смежного искусства – театра, в большинстве своем имевших весьма смутное представление о кинематографе и задачах советского кинообразования. Никаких обществоведческих и искусствоведческих курсов в тот год в школе не читалось. «Институт не получал достаточных средств для нормальной деятельности, а с 1922 года, в связи с переводом его на хозрасчет и введением платы за обучение, положение института и студенчества стало еще более плохим. Большинство студентов вело полуголодную жизнь, зарабатывая на хлеб и обучение тяжелым физическим трудом, разгружая баржи, вагоны. Зарботки были случайными, и в основном – сезонными. Случайным было и участие в массовках фильмов производства «Севзапкино». Не лучшим было положение и преподавателей. <...> Зимой в роскошном особняке с мраморными стенами, где помещался институт, стоял пронизывающий холод: отопление бездействовало, средств на покупку дров не было, буржуйки чадили, но не могли согреть огромные залы с промерзшими стенами. В зимние месяцы прекращались почти все практические занятия. Работать на уроках Далькроза и Дельсарта в тонких хитонах было бы безумием. «Жили по солнцу: правили тризну по нем в ноябре и встречу его на исходе марта»<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup>Братолобов С. Как начинался советский кинематограф. – Л.: Искусство, 1976. – С. 93–197.

<sup>165</sup>Братолобов С. Как начинался советский кинематограф. – Л.: Искусство, 1976. – С. 93–197.



Но не только холод тормозил практические занятия. У института не было ни ателье, ни лабораторий, ни кинотехники и учебно-вспомогательных пособий, то есть самого необходимого. Тем не менее, даже в этих условиях Петроградский институт экранного искусства сумел хоть как-то утолить кадровый голод набравших силу питерских киноорганизаций. Он подготовил и выпустил значительное количество актерских кадров, дал основы кинообразования большой группе режиссеров художественного, научно-популярного, документального кино. Его выпускниками были Ф.Эрмлер, С.Васильев, Н.Лебедев, Э.Иогансон, Ю.Музыкант, В.Шмидтгоф, Л.Анциполовский, В.Соломоник, П.Малахов и многие другие.

Если убрать из приведенных воспоминаний Братолобова питерские фамилии и кое-какие реалии, связанные именно с Петроградом-Ленинградом, то абсолютно все им рассказанное можно было бы отнести и к истории рождения киношколы в Москве. Те же трудности и шарахания с разработкой учебных программ и методики обучения, то же отсутствие позарез необходимой производственной базы, та же убийственная нищета.

Такое же пересечение и в плане свистопляски со статусом. У питерцев на старте – киношкола, потом ее преобразование в двухгодичный кинотехникум, с 1922 года повышение статуса до Института экранного искусства, а с 1923 года – опять понижение в ранг кинотехникума, только уже повышенного типа. Через два года его сольют с Кинофототехникумом, а в конце 20-х годов – с Ленинградским техникумом сценических искусств. В Москве – сначала Первая госкиношкола, в 1921 году – ее реорганизация в Государственные Киномастерские повышенного типа, в январе 1922г. – перевод в ведение Глапрофобра и переименование в Гостехникум кинематографии (ГТК), но уже в августе того же года следует неожиданное повышение в чине – кинотехникум переименовывается в Государственный практический институт кинематографии (ГИК). Под этой вывеской заведение проживет до 1925г., когда его опять разжалуют в техникумы. Институтский статус ГТК получит – на это раз уже вполне заслуженно – только в 1930г.

Обе киношколы начинались как актерские, но постепенно обростали режиссерским, сценарным, художественным и техническими факультетами. Обеим государственным учебным заведениям пришлось выдерживать нешуточную конкуренцию с частными киношколами-однодневками, которых было пруд пруди и которые покрывали обе столицы как сыпь. И той, и другой киношколе была уготована участь несчастных сирот, лишенных не только родительской, но и какой-либо попечительской заботы как со стороны Наркомпроса, так и со стороны кинопроизводственных организаций. Им не давали умереть, но и не давали жить и развиваться. Мучили бессмысленными реорганизациями и бесконечной сменой начальников, искусственно-силовым «опролетариванием» кадрового состава учащихся.

Опубликованные воспоминания выпускников наших первых киношкол полны нежности и благодарности педагогам и тем блаженным и счастливым дням, что они провели в их этих стенах. Но, с другой стороны, так вспоминают свою альма-матер все выпускники во все времена. На деле, все было не так безоблачно и возвышенно.

На производстве выпускников наших первых учебных заведений встречали далеко не с распростертыми объятиями. А в прессе можно было прочесть о них и такие высказывания: «Они все одинаковые, средние, серенькие. Ничего особенно выдающегося, смелого. Наши школы и техникумы, вроде ГТК, оказались не в состоянии дать нужных кино людей. Набирали их отовсюду, с бору да с сосенки: из приятелей, из знакомых, из неудавшихся балетных студийцев, словом – откуда угодно. Многие выросли, выучились, но талантливыми не стали...»<sup>166</sup>.

В отношении общей массы выпускников первых советских киношкол дело, скорее всего, обстояло именно так. Так было и потом – в 30-е, когда ГТК сделали ВГИКом, да и во все последующие годы. И так, наверное, будет всегда. Но когда в списках выпускников киношкол 20-х годов встречаешь

---

<sup>166</sup>Советский экран, 1926. – №25.

фамилии – Всеволод Пудовкин, Борис Барнет, Николай Экк, Сергей Герасимов, Фридрих Эрмлер, Сергей Васильев, – слова «они все одинаковые, средние, серенькие...» как-то напрягают.

Конечно же, не «все»!

Другой вопрос – стал ли Всеволод Пудовкин мастером мирового кино потому, что окончил Первую Госкиношколу, а Сергей Герасимов – потому, что учился в мастерской ФЭКС боксу и танцам? Разумеется, Лев Кулешов, и уж тем более Козинцев с Таубергом, не могли стать настоящими учителями кого-либо, поскольку профессионального опыта на тот момент – не говоря уже о культурном багаже и жизненном опыте – у них было разве что на полкопейки. И если яркие звезды на небосклоне советского кино тогда зажглись, то дело все же было, наверное, – в искре божьей. А если есть она, то и самая малость профессионального обучения, пусть даже самого плохонького, пойдет самородку на пользу, станет для него хорошим трамплином. По крайней мере, спрямит и укоротит путь к воротам киностудии. А уж если боженька не поцеловал, то тут и самое блестящее образование, великолепные педагоги и расчудесные методики обучения мало что добавят к природному материалу. Но очень скоро, впрочем, выяснится, что силы небесные с лихвой компенсировали все изъяны раннего советского кинообразования, щедро отпустив нашей многострадальной стране целую россыпь редких и самобытных талантов...

Об этом – чуть позднее.

### *«Опролетаривание»*

В 20-е годы власть на полном серьезе разыгрывала спектакль на тему своего священного вероучения о диктатуре пролетариата и желала подкрепить заморочку о классе-гегемоне не только словами, но и какими-то конкретными организационными мерами. На почве подобных устремлений и практики в культуре народилось множество удивительных жизненных явлений и соцветий самой небывалой раскраски.

Распространилось представление, что сделавшись классом-гегемоном, пролетариат непременно создаст какую-то свою особую и обязательно более высокую культуру и более «правильное» искусство. На этой почве быстренько вызрела громкая и амбициозная организация «Пролеткульт», которая присвоила себе монополию на взращивание небывалой культуры. Поскольку из этих потуг мало что вышло путного, чуть позже была избрана другая стратегия – путь «опролетаривания» уже существующих институций культуры.

Идея была такая: сейчас в литературе, театрах, кино и прочих музах засели старые кадры в основном буржуазного происхождения, отравленные пережитками проклятого прошлого. А потому, нового, настоящего, высокоидейного советского искусства от них не дождешься. Соответственно, и выход из этого безнадёжья виделся в необходимости «перелить кровь» – поменять кадровый состав наличествующих муз, укрепить их, для начала, испытанными партийцами, а следом – основательно «опролетарить», взрастив новых писателей, поэтов, художников исключительно пролетарского, ну, в крайнем случае, крестьянского происхождения.

Соответственно, всем организациям культуры была дана твердая установка – набирать в штат сотрудников в первую очередь исключительно пролетарского происхождения, а уж потом всех прочих. Творческим вузам и художественным школам тоже было безоговорочно наказано в первоочередном порядке зачислять в студенты товарищей пролетарских кровей. И опять же – только таковым назначать государственные стипендии, оказывать прочие предпочтения и преференции.

За ходом «опролетаривания» и темпами улучшения с каждым годом «социального состава учащихся» зорко следили. «Так, например, – с чувством глубокого удовлетворения констатировалось в одном отчете о наборе 1927г. – из 105 принятых на 1-й курс ГТК имеется: рабочих и крестьян 63, служащих 35 и прочих 7. Из них комсомольцев и членов партии 60%. В том числе рабфаковцев – 30 человек». Но нет предела совершенству,

и на следующий год социальный состав очередного набора «опролетарили» еще больше.

Имели место и другие интересные и разнообразные инициативы по той части. Например, в целях повышения идейного уровня советской кинопродукции предлагалось «спаривание» профессиональных сценаристов с «пролетарской косточкой» – в форме прикрепления к «спецам» настоящего рабочего, «знающего заводскую жизнь. Еще более радикальный подход виделся в том, чтобы выбрать группу наиболее сознательных рабочих и быстренько научить их сценарному ремеслу. И, помимо этого, полностью «опролетарить» составы художественных советов кинофабрик – чтобы редакторы-пролетарии своей крепкой рабочей рукой наводили там надлежащий порядок.

Газета «Кино-неделя», констатируя, что критические залпы рецензентов вдогонку сделанным фильмам уже не имеют практического значения, выступила с инициативой создания института «предварительной критики». Идея радикального повышения КПД критики заключалась в том, чтобы установить общественный, то бишь пролетарский, контроль над всеми этапами организационно-творческого процесса создания фильма, начиная с выбора темы, утверждения сценария, актерского состава и т.д. Полагалось, что при такой постановке дела можно будет заранее исправлять все идейные и художественные искривления. Инициаторы создания института «предварительной критики» усмотрели в своем начинании определенную параллель событиям из эпохи гражданской войны, когда к бывшим офицерам царской армии, перешедшим на сторону советской власти, специально прикреплялись комиссары (военкомы) для контроля и организации военного дела в должном направлении. Теперь такой же институт комиссарства предлагалось ввести в кинематографии. Кинорежиссеру, как писала «Кино-неделя», «нужен и теперь такой же военком, но военком не единоличный, а именно коллективный, потому что ни один военком как он ни был знаком со всей нашей жизнью, – просто не в состоянии осветить ее со всем

многообразием и разносторонностью. Такой же многоликий военком-коллектив необходим и он, несомненно, будет полезен. Когда режиссеры и артисты будут действительно близко знакомы и связаны с жизнью крестьян и рабочих, – надобность в нем отпадет сама собою. И не характерно ли, что сейчас в наших картинах о рабочих и крестьянах и именно для рабочих и крестьян предназначенных, удаются лучше всего именно нерабоче-крестьянские места? До тех пор все эти ахи и охи об очередных ошибках режиссера не будут сходиться со столбцов наших газет и журналов»<sup>167</sup>.

Действительно ли эти меры могли дать какое-то усиление творческого потенциала советской кинематографии? Про искру, из которой может разгореться настоящее пламя, мы уже говорили, и потому не будем повторяться.

*Новый советский обряд – чистки. «Личико-то открой!»*

Второй характернейшей особенностью кадровой политики в кинематографе 20-х годов стал новый советский обряд – чистки.

Обряд, как правило, проводился по решениям съездов ВКП(б) или согласно специальным решениям высших партийных органов и носил общегосударственный характер – был обязателен для исполнения во всех государственных, общественных организациях, в том числе и в рядах самой ВКП(б).

По каким-то отдельным своим деталям этот ритуал нам сегодняшним вполне мог бы напомнить хорошо знакомое занятие, именуемое «аттестацией», которая призвана установить или подтвердить уровень профессиональной компетенции, соответствие того или иного сотрудника своим должностным обязанностям. Но уже само слово «чистка», так однозначно и неразделимо связанное со значением глагола «чистить», указывает на несколько иное функциональное предназначение этого обряда.

---

<sup>167</sup> Кино-неделя, 1924. – 23 декабря.

И действительно, широко укоренившийся в ходе 20-х годов обычай чисток был изначально направлен на то, чтобы регулярно и решительно очищать ряды всех организаций и предприятий не столько от слабых или некомпетентных работников, сколько – и прежде всего – от классово и идейно чуждых людей. Киноработники в этом отношении не могли, да и не стали исключением.

Широкомасштабные чистки регулярно и неотвратимо накатывали на советскую кинематографию все 20-е годы. Закрепились они и в практике 30-х годов, а в конце 40-х вновь всплыли уже под наименованием «Суды чести».

Откуда же в «важнейшем из искусств» могли появляться «чуждые элементы», от которых необходимо было избавляться? Ответ находим в передовой статье «Кино-газеты» «Против кого мы?», где был представлен типологический перечень врагов советского кино: «Их много – паразитов, присосавшихся к живому телу советской кинематографии, невидимыми нитями опутывающих ее по рукам и ногам. Это – прежде всего темные дельцы черной кинематографической биржи. Незаметно проникают они во все поры неокрепших еще советских кино-организаций и ведут свою разрушительную работу. «Авторитетные» незнайки прикрывают своим именем темную работу кино-спекулянтов и мешают вывести их на чистую воду. Не лучше и те, которые говорят о «восстановлении», «объединении», а под шумок дезорганизуют и срывают все попытки уничтожить кино-неразбериху. Те, которые думают только о своей колокольне, защищают свою лавочку. Более безобидны кинематографические Хлестаковы, заслуженные и незаслуженные. Поглощенные саморекламой и погоней за званием, они дело ставят на последний план. Зловредный нарыв, который нужно вскрыть – кучка плагиаторов футуризма в кино. Под вывеской формальных исканий обделывают они свои делишки. Наконец, просто кино-болтуны, путающиеся в ногах, сбивающие с толку, отвлекающие внимание советского общественного мнения от основных задач в кино. Всем им, во имя скорейшего создания и развития советской кинематографии, мы объявляем

войну. Уверены, что все искренно преданные делу работники советской кинематографии будут с нами»<sup>168</sup>.

Подготовка и проведение кампаний чисток поручалось специально назначенным комиссиям, в состав которых обязательно должен был включаться представитель органов госбезопасности. Чистку обязаны были проходить все сотрудники проверяемой организации, начиная с уборщиц и заканчивая руководящим составом учреждения или предприятия. К самой процедуре чистки, кульминацией которого были общие собрания, готовились очень серьезно, с предельным тщанием. На каждого подвергаемого чистке собирался самый разнообразный материал. Доскональнейшим образом проверялась вся его биография – особенно на предмет социального происхождения. С этой целью рассылались и перепроверялись запросы по месту рождения и местам предыдущей работы или учебы, испрашивались характеристики, собирались отзывы товарищей или коллег по работе. С особым чувством удовлетворения получались кляузы и клеветнические заявления доброхотов. Все это обнародовалось на общих собраниях. Проходивший чистку должен был ответить на все предъявленные ему обвинения, а также на вопросы, позволяющие выявить уровень его политической сознательности. Таким образом, процедура чистки одной жертвы могла продолжаться несколько часов, а собрания продолжаться несколько дней к ряду. Не прошедших чистку ждали два удовольствия: в лучшем случае – заметное понижение в должности, в худшем – безоговорочное увольнение с соответствующей характеристикой.

Так по решению XIII съезда партии была проведена чистка личного состава в аппарате Госкино. В ходе чистки было проверено 36 сотрудников, из которых шестерым показали на дверь, а еще десять были переведены на другую работу. Работа комиссии по чистке на этом еще не была полностью завершена. Заведующий Госкино Бала-Добров, сообщая об этом в секретной

---

<sup>168</sup> Кино-газета, 1923. – 9 октября.



записке Агитпропу ЦК, уведомил, какими именно вариантами определяются судьбы сотрудников Госкино: «Снять», «Оставить, но перевести на другую работу», «Оставить. По работе не повышать», «Оставить с подысканием замены», «Оставить. Держать под наблюдением»<sup>169</sup>.

Знакомясь с содержанием сохранившихся стенограмм чисток, проводимых в киноорганизациях, испытываешь двойственное чувство. Как-никак проходивших чистку раздевали в некотором смысле почти до трусов. При этом всегда находились те, кто, пользуясь этой процедурой, элементарно сводил со стоящим на сцене давние счёты, не гнушаясь перевираанием фактов, а то и гнуснейшей клеветой. То, что называлось чисткой, частенько превращалось в обряд публичного обливания грязью, и все это не могло пройти бесследно как для тех, кто проходил чистку, так и для тех, кто «чистил».

После одной из подобных процедур покончил жизнь самоубийством бывший председатель правления издательства «Теакинопечать», ветеран ВКП(б) В.П.Успенский. «Над могилой коммуниста-самоубийцы, – писала газета «Кино», – мало говорить обычные скорбные слова, которыми мы провожаем товарищей по борьбе. Коммунист, убивший себя, – совершил политический акт. Из жизни выпадают лишние эпохе люди и надо узнать, чья вина в том, что один из нас оказался лишним в нашей жизни. Кто виноват – время или самоубийца? Перед лицом этой загадки нужно преодолеть в себе естественное у гроба уважение и говорить только правду. Теперь перед фактом самоубийства многие, очень многие из тех, кто боролись с Вячеславом Павловичем испытывают ранящее, тревожное чувство – не мы ли виноваты в этой смерти. Нет, не мы. <...> Успенского осудили. Он ответил самоубийством. Он не мог подчиниться коллективу. Успенский был индивидуалист, обладающий большой личной силой, в мелко-буржуазном понимании этого слова, и он пал под тяжестью собственной силы. Мы

---

<sup>169</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 755, л. 29–32

вынуждены, чтобы сделать большое дело, порученное нам историей, шагать через отдельных людей»<sup>170</sup>.

Яснее, пожалуй, не скажешь.

Вместе с тем, чистки, при всей отвратности этих процедур, не всегда были бесполезным занятием. Иногда они становились и настоящим моментом истины – позволяли поставить правильный диагноз не только отдельным сотрудникам, но и всей испытываемой организации. Очень часто чистки выявляли и другую, большую и позорную, беду молодого, только-только встающего на ноги советского кино.

### *Распил и откат 20-х*

После того как в годы гражданской войны большинство русских кинематографистов сочли за благо эмигрировать из страны, освободившееся кинопространство быстро заполонила популяция абсолютно некомпетентных, но зато особо предприимчивых, необычайно амбициозных и изворотливых личностей, к тому же больших умельцев перекладывать государственные деньги в собственный карман.

Просматривая неплохо сохранившиеся материалы партийных и административных чисток 20-х годов, невольно приходишь к предположению, что в ту пору в нашей кинематографии трудился какой-то совершенно особый отдел кадров, принципиально не бравший на работу в кино приличных людей (особенно по административно-хозяйственной части). Набирались исключительно граждане, уже обогащенные опытом двух-трех судимостей за экономические преступления. Оказавшись в мире кино, эти граждане-товарищи отнюдь не собирались изменять своим талантам и привычкам. В результате, на советских кинофабриках и в иных киноорганизациях процветало изощреннейшее и масштабное воровство, помноженное на обычное разгильдяйство, дурость, непрофессионализм.

---

<sup>170</sup> Кино, 1929. – 9 апреля.

Со стальпелей юной советской кинематографии еще не успели спустить легендарного «Броненосца «Потемкина», а уже были совершены крупнейшие финансовые киноаферы. Сначала проходимцу Чибрарио, удалось без особых проблем умыкнуть за бугор едва ли не все выделенные государством на нужды кино деньги, а позднее липовая организация «Руссфильм» постаралась повторить и усовершенствовать этот опыт. Вскоре прошел еще целый ряд громких судебных процессов над растратчиками и умыкателями госсредств, предназначенных на восстановление и развитие советской киноиндустрии.

Ведомство Дзержинского, боровшееся, как известно, не только с политическими, но и с экономическими врагами советской власти, попыталось, было, взять ситуацию с хищениями и бардаком в кино под свой контроль. Но схватило за руку совсем не того, кто этого, действительно, заслужил. Из докладной записки зам. начальника экономупра ОГПУ Иванченко и начальника 2-го отделения ОГПУ Островского явствовало: «Проведенная нами агентурная и исследовательская работа по кино устанавливает, что основной причиной создавшегося хаоса в коммерческих операциях киноорганов является неправильная, преступно-нездоровая постановка работы по кино в Берлинском торгпредстве, каковой руководит М.Ф.Андреева. Гр. Андреева, бывшая жена М.Горького, является матерью одного из пайщиков кинофирмы «Русь» (в Москве) гр. Желябужского. Гр. Андреева в своей работе систематически тормозила и буквально срывала закупочную деятельность госкиноорганизаций, одновременно оказывая всемерную поддержку частным кинодельцам, заведомо недобросовестным киноспецам в частной фирме «Русь» (граждане Керре, Алейников, Коган, Перский, Сливкин и др.). Все нижеприведенное с несомненностью устанавливает контрреволюционный характер деятельности гр. Андреевой. Данные разработки личности последней указывают, что она держится на этом посту благодаря умелому использованию доверия, оказываемого ей старыми партийными товарищами <...> Атмосфера взяточничества и

посредничества в кинобюро торгпредства стала настолько очевидной, что группа немецких кинофабрикантов, желающих завязать непосредственную связь с госкиноорганами, обратилась к Наркому тов. Луначарскому с открытым заявлением о взяточничестве фотокинобюро торгпредства. <...> Рост частных магазинов, фабрик, мастерских непрерывно увеличивается. Контрабанда и сравнительно легкое приобретение за границей товара через посредство вышеназванных организаций укрепляет рост частного капитала, создающего прямое противодействие нормальной деятельности государственных учреждений и затрудняющего развитие нашей неокрепшей фотопромышленности»<sup>171</sup>.

За неимением сколько-нибудь достоверных сведений, сейчас трудно судить о том, насколько пагубны с точки зрения чекистов были результаты деятельности «гр-ки Андреевой» в роли представителя советского торгпредства в Германии. Но позднее у самой продвинутой советской киноорганизации удалось обнаружить и другие прегрешения. В марте 1928г развернулся громкий судебный процесс. На скамье подсудимых оказались сразу 17 работников «Межрабпом-Руси» во главе с бывшим директором З.Ю.Даревским. Главным способом расхищения денег, изобретенным Даревским, было изготовление фиктивных счетов, по которым оплачивалась работа несуществующих артистов, а также придуманные услуги и фиктивные убытки вроде «поливки улиц после взрыва», «оплаты катания на карусели», «за изорванное платье проходивших мимо съемки рабочих». Особенно большая отдача шла от оплаты не имевших место взрывов. Так были списаны деньги на оплату «взрыва церкви в Ярославле», на которую на самом деле никто не покушался.

«Процесс этот, – отмечала газета, – имеет большой общественный интерес. Несколько процессов подряд, в течение сравнительно небольшого количества времени, говорит о том, что на наших кинофабриках не все благополучно». По приговору суда Даревский был осужден на 8 лет тюрьмы

---

<sup>171</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 754, л. 108–127.

«со строгой» изоляцией. Но вскоре сказочным образом он будет прощен и снова приступит к прежней работе.<sup>172</sup>

Весной 1927г. начался другой, еще более скандальный, судебный процесс по так называемому «Делу шестнадцати». Дело это было возбуждено еще осенью 1926 года, когда были арестованы 16 руководящих работников бывшего Госкино и «Пролеткино». Газета «Кино» по случаю этого судебного праздника писала: «Посудимые: С.А.Бала-Добров (бывш. зав. Госкино), А.В.Данашевский (бывш. директор производственной части Госкино), М.Я.Капчинский (бывш. Директор 1-й Госкинофабрики), М.Л.Кресин (б. директор 3-й Госкинофабрики), М.Е.Шнейдер (б. зам. директора 3-й Госкинофабрики), А.А.Богомоллов (пом. директора производственной части Госкино), В.Л.Степанов (б. директор «Культкино»), Н.В.Баклин (б. коммерческий директор «Культкино»), Я.М.Блиох (бывш. зам. директора 1-й Госкинофабрики), М.А.Богорачев (б. зав. производством ленинградской фабрики Госкино), Б.А.Михин (кинорежиссер б. Госкино), И.Н.Бурсак (б. председатель правления «Пролеткино»), А.А.Ханжонков (б. зав. производством «Пролеткино»), П.К.Новицкий (оператор и сорежиссер Юренева по картине). Обвинения предъявлены по 109 статье Уголовного Кодекса (использование служебного положения) и 111 статье (бесхозяйственность не злостного характера). В качестве свидетелей вызывается 56 человек. Обвинительный акт, составленный на 128 страницах, в заключительной части говорит о том, что действия обвиняемых хотя и не нанесли убытков Госкино и «Пролеткино», но, если бы обвиняемые проявили большую хозяйственность, то прибыль этих организаций могла бы быть выше»<sup>173</sup>.

Как же могло так получиться, что едва ли все руководство советской кинематографии разом оказалось на скамье подсудимых?

---

<sup>172</sup>Кино, 1928. – 6 марта.

<sup>173</sup>Кино, 1927. – 22 марта.

Газета «Кино» еще в ожидании процесса по «Делу шестнадцати» писала: «Официально это дело называется – «о злоупотреблениях администраций киноорганизаций Госкино и «Пролеткино». Если бы оно сводилось только к «злоупотреблениям», возможным всегда, надо было бы только убрать виновных и дать отчет в судебном отделе. Но здесь *обвиняемые не отрицают фактов, признают их (!!! – В.Ф.)* и все же считают себя невиновными. Это ставит вопрос в другую плоскость. О нравах кино, о порядках, создавшихся в киноорганизациях, укрепившихся в них, ставших не «злоупотреблениями», а бытом, настолько пропитавшим все дело, что, в сущности, и после произведенных арестов, и после привлечения внимания к большому делу – далеко не все изменилось, и в целом основное – подход остался тем же. Это – тяжелое наследие нескольких «кинопоколений», оставшееся еще от дореволюционного кино, от времен своеобразно организованной анархии, жреческого подхода к «свободному» искусству, погони за сенсацией. Люди менялись, но обстановка, навыки наследовались. В конце концов, если отбросить цифры, обвинение в судебном процессе основывается на: 1) постоянном запаздывании выпуска картин; 2) превышении сметных сумм; 3) разбухании штатов – рдении «своему человечку»; 4) отсутствии плана и вытекающем отсюда нерациональном использовании пленки, павильонов, рабочей силы и т.п.»<sup>174</sup>.

Закончился же громко начинавшийся процесс по делу руководителей Госкино и «Пролеткино» скорее символическими наказаниями: «После девятичасового совещания суд вынес приговор, в котором подробно изложены все установленные на суде обстоятельства. В отношении главных обвиняемых: Бала-Доброва – раздутие штатов, приглашение бывших сослуживцев, выдача им крупных авансов, подъемных, квартирных и пр. Капчинский – признан виновным в том же, в чем и Бала-Добров, с прибавлением к его вине режиссуры по «Кафе Фанкони», удорожившей картину с 40000 руб. (по смете) до 116000

---

<sup>174</sup>Кино, 1927. – 29 марта.

руб. Кресину вменено в вину то же, что и Капчинскому в части удорожания картин, ненужных экспедиций и пр. Бурсака суд считает виновным в легкомыслии, небрежности, халатности, недобросовестности и бесцеремонном отношении к порученному делу. В отношении Новицкого суд находит, что предъявленное ему обвинение по ст. 154 (понуждение к сожительству) по делу не подтвердилось. Однако со всей категоричностью установлено, что, находясь в служебных отношениях по подбору для экспедиции артисток, Новицкий вступал с артистками в разговор, носивший оттенок хулиганства, и тем дискредитировал свое учреждение. Губсуд постановил: Богомолова, Богорачева, Степанова, Баклина, Фельдмана, Юренева и Новицкого – оправдать. Данашевскому и Блюху – объявить общественное порицание с опубликованием в печати. Бала-Доброва – подвергнуть лишению свободы на шесть месяцев, Капчинского – на восемь месяцев, Кресина – на три месяца. Бурсака – на один год, Ханжонкова – на шесть месяцев и Шнейдера – на два месяца. Так как Кресин и Шнейдер отбыли по предварительному заключению этот срок, от дальнейшего наказания их освободить. Признавая изоляцию от общества Бала-Доброва нецелесообразной и учитывая болезнь Ханжонкова, суд постановил: войти с ходатайством во ВЦИК о помиловании Бала-Доброва и о неприменении наказания Ханжонкову»<sup>175</sup>.

Между тем, вывести на чистую воду и отправить куда надо *настоящих умыкателей и истинных растратчиков госсредств* ни суду, ни ведомству на Лубянке особо не удалось. Традиции умелого воровства и невероятного транжирства денег, отпущенных на кинопроизводство, прочно и надолго войдут в практику советского кино и даже будут замечательно приумножены, о чем нам еще придется вести разговор.

### *Кадры решают все*

11 января 1929г. ЦК ВКП(б) утвердил резолюцию по докладу «О руководящих кадрах работников кинематографии». Этим постановлением

---

<sup>175</sup>Кино, 1927. – № 17. – 26 апреля. – С 1.

сталинский тезис об «обострении классовой борьбы в активной фазе строительства социализма перенесен уже и на территорию кино: «Обострение классовой борьбы на идеологическом фронте не может не вызывать со стороны мелкобуржуазных группировок стремления воздействовать на этот важнейший очаг культурного подъема и воспитания масс. Задача партии – всемерно усилить руководство работой киноорганизаций и, обеспечивая идеологическую выдержанность кинопродукции, решительно бороться с попытками приспособления советского кино к идеологии непролетарских слоев».<sup>176</sup>

Это постановление положило начало целому ряду наиболее важных идеологических кампаний в кино и 1929 года и последующих лет. Оно санкционировало «удаление из кинематографии дельцов старого типа, проводящих в работе чуждую идеологию» и одновременное выдвижение на руководящие посты кадров из рабочей среды (вскоре в прессе появится термин «орабочивание», «опролетаривание»).

Наркомату РКИ будет дана команда об очередной проверке кадрового состава киноорганизаций, что положит начало кампании тотальных «чисток». Отчеты об этой «очистительной» кампании (уже 1930 г.) рисовали столь беспросветную картину состояния кадров советской кинематографии, что не оставляли никакой надежды не только на ее ближайший расцвет, но и на скромненькое ее существование.

Однако, не поверим этим уныло-зауспокойным донесениям! На самом деле ситуация с кадрами к 1930 переломному году уже успела сильно перемениться к лучшему. Вслед за первой волной советской режиссуры, подарившей нашему кино таких гигантов-первопроходцев как Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, уже успело подрасти второе поколение, представители которого станут ключевыми фигурами нового, истинно победного десятилетия советского кино. Александр Медведкин, Иван

---

<sup>176</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 113, д. 692, л. 2, 86–87.



Пырьев, Борис Барнет, Юлий Райзман, Сергей Герасимов, братья Васильевы, Фридрих Эрмлер, Иосиф Хейфиц и Александр Зархи, Сергей Юткевич уже успели попробовать свои силы в режиссуре. Полные сил и амбиций, обогащенные опытом первых своих постановок, поначалу еще не замордованные красноречивой властью, – именно они выведут по-настоящему советское кино на его твердую и главную дорогу.

## **2.9 Итоги**

1. В первом десятилетии советская кинематография, претерпевшая в первые годы революции страшные потери и разрушенная (до основания), постепенно была восстановлена, а с середины 20-х годов началось ее достаточно планомерное и уверенное развитие практически во всех звеньях киноотрасли.

Основные трудности и сложности в функционировании кинематографии данного периода были, с одной стороны вызваны причинами объективного характера – катастрофическими итогами Первой мировой войны, крушением самодержавия, последствиями развязанной гражданской войны. С другой стороны, и в судьбе самой российской киномузы произошли самые что ни есть коренные перемены.

Ленинский декрет 1919г. о национализации кинопромышленности означал полный переворот во всем киноделе. Кинематография, рождавшаяся и развивавшаяся к тому моменту в рыночной системе, на основе частной собственности и в условиях едва ли не полной независимости от государства, была объявлена делом государственным и полностью поставлена под его всесторонний контроль и управление.

Однако создание доселе нигде в мире не опробованной системы государственного управления киноотраслью далось не легко и не сразу. В ходе одного десятилетия были опробованы, по сути дела, три совершенно разных организационно-экономических модели кинодела. В годы гражданской войны и вынужденной политики военного коммунизма была

испытана система внеэкономической организации работы кинематографии с переходом на бесплатный кинопоказ и т.д. Затем – в рамках НЭПа – власть была вынуждена опробовать комбинированную систему организационного устройства, сочетавшую государственное управление с элементами рыночной экономики. Именно этот опыт сочетания киноорганизаций разной формы собственности – государственной, кооперативной и частной – позволил восстановить полностью разрушенную кинематографию и создал предпосылки дальнейшего ее развития. Но тогда же были сделаны и первые шаги на пути к созданию новой, собственно советской, модели организации кинодела, основанной на полной централизации управления «важнейшим из искусств». Создание госкорпорации «Совкино» с передачей ему полной монополии кинопроката и последующая успешная работа этой организации вполне подтвердила жизнеспособность такого организационно-экономического устройства кинодела. Именно по этому пути и пошло дальнейшее организационное строительство советской кинематографии, которое завершится в 30-е годы созданием суперцентрализованной («сталинской») модели управления.

2. Полный разрыв с опытом дореволюционного русского кино произошел не только по линии организационно-экономического устройства, но и в плане идейно-эстетическом. Демонстративный разрыв с традициями национальной культуры и художественным опытом дореволюционного кино обрек советскую кинематографию на блуждание в потемках и бесплодное экспериментирование в течение первых лет своего существования. Этот разрыв был усугублен еще и тем, что практически весь ведущий кадровый состав дореволюционной кинематографии в годы гражданской войны покинул страну и остался в эмиграции. Однако этот вакуум постепенно удалось заполнить новыми талантливыми мастерами, с работами которых и связаны главные творческие достижения советского кино 20-х годов. Новаторские фильмы «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Звенигора», «Земля», с их новой художественной

идеологией и открытиями новых языковых возможностей экранного искусства, сформировали новый облик советского кино и принесли ему мировую славу.

К тому же, благодаря усилиям отдельных мастеров и работам «Межрабпомфильма» советской кинематографии все же удалось сохранить относительную преемственность традиций национальной художественной культуры и, тем самым, заложить возможность выхода советского кино к массовой аудитории, контакт с которой был исключен при явном доминировании авангардистских вкусов и приоритетов.

3. Начавшийся процесс централизации киноотрасли, при всех потерях и негативных последствиях, в целом, помог концентрации сил и средств для ее восстановления. Особенно плодотворным оказалось введение государственной монополии на закупку и прокат зарубежных фильмов. Доходы, полученные от этой сферы деятельности, были эффективно использованы для развития собственного кинопроизводства. В результате, советскому кино к концу 20-х годов удалось «отвоевать» достаточную часть отечественного прокатного пространства, прежде практически полностью захваченного зарубежными фильмами.

В конце 20-х удалось начать строительство нескольких новых собственно советских кинофабрик, из них две самые большие – в Москве (будущий «Мосфильм») и в Киеве – должны были составить главную производственную силу советской кинематографии. Новые центры советского кинопроизводства появились в республиках Кавказа и Средней Азии.

Из числа тех проблем, которые ходе 20-х удалось хотя бы частично сдвинуть с места, самой большой и самой болезненной долгое время оставалась проблема создания собственной кинопромышленности и, прежде всего, производства отечественной киноаппаратуры и отечественной киноплёнки. Эта проблема досталась советской кинематографии в наследство еще от дореволюционного кино, которое так же серьезно

страдало от отсутствия аппаратуры и пленки собственного производства. На исходе 20-х необходимость создания собственной технической и сырьевой базы кинопромышленности уже была вполне осознана, а с накоплением заработанных на кинопрокате средств были осуществлены и первые практические меры к строительству собственных фабрик кинопленки и заводов по производству кинооборудования.

4. В 20-е годы была не только полностью восстановлена, но и значительно выросла прежняя сеть кинопоказа. Несомненные успехи в этой сфере с чувством законной гордости отмечал один из строителей советской кинематографии, один из первых ее историков Н.Лебедев: «Рост киносети: в 1925 году по СССР насчитывалось 3700 киноустановок. В 1930 году – 22000. Рост за пять лет почти в шесть раз. Увеличение идет главным образом за счет клубной и деревенской сети. Особенно показателен рост последней. В 1925 году в СССР было около 700 сельских установок. В 1930 году – около 14000. Увеличение почти в двадцать раз! Не менее показательны цифры, характеризующие работу кинопроката. Вот, например, данные о фильмофонде крупнейшей прокатной организации того времени – Совкино: в 1925 году этот фонд насчитывал 2700 копий. В 1929 году – 16000. Рост за четыре года почти в шесть раз. Но цифровые показатели далеко не полностью отражали успехи кинофикации и проката в эти годы. Еще более важными были изменения в социальном составе киноаудитории. Создание широкой сети клубных и деревенских установок вовлекало в кино десятки миллионов новых зрителей из рабочих и крестьян. Демократизировалась и аудитория обычных коммерческих кинотеатров за счет постепенного сокращения нэпманско-мещанской ее части и расширения числа посетителей из рабочих, пролетарской интеллигенции, студенчества. Новый зритель поддерживал советский фильм против импортного, революционный – против безыдейного, реалистический – против формалистского. В эти годы возникают и первые специализированные экраны. В Москве, Ленинграде и ряде других городов Союза создаются кинотеатры культурфильма. В Москве

при Музее Революции создается театр кинохроники. В Москве и Ленинграде открываются детские кинотеатры. Начинается кинофикация учебных заведений. С ростом удельного веса клубной и деревенской киносети, изменением состава посетителей обычных кинотеатров и появлением специализированных экранов даже самые близорукие из кинохозяйственников принуждены были в своей прокатной политике считаться с запросами миллионов новых зрителей. Если на предыдущем этапе – в 1922–1925 годах – фильмофонд состоит главным образом из импортных иностранных картин (еще в 1925г. советские фильмы составляли в этом фонде немногим больше одной пятой), то уже через три года, в 1928 году, удельный вес картин отечественного производства подымается до шестидесяти семи процентов, то есть возрастает более чем в три раза»<sup>177</sup>.

Если мысленно сложить все эти отдельные, может быть мало что говорящие сегодня цифры в некий единый, но понятный показатель, то следует сказать, что мощь воздействия советского кино на его растущую аудиторию возросла *многократно*.

5. Большим достижением советского кино немого периода стал его впечатляющий выход на международную арену. Этот прорыв дал советской кинематографии уже вполне весомую экономическую отдачу. Но помимо заработанных дополнительных средств, он принес еще и многократно более значительный политический и художественный успех, вызвав тем самым волну интереса мировой общественности не только к новым советским фильмам, но и к самой стране, дерзнувшей наперекор всему миру пойти своим особым, никем не хоженным путем.

6. В 20-е годы, создав первую в мире систему профессионального кинообразования, именно советская кинематография преподнесла миру еще один урок, достойный подражания. В крайне трудных условиях, методом проб и ошибок был наработан значительный опыт подготовки

---

<sup>177</sup>Лебедев Н. Немое кино (1918–1934) // Очерки истории кино СССР. – М., 1965. – С. 143.

профессиональных кадров разного уровня и разной специализации. Специальные учебные заведения в Москве, Ленинграде, Одессе готовили для отрасли и творческие и технические кадры. Уже на исходе 20-х эти кинороддома самым существенным образом изменили кадровую ситуацию в советском кино. Специалисты дореволюционного происхождения, совсем недавно составлявшие чуть ли не все 100% кадрового состава киноотрасли, теперь составляли только 30%. Процесс пополнения кадров выпускниками советских киношкол на этом не закончился. В новом десятилетии они эти кадры окажутся уже на первых ролях и станут ключевыми фигурами эпохи советского звукового кино.

7. Примечательной особенностью кинопроцесса 20-х годов стало создание общественных кинноорганизаций. Ассоциация работников кинематографии, Общество друзей советского кино, профсоюзная организация Рабис и другие сыграли очень существенную роль в становлении и развитии советской кинематографии этого периода.

Регулярные и серьезные обсуждения новой продукции советских кинофабрик, острейшие дискуссии по всем ключевым проблемам развития кинодела, открытая критика ошибок и заблуждений, в том числе и критика руководства кинематографии, а также многие другие формы работы этих организаций явно способствовали росту советского кино, поискам оптимального пути его развития.

8. В 20-е годы родилась и буквально расцвела советская профессиональная кинопресса. Никогда более советское кино не имело такого пышного букета самой разнообразной кинопериодики, такого невиданного изобилия книжных изданий, предназначенных и для сугубо профессиональной аудитории, и для самого массового читателя. При этом, еще будучи не совсем оседланной советской цензурой и Агитпропом, ранняя советская кинопресса не чуралась болезненных проблем кинематографии, находила острые, живые, нетривиальные формы общения со своей читательской аудиторией, была востребована ею. Уже в последующее

десятилетие кинопрессу удастся полностью приручить, и она станет хорошо выдрессированной сторожевой овчаркой Агитпропа.

9. При всем вышесказанном, общие итоги развития советского кино в первое свое десятилетие не были, да и не могли быть только победными.

Хотя в творческом отношении советское кино этого периода, в поисках советской идентичности, пробовало силы на самых разных направлениях, хотя существовали разные творческие группировки, исповедовавшие свои собственные принципы, *ни одной из них так и не удалось твердо и ощутимо результативно нащупать главный, магистральный путь общего развития.* Отдельных поразительных находок и достижений было полным-полно, но при этом золотого ключика массового успеха – не копеечного, частного, а настоящего, основанного на счастливом сочетании высокого потенциала зрелищности и глубокого авторского высказывания – советское кино немого периода так и не обрело. Образ такого кино только еще проблескивал в отдельных фильмах, но в отчетливую линию сложиться пока не успел. Эта задача будет решена только в 30-е годы.

10. Силовое навязывание «важнейшему из искусств» жестких идеологических рамок и сугубо пропагандистских функций не могло не сузить и серьезно не деформировать облик заново рождавшейся кинематографии.

В 20-е годы родилась, окрепла и все более нагнела советская киноцензура. Конечно, от нее была и определенная польза, поскольку репертуарный поток тех лет по вполне объективным причинам и в самом деле был изрядно замутнен, а потому совсем не греховным делом было его основательно чистить. Но помимо этой, вполне благородной и полезной, сугубо ассенизаторской деятельности, советская цензура присвоила себе безоговорочное право дирижировать киномузой, бежать впереди нее и указывать ей путь. Это позволяла сделать одна из особенностей советской киноцензуры: цензор приступал к своей работе не по окончании фильма, а вожделенно засучивал рукава еще при ознакомлении с заявкой на фильм или

с литературным сценарием. Уже на старте творческого процесса выносился приговор о том, что следует в будущем фильме поувечить. И нередко зародыш будущего кинотворения безоговорочно приговаривался к абортированию. В этом плане истинные масштабы «достижений» советской киноцензуры 20-х еще не изучены, но, судя по более изученной практике ее более поздних периодов, горьких открытий будет предостаточно.

11. Первые серьезные творческие победы советского кино («Броненосец «Потемкин», «Мать», документальные опусы Д.Вертова и др), а также растущий производственно-экономический потенциал киноотрасли к исходу 20-х стали привлекать все более пристальное внимание партийного руководства страны. Как следствие, быстро возрастает идеологический контроль и все более усиливается давление на репертуарную политику киноорганизаций. В 1928-ом году проводится Всесоюзное партийное киносовещание – ключевое событие в овладении советской киномузой и установлении над ней полного контроля со стороны ВКПб – после которого начинается новый этап централизации кинодела в стране, главной задачей которого становится подчинение единому центру управления до сих пор еще сохранявших относительную независимость республиканских киноорганизаций. Этот процесс перейдет рубеж десятилетия и получит свое завершение уже в 30-е годы.

К исходу 20-х партия полностью овладевает «важнейшим из искусств» и уже не выпускает его из своих объятий.



## 3 КИНЕМАТОГРАФ ПО СТАЛИНУ

1930–1940гг.

### 3.1 Общественно-политические условия

1930г. во всех отношениях оказывается и для всей страны и для советского кинематографа, в частности, переломным.

1. Сама страна вступает в новую эпоху, которая характеризуется глубокими политическими, социальными и экономическими переменами. 20-е были только подступами к строительству нового общественно-политического строя. В этот период закладывались лишь отдельные блоки и детали его фундамента. В 30-е началось реальное строительство социализма, причем, ударными темпами.

Страна превращается в огромную строительную площадку. Ускоренно возводятся тысячи новые заводов, величественными плотинами гидроэлектростанций перекрываются реки, прокладываются водные и дорожные магистрали.

Вековой уклад русской деревни до основания взорван насильственной и беспощадной коллективизацией.

В стране рождается новый политический режим, утверждая суперцентрализованную систему управления. Разгром и подавление оппозиционных сил сопровождается массовыми репрессиями.

2. В кино происходит своя техническая и эстетическая революция – приходит звук, что вызывает цепную реакцию перемен в технике, организации производства и, естественно, в эстетике кино.

3. В русле общеполитического процесса централизации власти в одних руках происходит и завершается процесс централизации управления и всей киноотраслью. Республиканские и другие киноорганизации, теряя свою былую хотя бы и относительную независимость, объединяются в единую всесоюзную киноотрасль, работают отныне по единым всесоюзным

правилам и нормам, управляясь из единого центра – Главного Управления кинематографии (ГУК).

Этот процесс централизации управления достигает своей крайней точки – руль управления киноотраслью при наличии и государственных и партийных структур руководства киноделом уже буквально находится в одних руках. По ходу 30-х Сталин лично начинает все более плотно, напрямую руководить кинематографом, определяя его репертуарную политику, по собственному усмотрению решая кадровые и все иные ключевые вопросы развития отрасли.

4. В 30-е советское в идейно-творческом отношении по-настоящему обретает свою идентичность, находит свою эстетику и основное русло успешной репертуарной политики. Уже к середине 30-х советские фильмы полностью вытесняют с экрана и успешно заменяют зарубежные фильмы. *Кино реально становится не только «важнейшим из искусств», но и подлинно народным.*

Эту задачу удается разрешить за счет того, что в своей эстетике советское кино избавляется от вируса безоглядного авангардизма 20-х годов, делает решительный поворот в сторону зрительских вкусов и начинает ориентироваться на национальную художественную традицию, прежде всего – на опыт народной (фольклорной) культуры.

5. Однако при всех очевидных успехах развитие отрасли характеризуют серьезные перекосы. 30-е станут временем рождения советской кинопромышленности: развивается сырьевая база, вводятся в строй советские фабрики киноплёнки. Удаётся наладить выпуск собственной киноаппаратуры и оборудования.

Но само кинопроизводство (количество фильмов) остается на прежней отметке, а затем даже снижается. При проектировании строительстве новых больших кинофабрик в Москве (будущий «Мосфильм») и Киеве допущены роковые ошибки – не предусмотрено появление звука. Поэтому эти кинофабрики рассчитанные на большой объем производства работают на

минимальных оборотах. Срывается и главный проект развития советской киноиндустрии: строительство Советского Голливуда (главной кинобазы советского кино на Юге страны).

6. В ходе 30-х советской кинематографии придется пережить пять перестроек организационной системы управления, она дважды потеряет статус самостоятельной отрасли, сменить четырех руководителей.

В 1930г. новым начальником советской кинематографии будет назначен честолюбивый и не в меру амбициозный Б.З.Шумяцкий, который не справляется с решением сложных задач, стоявших перед кинематографией. В силу этого обстоятельства период его правления ( до 1938г.) будет отмечен развалом работы киноотрасли, кадровыми чистками, интригами, непрерывным поиском врагов, кампаниями травли ведущих мастеров – Эйзенштена, Довженко, Вертова, Кулешова и др.

7. Совершенствуется и ужесточается системы цензуры. Вводится самый жестокий вид контроля – «цензура людей». Принадлежность к «важнейшему из искусств» не избавляет кинематографистов от волны массовых репрессий, которая накрывает всю страну.

Тем не менее, не взирая на все эти подчас совершенно трагические обстоятельства *общие художественные итоги десятилетия будут вполне позитивны.*

Остановимся теперь на этих особенностях периода более детально.

### **3.2 Самое управляемое из всех искусств**

*«На столе лежит покойник, тускло свечи горят...»*

Уже на исходе 20-х у рулевых Агитпропа сложилось твердое убеждение , что дела с «важнейшим из искусств» идут не в гору, а под гору.

А именно:

1. советское кино все еще недостаточно советское;
2. отстает от задач партийной пропаганды;
3. страшно засорено идейно-чуждыми кадрами;

4. и самое ужасное : не совсем управляемо.

Все эти обвинения были истинной правдой.

На одной из яростных дискуссий в АРРКе автор сценария к «Красным дьяволятам», позднее ставший заместителем председателя Главреперткома П.А.Бляхин. к примеру, выразился следующим образом: «Большая часть кинохозяйственников склонна думать, что основной причиной производственного кризиса советской кинематографии является недостаток оборотных средств, слабость технической базы и т.д. Это неверно. В основе переживаемых трудностей лежит не техника и финансы, а, главным образом, недостаток художественных кадров (особенно сценаристов) и негодное, отсталое руководство, которое до самого последнего времени вело работу кустарными методами, и не смогло объединить вокруг себя лучшие силы киноработников, литературы и рабочей общественности»<sup>178</sup>.

Ничуть не слаще оказался и нарисованный докладчиком коллективный портрет самой советской кинообщественности: «Огромное большинство киноработников все еще страшно отстало политически и беспомощно барахтается в тех противоречиях, которыми полна переходная эпоха. Классификация выпущенных за сезон фильм дает весьма безрадостную картину. За прошлый год из 111 художественных фильм пропущено: по первой категории (наиболее совершенные фильмы) – 5, по второй (выше среднего уровня) – 2, по третьей (полезный середняк) – 26, по четвертой (серый стандарт) – 35 и по пятой (явно малограмотная кинопродукция, стоящая на грани запрещения) – 36 фильм. Запрещено 7 фильм. *Фильмы ниже среднего качества (вместе с запрещенными) составляют 70 проц. общей массы кинопродукции*»<sup>179</sup>.

Между тем стенания и вопли о растущем отставании киноотрасли от общих темпов победного строительства социализма становились все громче и громче. При этом помимо выявленных слабостей по части идеологии и

---

<sup>178</sup>Кино. – 1930. –20 мая.

<sup>179</sup>Кино. – 1930. –20 мая.

управляемости у советской кинематографии открывались все новые и все более плачевные изъяны. Среди таковых: отсутствие плановости в работе, техническая, производственная отсталость.

Так газета «Кино», следуя за официальными решениями объявила параметры первой пятилетки перестраховочными и намеренно заниженными и взялась агитировать за радикальный пересмотр заданий пятилетки в сторону их интенсификации.

Ударную подборку материалов на эту тему открывала статья некоего златоуста А.Голдмана: «Почему мы отстаем?». В ней приводились такие объяснения: «Стихийно растущий спрос на кино, а отсюда еще полностью не учтенные возможности развития киносети в городе и деревне, столкнулись с жесткими лимитами сырья технического (пленка) и художественного (сценарии), а, стало быть, и размеров самого производства фильм. Советская кинематография не обеспечена кинопленкой и съемочной аппаратурой, которые не производятся в СССР. Промышленность, вырабатывающая проекционную аппаратуру и запасные части к ней, не справляется с удовлетворением запросов киносети. Киноорганизации, вследствие недостаточности кредитования, не обеспечены материальными средствами: кассовые дефициты по их балансу внешне выражают это состояние. За последние годы были произведены значительные капиталовложения в кинопроизводство: построены или заканчиваются строительством новые фабрики Совкино (в Москве), ВУФКУ (в Киеве), Госкинпрома Грузии (в Тифлисе), Белгоскино (в Ленинграде), Азгоскино (в Баку) и др. По приблизительным подсчетам стоимость этих новых фабрик вместе с оборудованием превысит сумму в 20 миллионов рублей. Эти капиталовложения не дали необходимого экономического эффекта и потому, что само строительство велось беспланово, а задержки в финансировании удорожили стоимость его, и потому, что загрузить фабрики полностью не представилось возможным: не хватило ни подготовленных режиссеров, ни сценариев. Сценарное дело до сих пор поставлено кустарно: кинематография

не может выбраться из становящегося перманентным сценарного кризиса, несмотря на то, что происходящие в стране громадные социальные сдвиги сами выталкивают темы, ждущие своего кинематографического оформления. Совершенно неблагоприятно обстоит дело с кадрами. Расчет потребностей в кадрах не произведен; план их покрытия не разработан. Количественное и качественное состояние существующих кадров находится в явном несоответствии с потребностями кинопромышленности. Таким образом проблема кадров наряду с сырьевой проблемой являются наиболее узкими местами в деле выполнения пятилетнего плана по кино. <...> Себестоимость фильм продолжает увеличиваться. Вместо запроектированной средней стоимости полнометражной художественной фильма в 60000 руб., намеченной Госпланом РСФСР, вместо 75000 руб. принятых Совкино, стоимость фильма по фабрикам Совкино, стоимость фильма по фабрикам Совкино за первый квартал текущего года достигла 103000 руб. Показатели Главреперткома, отражающие художественно-идеологическое лицо советского кинопроизводства, подтверждают характеристику этого неблагоприятия. Темпы производства фильм на современной тематике, как правило, отстают от темпов социалистического строительства. Пятилетние планы развития кинодела по союзным республикам оказались нереальными. <...>. Кинопятилетки в масштабе СССР не существует, кроме разработанных союзным планом проектировок развития киносети, хотя и более высоких, чем варианты Госпланов республик, но оказавшихся также недостаточными. Эти планы (как правильно отметило в своей резолюции общее собрание АРРКа) разрабатывались без участия широкой общественности и не были, прибавим от себя, доведены до «кинематографической» низовки. Все это со всей категоричностью ставит вопрос о необходимости срочной и радикальной переделки кинопятилеток по союзным республикам, от пятилетки каждого предприятия к единому пятилетнему плану развития кино в союзном масштабе».

Недовольным подобным состоянием советской кинематографии было ясно, что ее надо немедленно спасать. Путь же к избавлению от скверны и успешному решению главных проблем – еще глубже и основательнее окоммуниздить репертуар советских фильмов, обучить его искусству более эффективной промывки мозгов и вколачиванию лозунговых гвоздей в сознание советских масс – виделся прежде всего в сфере повышения управляемости «важнейшим из искусств».

Как ее, эту треклятую управляемость, повысить?

Тут у стратегов Агитпропа уже имелись практические наработки...

*Даешь централизацию!*

Испробовав в ходе послереволюционных ураганов самые разные способы руководства юной советской киномузой, кремлевские дирижеры к исходу 20-х вполне уяснили путь к установлению стопроцентного контроля над нею. Путь этот представлялся прежде всего как *абсолютная централизация всей киносистемы*.

Собственно первые важные шаги в создании подобной системы уже были сделаны еще в 20-е. Сначала – на территории РСФСР. Создание «Совкино», сходу подмявшего под себя практически все самостоятельные российские киноорганизации кроме «Межрабпомфильма» и «Востоккино», показало, что управлять объединенным киноколхозом из одного центра гораздо сподручнее и эффективнее нежели дирижировать нестройным хором многочисленных разрозненных, разнокалиберных и к тому же достаточно самостоятельных организаций. На судьбоносном Всесоюзном партийном совещании 1928 года была дана отмашка на то, чтобы дело централизации осуществить уже во всесоюзном масштабе. По примеру учреждения «Совкино» теперь следовало собрать в единый киноколхоз все республиканские кинематографии.

До сей поры и уже вполне состоявшиеся – украинская и грузинская кинематографии, и другие еще только-только обретающие себя

национальные кинематографии – жили и работали достаточно свободно и независимо от Москвы. Да, все они в равной степени были обязаны ретиво исповедовать коммунистическое вероучение, проповедовать с экрана непримиримую классовую борьбу и диктатуру пролетариев. Но в решении этих великих и ответственных задач они до поры до времени были все-таки свободны. Республиканские кинофабрики (студиями их стали именовать в 1935г.) и прочие киноорганизации ни в каком виде (прежде всего – организационном) не подчинялись Москве. Их финансировали и ими распоряжались исключительно республиканские власти. Что снимать, как снимать, как прокатывать свои фильмы – все эти ключевые вопросы полностью лежали в компетенции республик.

Более того: до поры до времени право отбора, покупки и проката зарубежных фильмов также находилась в руках национальных киноорганизаций. На этой почве между ними не раз возникали серьезные расхождения и даже острейшие конфликты с московскими властями.

Достаточно тут вспомнить, например, яростную баталию Главреперткома с Госкинопромом Грузии и ВУФКУ, которые, не считаясь с запретом на покупку фильмов, сделанных русскими киноэмигрантами, спокойно закупают и прокатывали у себя и даже в самой России эту «белогвардейщину».

Доходило дело и до более серьезной сшибки интересов. Наделенные правом самостоятельно вести дело прокатной политики, республики часто что называется «в гробу видали» кинопродукцию «братских республик». Украина, например, не покупала многие фильмы снятые в братской России (ВУФКУ долго не хотел приобретать и показывать даже суперреволюционный блокбастер «Броненосец «Потемкин»!!!).

Российские киноорганизации платили той же монетой, не желая подчас прокатывать у себя украинские фильмы, или выдвигали такие условия, от которых украинские товарищи лезли на стенку.



С подобными шалостями решено было покончить раз и навсегда, доведя дело централизации кинодела в СССР до полного упора.

Инициаторы этой самой крутой советской киноперестройки, надо заметить, не были какими-то особыми экспериментаторами-первопроходцами. На рубеже двух десятилетий вал централизации накрыл все народное хозяйство СССР. Сталин решительно и умело прибирал страну к своим рукам, создавая принципиально новую модель управления ее политикой, экономикой, культурой. Кино, возведенное в ранг «важнейшего из искусств», тем более не могло быть оставлено в стороне от этого общего магистрального пути.

1930 году суждено было стать в этом отношении годом поистине великого перелома.

#### *Атака со всех сторон*

Как водится застрельщиком новой глобальной перестройки рядов советской кинематографии выступил Агитпроп ЦК ВКП(б)

Заместитель заведующего этого заведения П.М.Керженцев представил в Секретариат ЦК докладную записку, в которой дал поистине убийственную характеристику деятельности советской кинематографии и ее главной организации «Совкино». По мнению Керженцева, разрыв между потребностями страны и состоянием киноотрасли, отмеченный еще партийным совещанием 1928 года, не только не сокращается, но и «значительно возрос». В вину Совкино поставлено снижение числа фильмов, посвященных деревне, «пренебрежительное отношение к культурфильме», «коммерциализация прокатной политики», вялость работы по продвижению советских фильмов за рубеж, ввоз низкосортной зарубежной продукции, отрыв от общественных организаций, безынициативность в техническом переоснащении и освоения звука, в частности.

Выводы начальник агитпропа делал самые неутешительные: «Все сказанное вынуждает признать, что в своей работе Совкино не только не

осуществило того поворота, необходимость которого была указана партийным совещанием по кино, но что по основным линиям работы оно даже не осознало необходимости коренных изменений, без которых возросшие требования к кино нельзя удовлетворить»<sup>180</sup>.

Безоговорочность и беспощадность негативных формулировок этой записки говорили о том, что Агитпроп готовит руководство партии к самым крутым мерам в отношении важнейшего из искусств.

В подготовленном тем же Стецким проектом постановления ЦК ВКП(б) выдвинутые против кино обвинения звучали еще жестче: «Совкино, несмотря на некоторые достижения в своей работе, не сумело превратить кино в действительное орудие коммунистического просвещения, в средство агитации, пропаганды и организации масс вокруг основных задач реконструктивного периода. Основными недостатками работы Совкино, характеризующими отставание темпов его работы являются:

а) отсутствие фильм на основные политические темы и пренебрежение к культурфильме и учебной фильме;

б) невыполнение производственных планов и недопустимое отставание как в деле технического переустройства кино (в частности, в связи с звуковым кино), так и в вопросе о реорганизации проката и экспорта);

в) продолжающийся разрыв с общественными, профсоюзами, писательскими организациями и пр.

Недостатки и ошибки Совкино пагубно отзываються и на всем киноделе СССР».

Перечень прегрешений советской кинематографии завершался категорическим выводом о необходимости радикальной перестройки всей организационной структуры советской кинематографии.

Вслед за запевалами Агитпропа песнь о перестройке тут же подхватили и другие инстанции. В докладе комиссии Рабоче-крестьянской инспекции,

---

<sup>180</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 113, д. 873, л. 85–90.

обследовавшей работу обнаружилось уже не только идеологические но, и жутчайшие хозяйственные изъяны в работе советской кинематографии.

Состояние отрасли, похоже, поразило даже издававших виды инспекторов. В докладе, преданном громкой огласке, говорилось: «Мы обследовали 16 объектов киноорганизаций, находящихся на территории РСФСР, и обследование установило, что органа, который объединял бы все кинодело в республике – не существует, и благодаря этому каждая кинематографическая организация живет совершенно обособленно, как будто находясь на необитаемом острове, не зная, что делается где-то в стороне. Благодаря этой обособленности пятилетний план составлен – я даже не знаю, как определить, но пока можно сказать – на скорую руку. Пятилетним планом совершенно не предусмотрено говорящее кино. Точно также не предусмотрено производство кино-аппаратуры и кино-пленки. Пятилетним планом совершенно не предусмотрено наличие кадров»<sup>181</sup>.

Однако помимо провалов в планировании перспектив отрасли, инспекторов рабоче-крестьянской инспекции сразили наповал жуткие реалии текущей кинопрактики. Обнаружив десятикратное превышение расходов по пленке, инспекторы выявили, что никаких твердо установленных норм расходования пленки в принципе нет. «Мне говорили, изумлялся докладчик, будто бы 1:4, а здесь выходит 1:20 и даже глазом не моргнут».

К тому же «стоимость картин из года в год растет и доходит до 600 тысяч за картину, когда все хорошо знают, что картина сверх 200 тысяч себя не оправдывает. Я могу привести ряд примеров. «Старое и новое» дало 7,2% (от своей) стоимости, а стоит она 302 тысячи. <...>. «Новый Вавилон» – стоимость 318 тысяч, дал 17 %. Я мог бы еще целый ряд картин назвать и все они, примерно, с таким результатом. <...>. На рекламу невероятно высокий размер расходов. В некоторых случаях доходит до 43% стоимости самой картины. <...> Вообще киносеть строится не в соответствии нашей классовой установке. Кино-сеть к рабочим совершенно не приближена. <...>. Срок

---

<sup>181</sup> Кино. – 1930. – 1 января.

службы кино-картин невероятно низкий. Установлено 150 дней, тогда как в дореволюционное время установлено <было> 250 дней <...> за границей установлено 300 дней. <...>. Снабжение кино-фильмами тоже плохо. Совершенно нет той системы, которая обеспечивала бы непрерывную работу. <...>. Доходы от кино тратятся совершенно не на кино, что противоречит директиве партии, гласящей что все доходы от кино – на кино. Т.к. 40 % сети находится у (различных) организаций, вплоть до пожарных, то, конечно, эти результаты от кино – дела идут на все, что угодно, но не на кино. Оборачиваемость кино-фильмы с каждым годом падает. Если в 1926/27г. кино-фильма работала 75 дней, то в 1928/29г. – 64 дня. <...>. Если будет присутствовать эта система, то возможно, что и неделю в год будет работать. <...>. Никто не задался целью о создании новых кадров. Должен сказать, что Московский кинотехникум находится в несказанно варварских условиях. Комнаты где занимаются студенты, хуже чем в Петропавловской крепости казематы. <...>. Общий вывод из этого печального перечисления бед и проблем был безоговорочен: «Коллегия РКИ считает, что директивы, которые исходят от партии и правительства (при существующих условиях) не могут быть выполнены»<sup>182</sup>.

Стало быть, позарез необходима коренная перестройка всего кинодела в стране.

Надо ли говорить, что после таких пламенных высказываний ведущих партийных и государственных учреждений советская пресса всем своим могучим хором натруженных голосов так же дружно и слаженно подхватила заказанную ей мелодию.

За коренную и немедленную перестройку всего кинодела в стране высказалась и АРРК – главная общественная организация кинематографистов той поры<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup>РГАЛИ, ф. 2494, оп. 3, д. 302, л. 1–37.

<sup>183</sup> «Кино», 1930, 25 января.

Главный пункт новой перестроечной забавы – идею дальнейшего слияния всех киноорганизаций и создания Всесоюзного кинообъединения поддержал и сам председатель правления критикуемого «Совкино» Шведчиков. Но у него были для этого свои аргументы: «Плановая работа в кинематографии возможна лишь при условии объединения киноорганизаций. Организационные вопросы кинематографии ставятся уже не в первый раз. Они ставились и в 1924 году, и в 1926 году. До тех пор, пока все дело не будет находиться в ведении ВСНХ, мы организационные вопросы не разрешим. Нужно ли Всесоюзное или РСФСРовское общество? Точка зрения Совкино – нужно всесоюзное общество, которое будет находиться в ведении ВСНХ. Киноорганизации союзных республик должны быть не акционерами ВАКО, а его филиалами. Если нельзя будет создать Всесоюзное общество, то надо создать хотя бы общество республиканского значения, которое будет находиться в ведении ВСНХ РСФСР».<sup>184</sup>

Эту точку зрения прародитель «Совкино», вполне ощутивший в своей практической деятельности плюсы первоначальной рэсэфэсэровской централизации, последовательно защищал и далее. Он даже полагал, что национальные кинематографии, объединенные в один колхоз, не только не проигрывают, но и самым существенным образом выигрывают. Особенно убойным в аргументации рэсэфээровского киноначальника был довод, касавшийся кинопроката: «С полной уверенностью можно заявить, что создаваемое общесоюзное кинообъединение в сравнительно короткий срок легко справится с техническими вопросами, стоящими перед ним: выработка киноаппаратуры, киноплёнки и т. п. Значительно труднее будет разрешить вопрос производства кинокартин, проката и эксплуатации их на территории всего Союза. Объединяя производство кинокартин на территории всего Союза, общесоюзное кинообъединение по кино- и фотопромышленности и всесоюзное объединение по производству кинокартин обязаны будут в своей производственной деятельности учесть и обеспечить интересы населения

---

<sup>184</sup>Известия. - 1930.- 18 февраля.

союзных национальных республик, а также и других национальностей на территории РСФСР. До сих пор хотя и существовали киноорганизации союзных национальных республик, интересы национальностей в этих республиках не были удовлетворены в достаточной мере. Дело в том, что ни одна союзная киноорганизация не может существовать без территории РСФСР, прокатом кинокартин на которой выручались, главные суммы, необходимые для покрытия затрат на постановку кинокартин. Это явление побуждало киноорганизации союзных республик приспособляться к рынку РСФСР, забывая свою основную задачу, ставить кинокартины в первую очередь на такие темы, которые бы удовлетворяли запросы населения своих республик. В будущей кинопроизводственной практике всесоюзное объединение по производству кинокартин должно будет увязаться с наркомпросами союзных республик и общественностью в такой мере, чтобы была обеспечена как тематика, так и содержание кинокартин из жизни той или другой национальности»<sup>185</sup>.

Впрочем, инициаторы «осоюзнивания» национальных кинематографии на убеждение потенциальных оппонентов в правомерности своих начинаний времени особенно не тратили.

От слов быстро перешли к делу.

*От «Совкино» к «Союзкино»*

28 января 1930г. ВСНХ СССР в целях углубленной работы по планированию и общему регулированию производства фотокинопродукции принял постановление об организации при Президиуме ВСНХ СССР Всесоюзного фотокинокомитета и Совета по делам кинопромышленности.<sup>186</sup>

Далее в целях «ускорения» перестройки события развивались по нарастающей. 8 февраля на заседании Президиума новообразованного

---

<sup>185</sup> Известия. – 1930. – 18 февраля.

<sup>186</sup> Сборник приказов ВСНХ. – 1930. – № 12. – С. 34.

Киногомитета при СНК СССР слушался вопрос «Об объединении кинопромышленности». Президиум постановил:

«1) Признать необходимым создание общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР с сосредоточением в нем всего дела по производству всей кино- и фотоаппаратуры (съемочной, проекционной, осветительной и пр.), принадлежностей, материалов (пленки, пластинок, бумаги, фотохимикалий и пр.) и всех организаций по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации.

2) Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в двухдекадный срок подробный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения по кино- и фотопромышленности.

3) Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственной кинопленки, киноаппаратуры и фотоаппаратуры, обязать ВСНХ в месячный срок представить конкретный календарный план развертывания производства как кинопленки, так съемочной и проекционной кино- и фотоаппаратуры.

4) Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в срок не более двух декад основные положения устава создаваемого объединения с заключением президиума Киногомитета.

5) Считать необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения, поручив президиуму ВСНХ СССР представить в декадный срок подробный расчет расходования ассигнуемых сумм. Вместе с тем поручить ВСНХ СССР в месячный срок проработать план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год.

6) Передать в кинофотообъединение Научно-исследовательский институт по фото- и кинопромышленности, Московский государственный

техникум кинематографии и Ленинградский фотокинотехникум, тесно связав работу с объединением специальных кафедр высших учебных заведений»<sup>187</sup>.

В тот же день совещание председателя и заместителей СНК СССР утвердило это решение.

13 февраля 1930 Совнарком СССР принял постановление об организации при ВСНХ СССР общесоюзного объединения по кинофотопромышленности – Союзкино и о передаче в его ведение всех кинопредприятий, научно-исследовательских и учебных заведений.

В статье «Совнарком постановил объединить кинофотодело» газета «Кино» обнародовала основные положения этого постановления:

«Совет Народных Комиссаров СССР признал необходимым создать общесоюзное объединение по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР со сосредоточением в нем всего дела по производству кино и фотоаппаратуры, принадлежностей, материалов и всех организаций по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации. СНК считает целесообразным организовать при объединении совет с участием национальных республик, профсоюзов и других государственных и общественных организаций. СНК обязал ВСНХ разработать вопрос о составе совета и о целесообразности дальнейшего существования кинокомитета при условии организации совета. ВСНХ поручено представить в СТО в двухнедельный срок подробный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения. Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственной киноплёнки, кино и фотоаппаратуры, Совнарком обязал ВСНХ в месячный срок представить в СТО конкретный календарный план развертывания производства как киноплёнки, так и съёмочной а проекционной кино и фотоаппаратуры. ВСНХ СССР поручено представить в СТО в срок не более двух декад с заключением президиума

---

<sup>187</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л. 1–1об.



Кинокomiteта основные положения устава создаваемого объединения, в котором должно быть предусмотрено обеспечение культурно-национальных интересов национальных республик, входящих в состав союза. Совнарком считает необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения. Президиум ВСНХ должен в декадный срок представить в СТО подробный план расходования ассигнуемых сумм. Вместе с тем, Совнарком поручил ВСНХ СССР проработать в месячный срок план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год». Объединению передаются Научно-исследовательский институт по фото и кинопромышленности, московский и ленинградские техникумы кинематографии. Работа объединения должна быть тесно связана с работой специальных кафедр высших учебных заведений. Под председательством тов.Мокеева (НКРКИ РСФСР) создана комиссия для проработки вопроса о методах работы проката и управления киносетью на периферии»<sup>188</sup>.

И далее тайфун перестроечного энтузиазма не терял уже своей ураганной скорости...

*«Идет борьба за командные высоты...». «Двурушник Рютин»*

В ходе начавшейся реформы, возможно, удалось бы меньше наломать дров и больше извлечь здравого смысла, не проводись она с невероятной поспешностью и какой-то поистине медвежьей ретивостью. Но у тогдашней власти, как известно, стиль был один – лобовая атака. Потому и новая инициатива преподносилась общественности в терминах сугубо военного дела.

В статье «Политические уроки» журнал «Кино и жизнь» провозгласил лозунг «обострения классовой борьбы в кинематографии»: «В чем основная особенность обстановки, переживаемой на идеологическом фронте кино? В

---

<sup>188</sup>Кино. – 1930. – 20 февраля.

том, что здесь в смертельной схватке сцепились различные миросозерцания, друг друга взаимоисключающие. Компромисса здесь быть не может. Буржуазное существо классовых противников революционно-пролетарской кинематографии должно быть во что бы то ни стало разоблачено. Подлинно революционные силы советского кино должны положить своего классового противника на обе лопатки и заставить его капитулировать. От всех болеющих душой за советскую кинематографию людей требуется величайшая стойкость, выдержка, чтобы идейно и организационно сломить противника. Никаких шатаний, никакой идейно дряблости – вот лозунг дня. Какова же сущность борьбы на идеологическом фронте кино? Она в общих чертах может быть выражена так. Борьба идет за командные художественно-идеологические высоты в кинематографии, за художественное руководство, за овладение людскими кадрами и за политическое их воспитание»<sup>189</sup>.

Фраза «Борьба идет за командные высоты» мелькнула в цитируемой статье отнюдь не случайно. Казалось бы, было бы логично доверить дело сколачивания всесоюзного киноколхоза руководителю «Совкино» К.М.Шведчикову, вполне успешно справившемуся с задачами централизации кинодела в масштабах РСФСР. Однако Сталин явно не доверял старым кадрам прежнего «Совкино», выдвинувшимися и хорошо показавшими себя в годы НЭПа. Поэтому новый начальник советской киномузы был выбран не из среды тех, кому удалось вывести советскую кинематографию из постреволюционной комы, а назначен со стороны. 5 марта 1930г. им стал профессиональный партийный функционер М.Н.Рютин.<sup>190</sup>

Сталин, назначая Рютина на должность руководителя в советской кинематографии в момент ее радикального реформирования поначалу,

---

<sup>189</sup> Кино и жизнь. – 1930. – №6. – 21 февраля.

<sup>190</sup> Рютин Мартемьян Никитич. Родился в 1890 году в Сибири. Был сельским учителем, с 1910 года принимал участие в революционном движении, в 1914 году вступил в РСДРП. В годы гражданской войны – на военной, а позднее – на партийной работе. Был секретарем Дагестанского обкома ВКП(б). С 1925 года возглавлял одну из крупнейших парторганизаций Москвы (Краснопресненский райком ВКП(б)). На XV съезде партии избирается кандидатом в члены ЦК ВКП(б). В октябре 1928 года переводится на советскую работу и назначается заместителем главного редактора газеты «Красная звезда». Работает в составе Кинокомиссии ЦК ВКП(б), что, по всей вероятности, и предопределило его назначение на пост руководителя советской кинематографии, на котором ему довелось поработать всего несколько месяцев.

видимо, полностью полагался на своего выдвиженца: в много решавшей схватке с партийной оппозицией тот показал себя стойким и решительным «ленинцем». Однако даже будучи выдающимся «людоведом», суперспецом по кадровым назначениям Сталин в случае с Рютиным все же дал маху и не сразу разглядел всех его деловых и человеческих качеств.

Не проработав на посту начальника советской киномузы и полугода, Рютин уже в октябре 1930г. был неожиданно исключен из партии, арестован как враг народа, а впоследствии был расстрелян по обвинению в терроризме.

По-видимому, столь неожиданный и крутой поворот в судьбе сталинского выдвиженца не был прямо связан с его работой на кинематографическом поприще, а был продиктован событиями общеполитического характера. Как отмечают историки, трагическая судьба М.Н.Рютина была предопределена тем, что будучи выдвиженцем Сталина он затем выступил против его диктатуры.

Однако как бы то ни было весь этот внезапный зигзаг в биографии новоназначенного начальника кинематографии, ясное дело, ударил и по кинематографу И, уж конечно, никак не облегчил его переход в уготованное ему новое измерение.

### *Создадим кинопромышленность!*

Нельзя сказать, что программа реформирования кинематографии, выношенная в партийных кабинетах и Кремле, преследовала только какие-то заведомо негативные цели. К жесткому управленческому кнуту – прямому и неизбежному следствию централизации кинодела, власти прилагали и обольстительный пряник. Ведь в планы намеченной глобальной реформы входила не только радикальная перестройка организационной структуры советской кинематографии, но и достаточно внушительное развитие всей ее материально производственной базы, техническое переоснащение киностудий и кинотеатральной сети, строительство собственных новых фабрик киноплёнки.

В конце февраля 1930г. состоялось Всесоюзное совещание по пересмотру культурной пятилетки, на котором было вынесено решение о пересоставлении ранее принятого пятилетнего плана развития кинопромышленности.

В статье «Как надо строить пятилетку» главные параметры нового плана формулировались самым завлекательным образом: «Должна быть организована техническая база для развертывания советской кинематографии с таким расчетом, чтобы к концу пятилетки освободиться от иностранной зависимости в сырье и аппаратуре. ВСНХ СССР должен форсировать строительство завода пленки с годовой производительностью в 200 млн. метров. Также должно быть организовано производство киносъемочной и фотоаппаратуры. При этом должна быть учтена необходимость развития не только фото, но и кинолюбительства. Значительно должно быть увеличено производство осветительной, проекционной аппаратуры и частей к ним. Кинопятилетка должна обеспечить увеличение размеров продукции до уровня полного снабжения киноустановок фильмами советского производства. При этом должна быть достигнута большая типизация производства фильм для отдельных категорий зрителя. Политпросветфильма должна стать фильмой, помогающей массам в переделке их экономики и быта. Размеры производства этих категорий фильм должны сильно увеличиться.<...>. Наряду с этим должно быть значительно увеличено производство детских и школьных фильм. Учебные фильмы должны войти в практику преподавания во всех учебных заведениях – от школ I ступени до вузов. Хроника должна стать непрерывной кинематографической газетой, отражающей социалистическую стройку. В связи с этим должна быть развернута широкая сеть рабочих кинокорреспондентов, снабженных съемочной аппаратурой и пленкой. Срок производства художественной фильмы должен в среднем не превышать 6 месяцев в 1930–31 году – с сокращением его до 5 мес. В 1931–32г. Себестоимость художественной фильмы в среднем не должна превышать 75 тыс. руб. на 1930–31 год.

*Тематические планы кинопроизводства, наряду с отражением изложенных выше установок должны быть составлены в национальном разрезе. (!!! В.Ф).*

Запроектированные темпы кинофикации деревни необходимо пересмотреть.<...> Для подведения технической базы под кинопромышленность, для организации производства аппаратуры и новых отраслей (напр., звуковое кино) должны быть отпущены необходимые средства по госбюджету. Производство советских фильмов должно стать рентабельным уже в 1930–31 году. Нужно учесть медленность оборачиваемости капиталов в кинопроизводстве. Поэтому, нужно усилить оборотные средства кинопроизводства. Нужно всячески стремиться к тому, чтобы в плане было обеспечено широкое привлечение средств местных организаций и учреждений к капитальному строительству сети. Так как киносетей будет в ближайшие годы бурно развиваться, целесообразно до конца пятилетки освободить кинодело от внесения прибылей в доход казны. Звуковое кино должно занять специальный раздел кинопятилетки. Тресту слабых токов и ТОМПу предстоит организовать производство звуковой аппаратуры с таким расчетом, чтобы начиная с 1930–31 года можно было бы снабжать киноустановки советскими звуковыми аппаратами»<sup>191</sup>.

Какие светлые перспективы!!!

В кой-то веки власть сама вознамерилась взвалить на себя немалую обузу по серьезному развитию сырьевой, технической и производственной базы советской кинематографии, щедро сулила выделить из своего кармана большущие деньги.

Да кто устоит против таких посулов, против такого пряника?

Покупка киносообщества намечалась основательно и, казалось бы, беспроблемно.

Причем из рога изобилия щедро сыпались не только одни сладкоголосые посулы на распрекрасное будущее. Начиная с официального объявления планов реформы кинодела, киноорганизациям союзных

---

<sup>191</sup> Кино. – 1930. – 15 марта.

республик стало уделяться повышенное внимание, а в качестве поощрительных авансов раздаваться те или иные дарения. Так, например, чтобы задобрить украинских «самостийщиков» правление новосозданного «Союзкино» решило вопрос «о перераспределении средств на строительство с учетом необходимости большего удовлетворения нужд периферии». При этом почти все средства, запланированные ранее на строительство киногоганта на Потылихе (будущего «Мосфильма»), были перенаправлены на братскую Украину.

Точно так же в виде поощрения было разрешено при Киевском институте открыть одногодичные курсы сценаристов Киевской кинофабрики при Киевском институте кинематографии

На заседании правления Союзкино был положительно рассмотрен вопрос о кинотеатрах Госкинопрома Грузии в Москве. В столице Белоруссии Минске «вне очереди» открыли звуковой кинотеатр

Не были обойдены знаками внимания и восточные советские республики. Правление Союзкино приняло решение о строительстве кинофабрики в Средней Азии. При этом было подтверждено прежнее решение о необходимости проектирования киностудии, которая бы сразу могла обслуживать интересы всех среднеазиатских советских республик.<sup>192</sup>

Тем не менее, не смотря на все эти поощрительные еры и знаки внимания нашлись силы, которым даже самые щедрые посулы и реальные дарения не закружили головы...

### *Сопrotивление «незалежных»*

Разработанные и санкционированные Москвой планы централизации кинодела в стране не устроили, прежде всего, республиканские киноорганизации. Им не захотелось расставаться со своей пусть и дозированной независимостью даже в обмен на щедрые обещания решить все вопросы с развитием их производственной базы.

---

<sup>192</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 2, л. 8.

20 марта 1930г. заместитель председателя СНК РСФСР Т.Р.Рыскулов направил председателю ВСНХ СССР В.В.Куйбышеву письмо с резкой критикой плана упразднения существующих национальных кинопроизводственных организаций. «Признавая целесообразность создания общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР, одновременно считаю неправильным предлагаемый руководителями этого объединения проект о полном упразднении существующих национальных кинопроизводственных организаций. Развитие кинофотопромышленности, само по себе представляет огромную и нелегкую задачу. Одновременно, эта промышленность должна обслуживать и военные потребности. Если новое объединение сумеет справиться с задачей развития этой отрасли, то это будет означать уже большое достижение, но, одновременно, упразднять существующие национальные кинопроизводственные организации, брать на себя задачу непосредственного выполнения производства кинокартин с отражением национальной тематики, централизовать управление киносетью и подготовку соответствующих национальных культурных сил без инициативы и помощи со стороны местных организаций – это означало бы, во-первых, отвлечь внимание от основной важнейшей задачи развития фотокинопромышленности, являющейся самым слабым местом всего кинодела, во-вторых, ослабить внимание и развивающуюся инициативу местных партийных и иных общественных организаций в отношении развития кинодела и, в-третьих, отвлечь те средства, которые вкладывались, до сего времени, в развитие кинодела со стороны местного бюджета и населения. При централизации всего дела, безусловно, приток этих средств уменьшится». <...>. Если при упразднении существующих национальных киноорганизаций в союзных республиках все же предполагается сохранить существующие кинофабрики (хотя некоторые из этих фабрик, наверное, тоже закроются в связи с постройкой новой фабрики в Москве), то таких специальных фабрик для обслуживания национальных республик и областей РСФСР не будет.

Наркомпросы этих республик, безусловно, будут устранены от всякого участия в киноделе. Считать обеспеченными интересы национальных республик участием их лишь в совете при всесоюзном кинообъединении, совершенно не приходится. Всесоюзное кинообъединение, сосредоточивая в своем ведении всю кинофотопромышленность, все финансовые средства, монополию проката, подготовку кадров, импорт и экспорт картин, может осуществлять свое руководство (в форме синдикатских или иных отношений) существующими кинопроизводственными организациями, и вовсе не упраздняя их. Было бы правильнее сохранить этих организации в форме акционерных обществ, но, при необходимости, можно реорганизовать их в республиканские тресты, но сохранить их необходимо. Поэтому при окончательном разрешении спорных вопросов, возникших в связи с оформлением указанного всесоюзного кинообъединения, прошу учесть эти обстоятельства: вопрос этот довольно сложный и тонкий и не так просто разрешается, как предполагают руководители кинодела. В этом же духе одновременно мною написано письмо т.Сталину»<sup>193</sup>.

Раздались и другие протестующие голоса. Как и следовало ожидать, особенно резко они прозвучали из уст представителей Украины и Белоруссии, которые выступили с категорическими возражениями против тотальной централизации кинодела даже на заседании Политбюро ЦК ВКП(б). Тем не менее все споры и возражения по проекту создания Всесоюзного кинообъединения были решительно пресечены специальным решением утвержденным на высшем партийном уровне: Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление «Об уставе Всесоюзного кинофотообъединения и составе входящих в него предприятий и организаций».

В беседе, опубликованной газетой «Кино», Председатель создаваемого Всесоюзного кинофотообъединения М.Н.Рютин рассказал о конкретных деталях реорганизации кинодела в стране: «Теперь можно считать

---

<sup>193</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л. 3–4.



установленными следующие формы руководства киноорганизациями на местах: все кинофабрики, за исключением украинских, будут подчинены непосредственно кинообъединению. На местах, в союзных республиках киноорганизации будут превращены в тресты союзного значения по прокату и эксплуатации. На Украине, в трест ВУФКУ, в виде исключения будут входить и фабрики по производству фильм. Оптико-механический трест также входит в кинообъединение. <...> Важнейшей задачей является в настоящее время преодоление затруднений с кинопленкой. Окончательно сформировано правление фотокинообъединения. В него вошли тт. Рютин (предправления), Шведчиков (зам. предправления), Сутырин, Гринфельд, Алмазов, Козак и Воробьев. Всесоюзная автономная контора по фотокиноэкспорту и импорту «Инторгкино» функционирует с 1 апреля на монопольных началах. В пределах СССР все киноорганизации осуществляют экспорт и импорт сырья и оборудования только через Инторгкино. Союзный Наркомторг передал Инторгкино лицензионные права и право регулирования в области фото и киноэкспорта и импорта. В пределах этой номенклатуры Инторгкино присвоено право действовать от имени союзного Наркомторга»<sup>194</sup>.

Как видно из приведенных документов, единственными республиканскими киноорганизациями, которым Политбюро пошло на уступку и позволило сохранить относительно самостоятельный статус оказались российское «Востоккино» и ВУФКУ.

Сделанные исключения, скорее всего, оказались серьезной тактической ошибкой партийного руководства, потому что дали повод другим республикам задать центральной власти резонный вопрос: «А чем мы хуже?» и на всю катушку заголосить о равноправии.

Вот почему даже и после решения о полной централизации, вынесенного самой высокой партийной инстанцией республики не вытянулись в струнку по стойке «Смирно!», а сопротивление

---

<sup>194</sup> Кино. – 1930. – 1 мая.

«самостийщиков» планам централизации приняло еще более ожесточенный характер.

Самым же неожиданным в ходе разгоревшейся баталии оказалось то, что на стороне «сопротивленцев» в какой-то степени оказался и сам Рютин.

### *Генеральное сражение*

Самый горячий всплеск «протестных настроений» пришелся на конец мая того же 1930г., когда в Москве состоялось расширенное заседание правления новосозданного «Союзкино» с участием главных представителей всех республиканских киноорганизаций. Накануне этого поистине исторического совещания Рютин провел своего рода его генеральную репетицию в виде собрания партийной группы «Союзкино» На эту «тайную вечерю» были приглашены и партийцы из республиканских киноорганизаций.

Из сохранившейся стенограммы<sup>195</sup> этого собрания хорошо видно, что Рютин к тому моменту вполне врубился в ситуацию и успел осознать, какой глубины конфликты придется расхлебывать, исполняя порученную ему миссию, по сути дела, силового объединения республиканских киноорганизаций. Поэтому, скорее всего, он решил «не гнать волну» и не ломать ситуацию через колено. Более того, в своем выступлении дал понять участникам собрания, что решение Политбюро – не самое разумное, хотя его, следуя партийной дисциплине, все равно придется так или иначе выполнять.

Итог состоявшегося совещания оказался совсем не таким, каким его хотели бы видеть инициаторы «осоюзнивания» кинодела. Национальные киноорганизации, подключив руководство своих республик, встали на дыбы и сделали потом все возможное, чтобы тем или иным способом уклониться от уготованной им участи.

Этот спор продолжался почти пять месяцев, не давая возможности правлению «Союзкино» приступить к налаживанию всего кинодела во

---

<sup>195</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 42.

всесоюзном масштабе. Пять месяцев болтания – ни туда, ни сюда. Становится очевидным, что решение Политбюро не выполняется. Остаться без последствий подобная история просто не могла...

*«Киноработники должны быть на чеку!»*

В сентябре Сталин пригласил председателя Союзкино М.Н.Рютина к себе на дачу в Сочи для совместного отдыха. Со стороны картина выглядела идиллично: вождь и новоназначенный начальник советской киномузы отдыхают на берегу Черного моря. Они вместе гуляли, беседовали, фотографировались на память. Однако последствия этого совместного «отдыха» оказались для сталинского гостя поистине роковыми. Уже в октябре последовало внезапное исключение из партии, освобождение от должности руководителя «Союзкино» и неизбежный арест по обвинению во вредительстве и прочих самых смертных грехах.

6 октября состоялось открытое собрание парторганизации Союзкино, посвященное исключению из партии М.Н.Рютина. На этом собрании бывший председатель Правления Союзкино получил титул «двuruшника», но до требования смертной казни дело пока не дошло.

10 октября о свержении главного киноначальника узнают уже все. По горячим стопам «дела двuruшника Рютина» газета «Кино» опубликовала статью «Киноработники должны быть на чеку!»

«Рютин разоблачен, – писала газета, – но в кинематографии осталось еще немало чуждых элементов, иногда прикрывающихся маской ударничества и соцсоревнования, а на деле продолжающих делать фильмы, чуждые эпохе бурной социалистической стройки.

Перед партийными, профсоюзными и общественными организациями на кинопроизводстве во всей остроте продолжает стоять вопрос о беспощадной, решительной борьбе со всеми проявлениями правого оппортунизма, с «левыми загибами и примиренческим отношением к ним. Только борясь за ленинское единство партии, разоблачая в зародыше всякие

проявления отхода от ее генеральной линии, можно создать действительно пролетарскую советскую кинематографию «Киноработники должны быть начеку»<sup>196</sup>.

Публичное затаптывание «двурушника Рютина» сослуживцами на открытом партийном собрании Союзкино, оказалось лишь увертюрой к последующей кампании. В газете «Правда» появилось открытое письмо московских рабочих «Электростроительного завода», требующих «немедленно послать рабочую бригаду электростроителей для выявления оппортунистического руководства Рютина». Кинематографисты не без энтузиазма подхватили пролетарский почин: спустя три дня после публикации в «Правде» сотрудники 3–1 кинофабрики «Союзкино» А.Шехватов, Е.Ерофеев и П.Сукиасов отправили в Краснопресненский райком Москвы заявление, в котором красочно описали то, как Рютин разваливал киноорганизации. Документалисты-доносители потребовали у райкома немедленно провести всестороннее расследование и чистки всей системы Союзкино.

Призыв был услышан. В ноябре в кабинеты Союзкино в Малом Гнездиновском переулке нагрянули представители сразу нескольких проверяющих комиссий.

Внезапное как гром среди ясного неба «разоблачение» и арест Рютина на какое-то время заставили позабыть о забуксовавшей реформе кинодела. Формально колесо ее продолжало крутиться. Так 9 ноября Президиум ВСНХ СССР утвердил новые уставы «Востоккино», «Украинфильма», «Белгоскино», «Азеркино», «Госкинопрома Грузии», «Арменкино», «Узбеккино», «Туркменкино» и «Таджиккино». По сути дела же советская кинематография продолжала оставаться все в том раскоряченном виде: прежнее ее устройство было разрушено, в новое свое измерение она не перешла...

Агитпропу, затеявшему киноперестройку, осенью 1930 года тоже стало не до кино: в стране начался новый политический сезон. Во всеуслышанье

---

<sup>196</sup> Кино. – 1930. – 10 октября.

было объявлено об обострении классовой борьбы не только в партии, но уже по всем направлениям...

### *Воцарение Бориса Шумяцкого*

Надо заметить, что после скоропалительного свержения М.Н.Рютина «важнейшее из искусств» месяц оставалось без начальственного присмотра. Но далее продлевать это положение было уже нельзя и 21 ноября в Кремле определились с кандидатурой нового начальника советского кино: Президиум ВСНХ СССР назначил Председателем Правления Союзкино Б.З.Шумяцкого.<sup>197</sup>

Новый предводитель советской киномузы блестяще показал себя уже в первых двух бумагах, подготовленных им на новом для себя поприще.

На имя председателя СНК СССР В.М.Молотова секретная докладная записка о оценке состояния дел в вверенной Шумяцкому сфере деятельности. Главная цель записки состояла в том, чтобы объяснить председателю советского правительства то, какое кошмарное наследство досталось новому руководящему органу советской кинематографии, какие чудовищные ошибки и вывихи допустили их предшественники и в каких ужасающих условиях приходится начинать работу.

«Двурушническое поведение бывшего председателя Союзкино Рютина крайне отрицательно сказалось на состоянии всего аппарата Союзкино, дискредитировав всю работу Союзкино как в глазах пролетарской общественности, так и перед профсоюзными и хозяйственными организациями, что до сих пор крайне отрицательно отражается на всей текущей работе».

---

<sup>197</sup> Шумяцкий Борис Захарович. Родился в 1886 году в г.Верхнеудинске Забайкальской области. С 1904г. активно участвует в революционной деятельности, становится профессиональным революционером-подпольщиком. В 1912–1913 гг. работает в «Правде», а с начала Февральской революции занимается организацией в Сибири большевистских изданий. В 1918 году принимает активное участие в создании Красной Армии. В 1921 году избирается членом ЦК ВКП(б) и работает в качестве одного из секретарей Рабоче-крестьянской инспекции. В 1922 году по поручению ЦК руководит обследованием всех зарубежных представительств СССР. Находился на дипломатической работе в Персии в качестве полпреда и торгпреда СССР. С 1928 года до конца 1929 года - член и зав. Агитпропом Средазбюро ЦК ВКП(б). С 1930 года – директор Плехановского института.

После красочного описания «вредительской деятельности» своего предшественника Рютина, Б.З.Шумяцкий (его авторство несомненно) уведомлял руководителя советского правительства о том, что явно ту же вредительскую политику намерен проводить бывший руководитель Совкино, а ныне его первый заместитель Шведчиков, который не разделяет провозглашенный Сталиным тезис об обострении классовой борьбы и сомневается в целесообразности провозглашенного опять же Сталиным курса на создание отечественной материально-технической базы страны.

Главным же ударным моментом в докладной телеге главе правительства стало упоминание о том, «Раскрытие органами ОГПУ вредительской организации, более пяти лет работавшей внутри основных киноорганизаций РСФСР («Союзкино». «Межрабпомфильм») и распространившей свое влияние на развитие всей советской кинематографии, проливает яркий свет на глубокий смысл приведенного выше указания ЦК ВКП(б). Следственные материалы с поразительной полнотой подтверждают, что именно там, где это видел ЦК ВКП(б) и была «зарыта собака». <...> Сравнительно небольшая группа специалистов – большинство которых, кстати сказать, были лжеспециалистами, утвердившись на руководящих местах, сумели приобрести силу, от которой в очень значительной мере зависел исход развития советской кинематографии»<sup>198</sup>.

Второе сочинение, принадлежавшее перу ново назначенного советского киноначальника, было поименовано «О классовой борьбе на фронте советской кинематографии». В отличие от первого оно адресовалось уже не руководству страны, а общественности. Но смысл его мало отличался от первого. Разница заключалась лишь в том, что первый документ был исполнен в жанре тайного доноса, а второй стал открытым политическим обвинением негодных Шумяцкому и еще не отстраненных от дел ведущим сотрудникам «Союзкино».

---

<sup>198</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 6, л. 1–13.

Ключевой фигурой в «черном списке» Шумяцкого был, конечно, сам Шведчиков, остававшийся в должности его первого заместителя. Терпеть у себя за спиной такого опытного и авторитетного зама Шумяцкий позволить себе не мог и сразу же принялся «рыть» под него. На эти труды ушел целый год. Отношения между ними не только не сложились, но сразу приобрели остроконфликтный характер. Наступил момент, когда начальник и его первый зам объяснялись друг с другом только с помощью писем.

В одном из них К.М.Шведчиков писал своему шефу: «ЦК ВКП(б) назначил меня первым заместителем Правления Союзкино. Из этого назначения по существу вытекают как мои обязанности, так и Ваши по отношению ко мне в работе Союзкино. К сожалению, за истекший год со стороны Вас, а за Вами и Вашими заместителями были приняты меры к тому, чтобы обязанности Первого Заместителя были сведены на нет. < > Никто не дал Вам права аннулировать постановление ЦК ВКП(б) о назначении меня Вашим Первым заместителем<...> Поэтому я требую от Вас:

1) Дать распоряжение по Союзкино, обеспечивающее права и выполнение обязанностей Первым заместителем председателя Правления Союзкино.

2) Держать меня в курсе всех мероприятий, предпринимаемых Вами как внутри Союзкино, так и вне его.

3) Дать распоряжение по правлению, запрещающее во время Вашего отсутствия, без моего ведома проводить в жизнь мероприятия общего характера, касающиеся деятельности Союзкино и при наличии Вас, относящиеся к деятельности и обязанностям первого заместителя.

4) Прекратить практику отмены моих распоряжений помимо меня, а также и других членов Правления.

5) Вменить в обязанность всем членам Правления регулярно информировать меня об их работе.

6) Обязать Ваш секретариат представлять мне, как Вашему Первому заместителю, для ознакомления со всей Вашей перепиской как простой, так и секретной (кроме личной).

7) Прекратить практику давать распоряжения работникам, подведомственным мне, через мою голову, хотя бы они и исходили от Вас лично.

8) прекратить практику увольнения и приглашения ответработников, подведомственных мне без моего ведома.

До решения вопроса, поставленного Вами в ЦК ВКП(б) об освобождении меня от работы в Союзкино, в интересах дела Вы обязаны все выше перечисленное немедленно провести в жизнь.<...><sup>199</sup>.

В этой драматичнейшей кадровой дуэли Б.З.Шумяцкий, в совершенстве владевший искусством избавляться от самостоятельных и не слишком покладистых работников, в очередной раз вышел победителем. К.М.Шведчиков, сумевший в 20-е годы поднять советскую кинематографию буквально из послереволюционных руин и так много сделавший для ее развития, был успешно изгнан из киноотрасли.

Стратегия нового киноначальника проявилась в первых его действиях с предельной наглядностью: не брезгуя никакими средствами, быстро расчистить кадровую площадку и всюду расставить только своих людей.

По одному только этому почерку можно было догадаться, что этот очередной сталинский протее маху уже не даст. Под его предводительством единый советский многонациональный киноколхоз будет сколочен быстро и решительно...

*«Исключена возможность говорить о сколько-нибудь удовлетворительном разрешении этих задач...»*

Получив от руководства страны установку на скорую и тотальную коллективизацию киноорганизаций, Борис Шумяцкий действовал решительно, инициативно и беспощадно.

В январе 1931г. он пишет председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову докладную записку программного характера « О состоянии

---

<sup>199</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 300, л. 36–36 об.



советской кинематографии». «Состояние» оценивалось в самых что ни на есть катастрофических тонах. Новый руководитель советской кинематографии быстро сообразил, что чем страшнее он обрисует картину доставшегося ему от прежнего руководства наследства, тем ярче засияют в глазах хозяина Кремля его собственные, пусть даже самые скромные и еще только предстоящие достижения. А потому все гадости, которые только можно было сказать или придумать про советское кино, Шумяцкий красочно изложил в своем секретном докладе.

«Гигантские успехи всех и особенно в решающих областях социалистического строительства, – говорилось в эпистоле, – выдвинули перед кинематографией, как одним из важнейших участков фронта культурной революции, огромные и сложные задачи. Между тем, состояние кинематографии таково, что исключена возможность говорить о сколько-нибудь удовлетворительном разрешении этих задач: налицо необычайно резкая диспропорция между требованиями, которые предъявляются к кинематографии, и реальным фактом, получающимся в результате деятельности киноорганизаций. Эта диспропорция заложена:

- 1) в характере и качестве кинопродукции;
- 2) в состоянии производственных кадров;
- 3) в темпе и методах производства работы;
- 4) в состоянии материально-технической и финансовой базы;
- 5) в темпе и характере кинофикации и эксплуатации кинокартин;
- 6) в качестве планирования и руководства вообще»<sup>200</sup>.

Говоря о «характере и качестве кинопродукции», Шумяцкий не преминул отметить, что «идейно-художественный ее уровень, несмотря на улучшение производственно-технической стороны, за последние годы снизился. Увеличилось количество чуждых и враждебных идеологии рабочего класса картин».

---

<sup>200</sup> РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1. д. 49, л. 2–16.

Ничуть не краше в докладе-доносе изображались первобытно-отсталые организационные формы и методы кинопроизводства, абсолютная убогость производственно-технической базы, катастрофическое состояние кинопроката и кинофикации, безобразно поставленное планирование и из рук вон плохое руководство, сплошь и рядом засоренное коварными вредителями во главе с «двурушником Рютиным».

Чтобы вывести советскую кинематографию из столь чудовищного состояния, по мнению Шумяцкого необходимо было немедленно осуществить целый ряд мер. Среди таковых он для начала перечислил следующие :

«1. Выработка плана социалистической реконструкции кинематографии

2. Обсуждение состояния кинематографии в директивных и руководящих хозяйственных инстанциях.<...>.

3. Уточнение в законодательном порядке функций Союзкино, как единого регулирующего органа.

4. Срочное и полное разрешение сырьевой проблемы.

5. Срочное и полное раз решение проблемы технической базы. <...>.

6. Форсированная подготовка и переподготовка кадров.

7. Увеличение контингента на ввоз пленки для выполнения программы 1931 года»<sup>201</sup>.

Между тем зловещая ирония тут заключалась в том, что все поименованные в докладной записке Шумяцкого меры спасения не раз и не два уже запрашивались у руководства страны прежними руководителями советской кинематографии. Но ведь и не пустом месте родилась поговорка, что вода камень точит. А потому пункт второй в программе нового киноначальника – насчет обсуждений проблем кино в руководящих инстанциях – был ключевым. Шумяцкий отлично понимал, что без надлежащих команд из кабинетов Кремля ни одну из первостепенных задач

---

<sup>201</sup> РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 49, л. 2–16.

отрасли не то что не решишь, но даже и не подступишься к ее решению. И он продолжал бомбардировать Кремль своими стенаниями об ужасающем положении вверенного ему царства.

Пример руководителя советской кинематографии, посчитавшего за благо в качестве своего первого шага на новом поприще громко и смачно оплевать доставшееся ему кинонаследство, оказался заразительным.

Следом, по сути дела, разразилось азартное, захватывающее дух состязание по тому, кто круче и основательнее сумеет справиться с аналогичной задачей. В соревнование по тотальному поруганию несчастной советской киномузы пустилась и вся советская печать, и передовая общественность в лице АРРК, и пытливые спецы Рабоче-Крестьянской инспекции, представители славного ГПУ и прочих самых разнообразных советских заведений и ведомств. Но, пожалуй, самым крутым и непревзойденным оплевывателем в азартном состязании с достойнейшими соперниками показал себя тогдашний руководитель Агитпропа ЦК ВКП(б), он же и предводитель кинокомиссии ЦК ВКП(б) А.И.Стецкий.

В специальной справке, подготовленной для высшего партийного руководства, рукой большого мастера ритуальных услуг, была нарисована поистине катастрофическая картина состояния «важнейшего из искусств». Кинопейзаж, изображенный Стецким, выглядел вдвойне кошмарным, поскольку председатель Кинокомиссии ЦК надумал изобразить состояние советской кинематографии в прямом сопоставлении с Голливудом.

И вот при таком-то состоянии дел можно было горделиво выкликать со всех трибун про «важнейшее из всех искусств»?!!

Тем не менее все эти стенания, исполняемые хором, в котором пронзительный голос Бориса Шумяцкого слился с заубойными ариями Агитпропа, РКИ и прочих инстанций, достигли стен Кремля. Там заубойную мессу, наконец, приняли близко к сердцу и порешили – разнесчастному советскому кино, действительно, пора бы уже и помочь.

И помогли!..

*«Важнейшее из искусств» в Наркомлегпроме*

Уже в самом начале 1932г. советская кинематография получила от властей тяжелый и крайне несвоевременный «подарочек»: отрасль лишилась статуса независимости.

Постановлением Совнаркома СССР «важнейшее из искусств» было переподчинено Наркомату легкой промышленности в ряду текстильной, пенько-джутовой, трикотажной, кожевенно-обувной, жирос-парфюмерной, мыловаренной, костеобрабатывающей, спичечной и пр. промышленностью. Волею правительственного постановления «важнейшее из искусств» оказалось по соседству с отделом, ведающим производством... спичек.<sup>202</sup> Видимо авторы такого подселения исходили из принципа легкой воспламеняемости – и киноплёнка хорошо горит и спички поджигают.

Столь неожиданное очередное переподчинение киноотрасли и столь странное включение ее в наркомат, управляющий производством спичек и плетением веревок, в данном случае было вызвано в первую очередь общей волной тотальной перестройки всей системы управления народным хозяйством. Постановлением ЦИК и СНК СССР был образован ряд новых Наркоматов, в том числе и наркомат легкой промышленности. Это включение в систему Наркомлегпрома подразумевало необходимость быстрого развития производственно-технической и сырьевой базы советской кинематографии. Именно ему и были переданы бразды правления «важнейшим из искусств», хотя ясно было как божий день, что кино будет уютно и полезно располагаться только где-то в лоне оборонки и химпрома.

Неожиданное и нелогичное переподчинение внесло еще более сумятицы и бюрократизма в процесс и без того запутанной и хронической реорганизации системы управления кинематографией. Ошибочность скоропалительно принятого решения вскоре станет очевидной и, в конце

---

<sup>202</sup>СЗ СССР. – 1932. – №4. – Ст. 24.

концов, будет исправлена. Однако целый год, по сути дела, будет угроблен на пустые перестроечные манипуляции.

Во-первых, переподчинение Союзкино Наркомлегпрому неизбежно вызвало новую волну структурных и организационных перестроений в системе и без того уже два года подряд реформируемой советской кинематографии.

Во-вторых, утрата киноотраслью независимого статуса и ее включение в систему Наркомлегпрома очень быстро привело к столкновению интересов и острейшему конфликту между руководством наркомата и Союзкино.

Самолюбивый и амбициозный Шумяцкий, яркий апологет стиля единоначалия «а ля Иосиф Виссарионович», крайне болезненно и ревниво отнесся к тому, что отныне ему придется быть в роли «ведомого», что между ним и душеприказчиками из Кремля теперь должно стоять еще какое-то промежуточное должностное лицо. Да и объективно лишение его права напрямую обращаться к руководству ЦК и правительства, безусловно, затрудняло управление отраслью, существенно понижало планку оперативности в решении самых неотложных вопросов. Поэтому руководитель «Союзкино» среагировал на новую ситуацию запредельно резко, демонстративно заняв позицию открытого неподчинения правительственному решению.

Б.З.Шумяцкий, находясь в отпуске и узнав о решении Нарлегла о роспуске Союзкино и превращении его в обычный наркоматский главк, телеграфировал в партийные и правительственные органы свое несогласие с этим решением и просил приостановить его.

Затем в ответ на решение наркома легкой промышленности И.Е.Любимова о ликвидации Союзкино и создании для руководства кинематографией наркоматовского управления состоялось закрытое заседание правления Союзкино. В принятом постановлении решение Нарлегла расценивалось как «неправильное». Поэтому правление заявило, что «кинематография должна быть организована как

самостоятельная отрасль, находясь в непосредственном ведении центральных органов, а по линии художественно-политической под руководством Культпропа ЦК ВКП(б)»<sup>203</sup>.

Правда, в этом демонстративном непослушании правительственному решению была одна странность: правительственное постановление о включении кинотрасли в систему Минлегпрома было принято еще в начале января 1932 г, а официальный протест со стороны Шумяцкого последовал только полгода спустя. Причины и обстоятельства столь «заторможенной» реакции еще предстоит выяснить. Однако и без этого выяснения не трудно представить, сколько мороки, новых конфликтов и всяких благоглупостей добавилось к процессу и без того затянувшегося и не самого разумного реформирования киноотрасли.

Признались ли и покаялись ли партийные боги в том, что, запихнув сгоряча кинодело в Минлегпром, допустили явную глупость – неизвестно. Однако, судя по последующим шагам, можно догадаться, что все-таки было принято неафишируемое решение пойти на попятную и снова вернуть киноведомству Шумяцкого статус самостоятельного заведения, напрямую подчиненного Совнаркому Союза ССР.

Но легко сказать – вернуть. А что именно? В какой упаковке? Просто вывести «Союзкино» из подчинения Минлегпрому и элементарно вернуться к той же самой форме бытования «Союзкино», что предшествовала этому подчинению?

Но, во-первых, это будет выглядеть как прямое признание допущенной ошибки, а подобных поступков за ЦК ВКП(б) не числилось.

*Рождение ГУКФ, или холера развивается нормально...*

Прошел еще один параноидальный год реформирования киноотрасли. На месте похороненного «Союзкино» Постановлением Совнаркома СССР от 11 февраля 1933г. было возведено светлое здание Главного управления

---

<sup>203</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 64, л. 156, 185.

кинофотопромышленности имени того же Шумяцкого. В просторечии – ГУКФ.

Что переменялось в отрасли?

Переменялось многое. И очень быстро. И в лучшую сторону. Как-то так вышло, что дела у нашего кино буквально на всех участках пошли в гору. Смущениями, но все-таки запустили производственный конвейер будущего «Мосфильма» на Потылихе. Пошла советская киноплёнка. Заработали заводы киноаппаратуры. И самое отрадное – обозначались настоящие творческие успехи. Не отдельные, а у всей кинематографии. Она, наконец, словно бы вырвали на какую-то правильную, счастливую для нее дорогу, и удачи пошли уже косяком. Обо всем об этом будет рассказано далее достаточно подробно. Пока же зададимся только одним вопросом: неужто эта счастливая, победная полоса выдалась благодаря появлению таблички с надписью «ГУКФ»?

Да, конечно же, нет. Тут сработали какие-то другие более сложные и тонкие силы и обстоятельства. Но и появление такой таблички и возвращение кинематографии статуса самостоятельной отрасли, безусловно, в какой-то степени сыграли свою роль. По крайней мере самостоятельный статус, прямой выход на партийное руководство страны, на правительство и лично на Сталина пошли нашему кино на пользу. По крайней мере, вопросы, которые надо было решать на высшем государственном уровне, так или иначе стали решаться куда быстрее. И гораздо чаще – в пользу киноотрасли.

Но как поется «Недолго музыка играла...». Обретенное счастье оказалось недолговечным. Дарованный три года назад статус самостоятельной отрасли был неожиданно отобран.

*«Важнейшее из искусств» в Комитете по делам искусств. Кругом враги*

В начале 1936 года в Кремле надумали провести крутую реформу управления культурой. Все музы без исключения, не исключая и кино, были

тогда решительно переподчинены новосозданному органу – Комитету по делам искусств (КПДИ). Кинематография как отрасль в ходе

30-х уже во второй раз тогда потеряла независимость.

Случившемуся поспособствовали причины как объективного, так и вполне субъективного характера.

Объективные причины заключались в том, что власти с обострением политической борьбы в стране, окончательным разгромом оппозиции и в преддверии больших чисток 1937 года понадобилась покрепче и понадежнее все отряды культуры под уздцы.

Что касается субъективщины, то тут главным фактором стал сам Шумяцкий. За первые пять-шесть лет своего пребывания в кресле начальника советской киномузы не в меру честолюбивый, не терпящий ни малейшей критики Шумяцкий умудрился нажить себе несметное количество врагов.

Психология и повадки профессионального большевика предопределили всю линию его поведения и на кинематографическом поприще. За порученное ему новое дело Шумяцкий взялся с неистовой ретивостью, используя тактические приемы, усвоенные на фронтах Гражданской войны и инкрустированные последующим опытом изощренных интриг на дипломатической службе.

Первым делом он позаботился о том, чтобы провести тотальную чистку руководящих кадров и выставить за дверь опытных предшественников, в том числе и своего первого зама К.М.Шведчикова, сумевшего в 20-е годы поднять советскую кинематографию из руин послевоенной разрухи.

Не брезгуя никакими средствами, Шумяцкий начал далее со страшной силой давить творческую кинематографическую «оппозицию», в стане которой оказались лучшие из лучших, первые из первых – Эйзенштейн, Довженко, Вертов, Кулешов Медведкин, Роом. Давил отнюдь не по той причине, что это были, действительно, какие-то настоящие «враги», а только потому, что творческие пристрастия и устремления этих мастеров не соответствовали его личному художественному вкусу и той простоватой



эстетической программе, которую он в обязательном порядке навязывал всему советскому кино.

С годами обозлил и утомил Шумяцкий и подавляющее большинство других кинематографистов своим неумелым руководством, беспросветным состоянием дел в киноотрасли, нетерпимостью к чужому мнению, кичливостью, поощряемым им искусством подхалимажа и пр.

Даже люди из ближайшего окружения Шумяцкого подчас уже отшатывались от него. И отнюдь не по-тихому. Жалобы, доносы, компромат на шефа кинематографии из его же ближайшего окружения нарастали как лавина.

Бывший работник и член парткома ГУКФа М. Шмидт направил в ЦК обстоятельное заявление о «перерождении» своего бывшего начальника: «Партийной организацией Главного Управления Кино-фотопромышленности также в последние дни изгнаны из партии троцкисты-двурушники Главный виновник всех безобразий все же не разоблачен, в чем, конечно, виноват и партком ГУКФ. А таким виновником я считаю Шумяцкого, начальника ГУКФ, который не только потерял революционную совесть, но и усыплял, притуплял эту бдительность и у других коммунистов. <...> Шумяцкий стоит на грани перерождения, И в особенности сейчас, когда враг маскирует свои преступления и использует ( *так в тексте – В.Ф.*) всякие наши слабости, я должен подтвердить свои взгляды на перерождение Шумяцкого конкретными фактами. Окружение Шумяцкого в ГУКФ внушало и внушает мне большое недоверие. Шумяцкий сумел разогнать за один-два года ценных работников. <...> И вместо них он окружил себя беспринципными работниками вроде Кринкина – троцкиста-зиновьевца, Сидорова, исключенного из партии Сабуцкого (это главный его советчик), Гольцман, Сокол, этих. заклятых врагов народа, которые были видны ему, но не партии. И это не случайно. Шумяцкий не терпит самокритики. Более того, он бесцеремонно выгоняет из аппарата ГУКФа тех людей, которые его критикуют, окружив себя беспринципными подхалимами, всякой швалью и отбросами, Шумяцкий ставил ставку на то, что окружение не только не будет его критиковать, но оно будет создавать ему

«имя». И так оно и было. <...> Считаю, что Шумяцкий в ГУКФе превратился в тормоз развития советской кинематографии и дольше не может руководить этим важнейшим участком. <...> Этим письмом я хочу помочь партии очистить важнейший идеологический участок (ГУКФ) от чуждых, сомнительных и переродившихся работников»<sup>204</sup>.

Совсем не исключено, что коммунист-правдоискатель потрудился не зря. По крайней мере, донос Шмидта был оперативно переадресован И.В.Сталину, А.А.Андрееву, В.И.Ежову с сопроводительной запиской: «Отдел культпросверботы ЦК ВКП(б) посылает Вам копию записки т.Шмидта – бывшего работника кинематографии и члена бюро парткома ГУКФ о безобразном состоянии с кадрами в Главном Управлении Кинематографии и о политической близорукости руководителя этого управления т.Шумяцкого, окружившего себя троцкистско-зиновьевскими элементами (Кринкин, Сидоров, Гольцман, Сокол и др.)»<sup>205</sup>.

Что же касается «кинематографических масс», то и их бунт против руководства киноглавка назревал столь же неотвратимо. Однако проблема была еще и в том, что помимо маститых кинорежиссеров он сумел обзавестись врагами и куда более влиятельными.

Как это ни удивительно, им оказался Александр Сергеевич Щербаков, возглавивший в 1935г. Отдел культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) (Культпрос), а по совместительству – еще и генеральный секретарь Союза советских писателей.

Новый куратор советской культуры по линии Агитпропа быстро разглядел вопиющие недостатки в работе руководителя советской кинематографии (их трудно было не заметить) и сразу же стал самым жестким и непримиримым критиком Б.З.Шумяцкого. В своих докладных записках руководству партии он открытым текстом сообщал, что вопреки бытующим представлениям дела в «важнейшем из искусств» обстоят весьма

---

<sup>204</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, д. 257, л.2–8.

<sup>205</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, д. 257, л.2–8.

неважнецки, поскольку ее руководитель Б.З.Шумяцкий заваливает один участок работы за другим.

Однако А.С.Щербаков оказался не единственным номенклатурным критиком Шумяцкого. В 1935 году две основательные телеги на Шумяцкого накатал предводитель советской комсомолии А.В.Косырев, не без оснований обвинив начальника ГУКФа в провале работы по развитию детского кино и позорнейшем состоянии дел во ВГИКе.

В ту же годину началось расследование деятельности Шумяцкого по линии Комитета Советского Контроля. Расследование выявило чудовищное состояние дел в киноотрасли: полный завал государственных планов производства новых фильмов (более чем на половину !!!), страшнейший перерасход государственных средств, изощреннейшее воровство в неслыханных масштабах и соответственно – отсутствие надлежащего руководства кинохозяйством. Даже если не принимать в расчет компроматных записок Щербакова и Косырева, уже один только этот документальный отчет КСК давал все основания, не мешкая, отправить все руководство кинематографии во главе с Шумяцким в северные края или еще подальше. Однако Сталин, пока еще довольный творческими успехами советского кино и до поры до времени явно покровительствовавший Шумяцкому, закрыл глаза на поступившие сигналы и спустил дело на тормозах. Но серьезный предупредительный жест в виде включения ведомства в состав КПДИ хозяин Кремля все-таки сделал.

Над Шумяцким, который к тому моменту привык подчиняться только руководству ЦК и лично Сталину, появился прямой начальник – П.М.Керженцев<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup>Керженцев Платон Михайлович (1981–1940). Настоящая фамилия – Лебедев. Окончил филологический факультет Московского университета по историческому отделению. Член ВКП(б) с 1904г. Сотрудничал с разными изданиями. Был несколько раз сослан, потом эмигрировал во Францию. Работал в «Известиях». Побывал на дипломатической работе в Швеции и Италии. С 1928 по 1930 год – замзав Агитпропа ЦК ВКП(б). С 1933 по 1933 был управляющим делами Совнаркома СССР. С июня 1933г. – председатель Радиокomiteта СССР. 17 февраля 1936г. назначен председателем всесоюзного Комитета по делам искусств. Репрессий избежал.

Шумяцкий, которому, мягко говоря, не чужд был комплекс вождизма, демонстративно проигнорировал новые реалии и сразу же показал, что не намерен подчиняться назначенному ему в руководителю Керженцеву. Острый конфликт мгновенно перерос в яростную обоюдную схватку в стиле «бои без правил»

В этом новом противоборстве положение Шумяцкого становилось все более безнадежным, поскольку к тому времени начальник ГУКФа умудрился вдрызг рассориться и восстановить против себя уже всех ключевых сотрудников могущественнейшего Агитпропа ЦК ВКП (б).

Летом 1936 года Оргбюро ЦК ВКП(б) вынуждено было отреагировать на многочисленные сигналы и приняло постановление, в котором был признан очевидный и значительный «прорыв» на кинофронте. В постановлении отмечалось: «Заслушав сообщение о производстве и выпуске кинокартин, ЦК ВКП(б) констатирует: а) невыполнение ГУКФом производственного плана 1935г. (вместо 100 картин по плану, выпущено 38) и производственного плана первого квартала 1936 года (вместо 40 картин по плану – выпущено 10); б) плохую организацию и слабое руководство производственными процессами (слабая нагрузка режиссеров, большие простои, плохое использование кинооборудования и съемочных площадей, перерасход пленки, высокая стоимость и медленные темпы производства картин, недопустимо большой брак)»<sup>207</sup>.

Под словом «брак» в постановлении имелась внушительная коллекция фильмов признанных идейно-порочными и загремевших на «полку». Едва ли не впервые в советском делопроизводстве с точностью до рубля указывался экономический ущерб от растущего количества «полочных картин: «Указать ГУКФу (т. Шумяцкому) на недопустимо большое количество брака в производстве кинокартин, в результате чего, только за 1935 год забраковано и не выпущено на экран 13 кинокартин стоимостью в 11186200 руб. («Очарованный химик» стоимость – 650000 руб., «Осадное положение» –

---

<sup>207</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.114, д. 612, л. 18–19.

433500 руб., «Моряна» – 441200 руб., «Карабугаз» – 919000 руб., «Наместник Будды» – 1240000 руб., «Месяц май» – 955000 руб., «О странностях любви» – 725000 руб., «Кража зрения» – 401500 руб., «Интриган» – 1391100 руб., «Прометей» – 1162400 руб., «Строгий юноша» – 1752900 руб., «Шестое чувство» – 386600 руб., «Мост на Ингуре» – 728000 руб.). После столь печальных констатаций явно следовало принимать драконовские меры.

В декабре 1936 с критикой Шумяцкого выступила уже и газета «Правда». А далее как по команде на руководителя советской кинематографии обрушилась и вся прочая пресса, еще совсем недавно бурно рукоплескавшая каждому его слову и начинанию.

В передовой статье «Права и обязанности» газета «Кино» поддержала критические высказывания кинематографистов в адрес Б.З. Шумяцкого, имевшее место на двухдневной дискуссии в Московском Доме кино: «Происходящая в Доме кино в связи со статьями «Правды» дискуссия о больных вопросах киноискусства показывает, что в творческой среде начинают понимать необходимость решительной борьбы с недостатками. Плотины молчания прорвана. Люди честно заговорили об узких местах. Это наметившееся оживление самокритики надо всячески поддержать. Надо создать деловую атмосферу в кино, покончить с политиканством, беспринципностью. С зажимом самокритики. Надо провести ряд принципиально-творческих дискуссий. Споры по творческим вопросам вдохнут новую жизнь в творческую среду. Новая полоса нашего развития требует от ГУК и студий коренного изменения методов руководства: поменьше администрирования; помнить, что в искусстве решающее значение имеют методы убеждения, требуется правильное политическое воспитание кадров. Открытый разбор ошибок и достижений. Руководству ГУК нужно учесть в своей работе дельные замечания ведущих работников кинематографии об оздоровлении киноатмосферы»<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Кино. – 1936. – 11 декабря.

Судя по растущему валу разоблачительных публикаций, отношение к Б.З.Шумяцкому стало ясно, что отношение к Шумяцкому на партийных небесах переменилось, и с ним собираются «кончать». Это в конце концов и произошло. В первые дни января 1938 года председатель ГУКа был арестован, а полгода спустя расстрелян. У нас еще будет возможность рассказать об этой трагической развязке.

*С.С.Дукельский: «Введите режиссера»*

Семен Семенович Дукельский<sup>209</sup> был назначен председателем Главного управления кинематографии решением Политбюро ЦК ВКП(б) 7 января 1938 года. До назначения на этот пост работал в органах НКВД. В связи с этим обстоятельством в кинематографическом фольклорном наследии из уст в уста передается анекдот о том, как С.С.Дукельский будто бы по неискоренимой чекисткой привычке отдавал своему секретарю распоряжение о приглашении в свой кабинет того или иного режиссера не иначе как в виде команды: «Введите режиссера!»

Что же касается оценки его руководящей деятельности, то тут нельзя игнорировать то обстоятельство, что период его менеджества был слишком

---

<sup>209</sup> Дукельский Семен Семенович. (01(13).08.1892г. – 30.10.1960г.). Родился в Елизаветграде (ныне Кировоград). В 1906–1908гг. наладчик частных типографий в Херсонской губернии. С 1908 работал пианистом в кинотеатрах Киева и Петрограда (с перерывами), неоднократно был безработным. В 1915–1917гг. рядовой музыкальной команды лейб-гвардии Московского полка в Петрограде. Член РСДРП(б) с 1917г. В 1918–1919гг. инспектор, начальник канцелярии военного отдела издательства ВЦИК. В 1919г. начальник общего отдела Наркомвоена УССР; представитель уполномоченного Совета обороны УССР в Николаеве и Херсоне. В 1919–1920гг. член подпольной организации большевиков в Одессе, затем член трофейной комиссии 14-й армии. С 1920г. в особых отделах Южного и Юго-Западного фронтов: секретарь, заместитель начальника, начальник секретно-оперативной части, начальник отдела по борьбе с бандитизмом. С 1921г. в органах ВЧК–ГПУ–ОГПУ: председатель губчека в Одессе (1921–1922гг.), начальник управления по Украинскому округу путей сообщения (1922–1924гг.), начальник губернского отдела в Житомире (1924–1925гг.), начальник окружного отдела в Днепропетровске (1925–1926гг.). С 1926 директор Одесского треста пищевой промышленности, а в 1927–1928гг. директор фабрики «Октябрь» в Харькове. В 1928–1930гг. кандидат в члены правления, председатель правления трестов «Донуголь» и «Донбасстоп» в Харькове. С 1930г. заместитель полномочного представителя (ПП) ОГПУ по Центрально-Черноземной области (ЦЧО) в Воронеже. В 1931–1932гг. заместитель ПП–ОГПУ–БССР. С 1932г. ПП–ОГПУ по ЦЧО, а в 1934–1937 начальник Управления НКВД по Воронежской области. В марте 1938г. – июне 1939г. председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. В мае 1939г. – феврале 1942г. нарком морского флота СССР. В феврале 1941г. на 18-й партконференции был предупрежден о возможном выводе из ЦРК ВКП(б) и снятии с работы. Освобожден от должности «по причине болезни». В 1942–1943гг. уполномоченный ГКО по производству боеприпасов на заводах Наркоматов боеприпасов СССР и минометного вооружения СССР в Челябинской области. В 1943–1953гг. заместитель наркома (министра) юстиции РСФСР. С 1953г. на пенсии. Член ЦРК ВКП(б) в 1939–1952гг..

кратким для того, чтобы делать какие-то объективные и весомые выводы об итогах его посильных трудов. Дирижировать киномузой Дукельскому довелось совсем недолго. С января 1938г. по июнь 1939г. Но за этот короткий срок он успел отметиться более чем ярко.

Если судить по характеру принятых по его инициативе более чем внушительному объему приказов и распоряжений, то образ клинического идиота, каким Дукельский предстает в так называемых «Устных рассказах» М.Ромма, никаким образом не может быть соотнесен с автором не только вполне разумных, но и позарез необходимых управленческих решений.

Нельзя сбрасывать со счетов и то обстоятельство, что именно высмеянному Роммом начальнику удалось восстановить утраченную отраслью самостоятельность, учредить Комитет по делам кинематографии – самостоятельный орган управления кинематографическим хозяйством с достаточно широкими полномочиями, который успешно просуществовал и показал свою эффективность вплоть до 1946г.<sup>210</sup>

«23 марта 1938 года, торжественно возвестила газета «Кино», – войдет навсегда как памятная дата в историю советской кинематографии». В этот день правительством Советского Союза были приняты решения о создании Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, об организации производства кинокартин и о награждении особо отличившихся работников кинематографии.

Из этих трех подарков советской власти самым дорогим, безусловно, оказался первый. Постановление СНК СССР об образовании Комитета по делам кинематографии при СНК СССР означало, что нашей кинематографии вновь удалось восстановить статус самостоятельно управляемой отрасли и что также немаловажно – ее единство: кинопроизводство, кинофикация, кинопрокат, производство аппаратуры и пленки, строительство новых студий, кинотеатров, фабрик, разработка новых образцов кинотехники и технологических процессов, кинообразование и прочие составляющие

---

<sup>210</sup>Собрание постановлений СССР. – 1938. – №13. – С. – 81; Кино. – 1938. – 29 марта.

громоздкого кинематографического хозяйства снова объединялись в единую систему.

В систему КДК были переданы все предприятия и организации кинематографии, входившие в систему ГУКа. Кроме того, при Советах Народных Комиссаров союзных и автономных республик и при краевых и областных исполнительных комитетах были организованы управления кинофикации как органы КДК. Существовавшие ранее управления кинофикации при Советах Народных Комиссаров союзных республик влиты во вновь создаваемые управления по кинофикации. Управление кинофикации при СНК РСФСР было ликвидировано, его функции возложены на КДК.

При КДК был создан Совет с участием представителей союзных республик, на который возлагалось рассмотрение общих и тематических планов производства кинокартин, кинофикации и проката картин, увязку этих планов с национальными особенностями республик.

В системе КДК организована Всесоюзная контора по прокату фильмов «Союзкинопрокат» (на базе ликвидируемого треста «Росснабфильм»).

Ликвидирован трест «Союзкинохроника»; киностудии и базы треста переданы Главному управлению по производству хроникально-документальных фильмов КДК.

В составе Главного управления снабжения КДК организована Всесоюзная контора по снабжению киносети «Союзкиноснаб» (взамен ликвидируемой Всесоюзной конторы по снабжению и сбыту «Киноснабсбыт»).

Из издательства «Искусство» выделены и переданы КДК газета «Кино», журналы «Искусство кино», «Кинофотопромышленность», «Киномеханик», а также портфель рукописей и договора, относящиеся к кинолитературе.

В своих ехидных воспоминаниях о Дукельском тому же Ромму следовало бы так же и учесть, что именно при начальнике-чекисте



прекратилась многолетняя травля великого советского режиссера С.М.Эйзенштейна. И более того – впервые за все 30-е годы этому великому мастеру была предоставлена, наконец, возможность снять свой единственный за целое десятилетия вынужденного простоя фильм («Александр Невский») При Дукельском просветлело небо и над другими гнобимыми Шумяцким выдающимися мастерами советского кино – Довженко, Кулешовым, Роомом. В любом случае, недолгое пребывание Дукельского в роли рулевого советской кинематографии ни в коей степени не отбросило ее назад.

Даже из этих примеров очевидно, что выражение «искусство управления», по крайней в наших российских условиях, отнюдь не термин-пустышка. Столь же очевидно, что это определение связано напрямую с таким явлением как «человеческий фактор».

Весь опыт отечественной кинематографии свидетельствует о том что даже правильно поставленные цели и верно рассчитанные управленческие решения могут быть пущены под откос благодаря особым личностным качествам руководителя , взявшегося осуществлять эти цели и решения. «Заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет».

И, наоборот, даже заведомо ошибочная стратегия и принципиально неверная кинополитика могут быть в значительно смягчены, скорректированы и сбалансированы при наличии у ее исполнителя особых личностных позитивных качеств.

И, конечно же, «искусство управления», избави бог, никак не противостоит «науке управления», технологическому управленческому ремеслу, тому же «менеджменту» как таковому. Это всего лишь концентрированное, высшее проявления всех этих поименованных качеств.

Об «искусстве управления», по-видимому, следует говорить тогда, когда тому или иному руководителю приходится решать особые задачи наивысшей сложности, когда приходится находить выходы не по правилу «дважды два четыре», а *творчески* изыскивать самые парадоксальные, подчас поистине небывалые и нетривиальные решения.

Именно такая роль судьба и уготовила еще одному руководителю советского кино – Ивану Григорьевичу Большакову<sup>211</sup>.

### **Начальник-долгожитель**

И.Г.Большаков, назначенный руководителем советской кинематографии в июне 1939 года, взялся за дело горячо и вполне толково. Бывший управляющий делами СНК СССР провел радикальную чистку кадров в руководстве ГУКа и его управлений. Были подготовлены проекты очень серьезной (капитальной) реконструкции «Мосфильма» и «Ленфильма», осуществлен перевод киностудии «Советская Беларусь» из Ленинграда в Минск, намечено строительство нового здания ВГИКа. Сдвинулось, наконец, с места и строительство Казанской фабрики киноплёнки, Всесоюзного фильмохранилища в Белых Столбах и многих других важных для отрасли предприятий и организаций.

Большаков решительно взялся и за перестройку организационной системы кинопроизводства, к тому времени запутанной до предела и дико устаревшей. По всей вероятности, Большаков вполне понимал и несомненный творческий кризис советской кинематографии.

Будучи опытным управленцем, Большаков, быстро сориентировавшись в том, какие первоочередные меры необходимо предпринять в сфере

---

<sup>211</sup> *Иван Григорьевич Большаков* (1902—1980) стал безусловным рекордсменом по длительности пребывания на посту руководителя советской кинематографии. Он возглавил Комитет по делам кинематографии при СНК СССР в июне 1939 года. До своего назначения на эту должность работал в аппарате Совета Народных Комиссаров СССР в высокой должности управляющего делами. Этот опыт управленца, широкие личные связи с высокопоставленными лицами советской и партийной номенклатуры, доскональное знание технологии советского кинопроизводства и его закулисной специфики очень пригодились Большакову на его новом посту руководителя советского кино.

7 февраля 1949 года за демонстрацию фильмов «Русский вопрос» и «Поезд идет на Восток», «выпущенных на польском языке с грубыми искажениями», получил выговор. В биографической справке Большакова, опубликованной в книге «Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953—1957. Документы» (М., РОССПЭН, 2001) есть упоминание о том, что Большаков за это упущение 15 марта 1950 года был будто бы даже снят со своей министерской должности. По-видимому, такой приказ был подготовлен, но не вступил в силу. И вплоть до ликвидации Министерства кинематографии СССР в марте 1953 года Большаков продолжал занимать должность министра кинематографии. С марта 1953 года некоторое время работал заместителем министра культуры СССР. 6 февраля 1960 года назначен заместителем председателя Государственного комитета СМ СССР по культурным связям с зарубежными странами. 15 января 1963 года отправлен на пенсию.

организационно-производственной, по-видимому, не слишком уверенно чувствовал себя в сфере художественно-идеологической. И, как можно догадаться, совсем не случайно он пошел на создание института художественных руководителей, передоверив им значительную часть своих полномочий, а заодно и ответственность за выбор репертуарной политики.

Были предприняты и многие другие вполне конструктивные, адекватные меры в разных сферах громоздкого и разнородного кинохозяйства, которые, несомненно, могли улучшить состояние отрасли, восстановить совсем было утраченную динамику ее развития.

Но Большакову не хватило времени, необходимого на полную реализацию всех этих мер. Грянула война, которая застала нашу кинематографию, что называется, на марше, в очень сложном переходном состоянии и совсем уж не «боевой» форме.

Впрочем, Большакову не хватило не только времени, но еще больше – свободы маневра. Будучи руководителем советской кинематографии и осуществляя программу мер по выводу ее из затянувшегося кризисного состояния, Большаков быстро почувствовал, что руководить киномузой ему придется отнюдь не в одиночку: «важнейшее из искусств» оказалось центром пересечения корпоративных интересов самых разных партийных, государственных и общественных организаций, причем не только всесоюзного или республиканского, но даже и регионального уровня. Горкомы и обкомы партии, республиканские ЦК, различные наркоматы и ведомства, общественные организации от профсоюзов и комсомола до Союза писателей СССР не скрывали желания в той или иной степени порулить кинематографом, указать, какие фильмы следует снимать и как именно надобно решать те или иные кинематографические проблемы.

Однако в этом хоре властных учителей и добровольных поводырей еще с далеких 20-х годов выявила и откровенно обозначила претензии на тотальное и безоговорочное руководство еще одна инстанция – могущественный Агитпроп ЦК ВКП(б). Независимо от того, как в то или

иное время именовалась данная партийная структура и кто возглавлял ее, этот главштаб советской пропагандистской машины неизменно претендовал на роль главного душеприказчика советской киномузы.

Ни в малейшей степени не считаясь с тем, что обязанности руководства кинематографией были официально возложены на специальный государственный орган (Совкино, ГУКФ, ГУК, Комитет по делам кинематографии), начальники Агитпропа именно себя видели в роли главных кинематографических поводырей. Выше них в этом отношении было только несколько самых высокопоставленных секретарей ЦК да лично И.В.Сталин. Впрочем, даже и этим партийным богам агитпроповцы, готовившие наиболее важные решения и документы по вопросам кино, имели возможность преподнести такие исходные материалы и такие проекты решений, что даже документы, подписанные самим Сталиным и указания, исходящие как будто лично от него, на самом деле часто имели сугубо агитпроповское происхождение.

Эта претензия Агитпропа на верховную власть над кинематографом неизбежно и неизменно приводила к яростному противоборству, затяжным конфликтам с официальными руководителями советского кино. С агитпропом страшно конфликтовал и управляющий «Союзкино» К.М.Шведчиков, и сменивший его М.Рютин, и уж тем более не в меру властолюбивый Б.З.Шумяцкий. Когда И.Г.Большаков приступил к реформированию вверенной ему столь запущенной отрасли, это противоборство не только не пошло на убыль, но вспыхнуло с еще большей и неистовой силой. Поскольку характер и направленность начатой реформы мало соответствовала представлениям сотрудников особо могущественного в те годы Управления пропаганды и агитации ЦК.

Следует признать, что победы в этом давнем, с 20-х годов начавшемся перетягивании каната между сугубо партийными и государственными структурами руководства советской кинематографией носили попеременный характер. Но каждый раз торжество Агитпропа – пусть и временное, пусть

относительное – оборачивалось для советского кино самыми разрушительными и самыми драматичными циклами его биографии. Так было на рубеже 20-х – 30-х годов, когда доминирование партийных поводырей со Старой площади обернулось опустошительным наводнением пресловутого агитпропфильма.

Так было и на исходе 40-х, когда инициированная Отделом пропаганды и агитации ЦК политика малокартинья практически превратила советское кино в мертвую пустыню. Так было и в середине 60-х, когда именно по инициативе наследников сталинского агитпропа был осуществлен разгром оттепельного кино.

Начало 40-х в этом отношении не стало исключением. И как ни горько признавать, но еще до того, как разразившееся бедствие войны смертельным ураганом обрушилось и на советскую кинематографию, ей нанесли тяжелейшие увечья очередные поползновения Агитпропа установить над «важнейшим из искусств» свой всевластный контроль.

Впрочем, с самого начала 30х годов главная траектория движения «важнейшего из искусств» определялась не только классическим взаимодействием-противостоянием двух центров управления отраслью по государственной и партийной линии. Над этой парочкой возвышался, твердо и безоговорочно прокладывая курс советского кино, еще один человек.

Его звали Иосиф Виссарионович Сталин.

### **3.3 Сталинская модель кино**

Ближе к полуночи, а иногда и за полночь к зданию Главного управления кинематографии и фотопромышленности в Малом Гнездниковском переулке<sup>212</sup> стремительно подъезжали сразу несколько автомобилей. Скрежет тормозов вспарывал ночную тишину сонного переулка. Громко хлопали дверцы машин,

---

<sup>212</sup>Название руководящего органа советской кинематографии многократно менялось: Госкино, Совкино, Союзкино, Главное управление кино-фотопромышленности, Главное Управление кинематографии, Комитет по делам кинематографии, Министерство кинематографии СССР и т.д. Само же его местоположение в Малом Гнездниковском переулке, дом 7 оставалось неизменным. Остается и по сию пору.

из которых ловко, одним хорошо натренированным движением выпрыгивали люди в военной форме. Ни секунды не мешкая, они торопливо входили в здание и сразу же поднимались на второй этаж, где находился кабинет руководителя советской кинематографии. Тот даже и в столь позднее время все еще оставался на рабочем месте и, заслышав гулкие шаги военных, сам быстро выходил ночным гостям навстречу.

В сонном учреждении все разом приходило в движение. Мгновенно распахивались двери секретного фильмосклада. Там хранились еще только готовящиеся к выходу на экран хроникальные съемки важнейших событий, новые, только что законченные и еще не успевшие побывать на экране отечественные фильмы. На других полках Гималаями высились коробки с тайно скопированными зарубежными лентами, которые не при каких обстоятельствах не мог увидеть рядовой советский зритель.

Руководитель кинематографии самолично указывал, какие коробки, с какими фильмами следует брать. Военные тщательно досматривали указанные коробки с пленкой, быстро и ловко упаковывали их, пряча не в обычные ящики, называвшиеся «яуфами», а в особые круглые брезентовые чехлы, видимо, более удобные для последующего досмотра.

Фильмов отбиралось не по одному, а сразу несколько штук, даже с некоторым запасом – на тот случай, если придется как-то изменить программу предстоящего просмотра. Отобранные коробки быстро загружались в багажники Зисов. Срываясь с места, автомобили с военными, отобранными фильмами и трясущимся от страха киноначальником как сумасшедшие неслись по ночной Москве. Для них по всему маршруту движения специально зажигались только зеленые фонари. Во что бы то ни стало им надо было доставить как можно скорее необычный груз в совершенно особый кинотеатр...

### *Кинотеатр № 1*

Впрочем, этот скромный кинозал, параметрами своими ничуть не превосходивший размеры самого скромного сельского клуба, даже трудно

назвать кинотеатром в полном смысле этого слова. Да, кинобудка как кинобудка. Экран тоже самый обыкновенный. А вот сам кинозал – крохотуля. Коробка размерами 5х6. От силы – не более чем для двух десятков зрителей. Кресла удобные, с подлокотниками. Но общее убранство строгое – скорее даже аскетичное. В общем – решительно ничего особенного.

Но именно ему этому скромному, крошечному кинозалу суждено было сыграть совершенно особую роль в причудливой биографии отечественной киномузы. Собственно здесь она – эта биография – и творилась. Именно здесь, в этом кинозальчике одни фильмы обретали свою счастливейшую судьбу, а их создателей поджидали высокие почести и самые высокие государственные награды. Другим же кинолентам здесь было суждено пережить скорый и не всегда справедливый суд, а подчас получить высшую меру наказания в кино – минуя экраны всех прочих кинотеатров страны, сразу отправиться на пресловутую «полку».

Здесь же в этом скромном зале определялись судьбы не только снятых фильмов. Здесь нередко зарождались проекты будущих кинолент. Вырабатывались планы и приоритеты общей репертуарной политики советского кино, принимались важные решения по самым кардинальным вопросам развития советской киноиндустрии.

Эту поистине магическую силу крохотному кинозальчику на 20 кресел обеспечивало его особое местонахождение. Он располагался в Кремле, а его главным хозяином был Иосиф Виссарионович Сталин.

Специальный просмотровый кинозал для Сталина был устроен в Кремле в 1933 году.

До этого он и другие руководители страны чаще всего смотрели фильмы в Малом Гнездниковском, в просмотровом зале кинематографического ведомства. Но с учетом требований безопасности и растущим дефицитом времени у вождя дело кинофикации добралось и до Кремля. Просмотры были перенесены в Кремль и на протяжении многих лет проходили по строго заведенному порядку.

Об этих просмотрах дочь Сталина Светлана Аллилуева вспоминала, как о больших и ярких праздниках: «Кинозал был устроен в Кремле, в помещении бывшего зимнего сада, соединенного переходами со старым кремлевским дворцом. Отправлялись туда после обеда, т.е. часов в девять вечера. Это, конечно, было поздно для меня, но я так умоляла, что отец не мог отказывать и со смехом говорил, выталкивая меня вперед: «Ну, веди нас, веди, хозяйка, а то мы собьемся с дороги без руководителя!». И я шествовала впереди длинной процессии, в другой конец безлюдного Кремля, а позади ползли гуськом тяжелые бронированные машины и шагала бесчисленная охрана... Кино заканчивалось поздно, часа в два ночи: смотрели по две картины, или даже больше...Сколько чудных фильмов начинали свое шествие по экранам именно с этого маленького экрана в Кремле! «Чапаев», «Трилогия о Максиме», фильмы о Петре Первом, «Цирк» и «Волга-Волга», – все лучшие ленты советского кинематографа делали свой первый шаг в этом кремлевском зале»<sup>213</sup>.

Документальных материалов и фотографий об устройстве Кремлевского кинотеатра и о том, что происходило в его стенах, к сожалению, не сохранилось. О том, как выглядел и был устроен этот главный кинотеатр страны, можно судить только по воспоминаниям, да и то в основном косвенным.

Г.Б.Марьямов, долгое время работавший помощником министра кинематографии СССР И.Г.Большакова вспоминал: «Мне не приходилось бывать на просмотрах в Кремле – допускался только министр, но я незримо присутствовал на них бесчисленное число раз и, кажется, представлял, как они проходят, во всех деталях. Иногда это совпадало с обычной процедурой, о которой я составил себе представление по рассказам Большакова, но бывало, что реакция «великого вождя и учителя» была непредсказуемой.

Вот и сейчас у меня перед глазами небольшой, уютный просмотрный зал на втором этаже Большого Кремлевского дворца, переделанный из

---

<sup>213</sup> Аллилуева С. Двадцать писем к другу. – М., 1991. – С.137–138.



зимнего сада (теперь вернувшегося на былое место), мягкие кресла с подлокотниками. Перед ними с двух сторон небольшие столы с закусками. Зная вкус Хозяина, предпочтение отдавалось винам, изготовленным знаменитым грузинским мастером Лагидзе. Вино тоже грузинское – красное и белое. Наливая себе, Хозяин смешивал их в фужере. Пол, покрытый серым солдатским сукном и сверху дорожкой, гасил шум шагов. В проекционной стояли четыре самых что ни на есть современных аппарата «Симплекс» – два для подстраховки, хотя аппаратура работала безотказно. Киномеханики были подобраны из числа луч-ЦИХ специалистов и, конечно, «просвечены» со всех сторон. <...> Фильмы, как правило, показывались после заседаний Политбюро, поэтому просмотры приходились на ночные часы. Члены Политбюро собирались заранее. Рассаживались, оставляя свободным кресло в первом ряду»<sup>214</sup>.

Это место в кинотеатре №1 по раз и навсегда заведенному порядку полагалось занимать только кинозрителю №1.

#### *Сектор особых просмотров*

Задача оборудовать просмотровый зал в апартаментах Кремля выпала на долю начальника Главного управления кино-фотопромышленности Бориса Шумяцкого. Назначенный Сталиным осенью 1930 года руководителем советской кинематографии Шумяцкий, видимо, быстро определил ту главную точку на карте Москвы, где в первую очередь следует ковать успех вверенного ему дела. Еще выдающийся советский режиссер С.М. Эйзенштейн как-то пронизательно заметил, что не в меру честолюбивого начальника ГУКфа более всего «интересовал престиж кинематографа, а не картины. Престиж кинематографа как личный престиж»<sup>215</sup>.

И хотя уже с конца 20-х юной советской киномузой, казалось бы, уже безоговорочно стали рулить люди из Агитпропа ЦК ВКП(б). Шумяцкий сумел

---

<sup>214</sup> Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. – М., 1992. – С. 9.

<sup>215</sup> Кинограф. – №19. – С. 127.

безошибочно угадать, кому тут на самом деле, очень скоро перейдет право «первой брачной ночи» и где в первую очередь следует «подымать престиж».

К высококачественному и эффективному обслуживанию этого главного адресата следовало хорошенечко подготовиться и решительно все вплоть до самых мельчайших деталей предусмотреть. С этой целью в структуре своего ведомства Шумяцкий завел специальную службу – Сектор особых просмотров. Сектор обслуживал просмотрами все без исключения высшие правительственные и партийные инстанции, в том числе и кинозал в Кремле. Тем самым у Шумяцкого через эту структуру был прямой и постоянный выход на всех руководителей страны, включая самого Сталина. Он присутствовал на каждом очередном просмотре в Кремле, не упуская ни одной счастливой возможности лично преподнести вождю и его сотоварищам новые работы советских киностудий, а для разнообразия – некоторые новинки западного кино.

Пользуясь личным присутствием, начальник ГУКФа мог воочию наблюдать реакцию Сталина на показываемые фильмы, слышать его реплики по ходу просмотра. Если у сидящих в зале возникали какие-то вопросы по поводу показываемых фильмов, Шумяцкий оперативно отвечал на них, а когда после окончания просмотра возникал обмен мнениями о просмотренном, появлялась возможность непосредственно поучаствовать в этом обсуждении, повернуть его в более благосклонную для себя сторону.

В тех случаях когда, показываемые новые фильмы нравились и у Сталина и его соратников появлялось благодушное настроение Шумяцкий, пользуясь моментом, мог завести разговор о каких-то неотложных нуждах кинематографии. И зачастую получал полную поддержку<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup>После каждого кинопоказа в Кремле Шумяцкий делал достаточно подробные записи в специальном дневнике просмотров. На сегодняшний день опубликованы 63 таких записи. Первая датирована 7 августа 1934 г. и последняя – 26 января 1937 г. Есть серьезные основания сомневаться в полной достоверности этих протокольных записей. Впрочем, один из родственников Б.Шумяцкого (его племянник Б.Шумяцкий) полагает, что ныне опубликован не подлинный дневник кинопросмотров в Кремле, а только его версия, которая представлялась для специального контроля в Кремль. Тем не менее, даже и этот вариант содержит много ярких и содержательных деталей, воспроизводящих особенности и атмосферу просмотров в кремлевском кинотеатре.

И вот над этим счастьем минимум раз в неделю бывать в Кремле и напрямую общаться с его главным хозяином, а заодно и с прочими руководителями страны нависла вдруг страшная угроза.

Летом 1934 года, утверждая проект нового положения о структуре киноведомства, Совнарком СССР посчитал необязательным сохранение в системе ГУКфа его святая святых – Сектора особых просмотров – и надлежащий пункт из проекта постановления вычеркнул.

Шумяцкий немедленно бросился на защиту самой важной, самой дорогой для него службы. В письме заместителю председателя СНК СССР В.Я.Чубарю он сообщал:

«О Бюро просмотров. Мы считаем необходимым сохранение при Секретариате, или в нем, бюро или группы просмотров, так как это бюро занимается эксплуатацией в специальных условиях всех кино-установок специального назначения (Кремль, Дипкорпус, правительственные установки и т.д.), располагая необходимым штатом механиков. Никому этой работы мы не можем и не вправе перепоручить»<sup>217</sup>.

В общем, по всему выходило так, что более полезной и позарез необходимой структуры во всей кинематографии просто не было, а потому решение Совнаркома о ее ликвидации необходимо было как можно скорее исправить.

Как это ни удивительно Совнарком не выдержал натиска начальника ГУКФа и со скрипом все же отменил свое прежнее решение. Шумяцкий торжествовал: обслуживание Кремлевского кинотеатра и, стало быть, прямой доступ к вождю, удалось сохранить за собой.

Казалось бы, с таким трудом вернув себе поистине волшебную палочку-выручалочку, Шумяцкий должен был бы особо озаботиться ее дальнейшим сохранением и, по крайней мере, проследить за тем, чтобы она не попадала в чьи-то случайные руки.

---

<sup>217</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л.121–122.

Однако у начальника ГУКФа был редкий талант окружать себя людьми самого сомнительного свойства. Едва ли не на все ключевые должности во вверенном ему ведомстве он последовательно насаждал выскочек и неумеек, а то и чистейшей воды проходимцев. Юольшинство из них, впрочем, отличало высочайшее мастерство в искусстве подхалимажа, благодаря которому они в первую очередь и были приближены Шумяцким. Когда в грозном 1937-ом, над судьбой Шумяцкого нависли тучи, его приближенные все как один первыми предали своего благодетеля.

Увы, не изменил руководитель ГУКФа этому правилу своей кадровой политики и подбирая кандидатуру на ответственнойшую должность начальника Сектора особых просмотров. Им стал некто А.М.Кадыш.

По-видимому, не обязательно было бы иметь семь пядей во лбу и обладать каким-то особым чутьем, чтобы как следует призадуматься над тем, стоит ли такого товарища брать на работу, да еще на столь ответственную. Судите сами: три класса образования, т.е. полуграмотный. Беспартийный! Места службы менял как перчатки. При этом прыгал из одной сферы в другую, нигде особо не задерживаясь и словно заметая следы. В одном месте, где задержался, вычищен по первому разряду – не прошел наиважнейшего советского обряда 20-30-х годов под названием чистка. Тут, видимо, к бойкому товарищу успели присмотреться. Да добро бы еще, что «вычистили» за недостаточную высокоидейность, непосещение профсоюзных собраний, неподписку на советские газеты. Нет! Выставили за порог «за непозолительные рваческие методы», экономические махинации и мздоимство. На три года запрещено появляться в кинематографических организациях! И вот с такой-то сомнительной биографией, с меткой вора Шумяцкий (с его-то опытом революционного подполья и работы на поприще дипломата !!!) принимает сию сомнительную личность в свои объятя да еще поручает серьезнейшее и отественнейшее дело – обеспечение киноуслугами советского правительства и самого хозяина Кремля. Самому Шумяцкому – запомним это – этот выбор еще ой как аукнется!

Темная история с назначением Кадыша и кончилась по-темному. В роковом 1937 кто-то из персонала, обсуживающего главный кинотеатр страны умудрился грохнуть на пол и вдребезги разбить колбу со ртутью – событие, породившее цепную реакцию самых трагических последствий. Это происшествие дало повод НКВД составить целое дело о террористической группе во главе с Шумяцким, которая будто бы намеренно разбила треклятую колбу с целью отравить ядовитыми ртутными парами товарища Сталина и других руководителей страны.

Если верить реабилитационным документам Лубянки, дело о заговоре было шито белыми нитками и искусственно раздуто. Злосчастную колбу со ртутью, скорее всего, уронили на пол случайно. Но с другой стороны, не трудно понять, что подобного рода случайности в любом случае могли иметь место только в условиях не лучшим образом организованной Шумяцким работы. Как-никак разлилась она не в каком-нибудь занюханном деревенском клубе, а в Кремле, где по определению оно не должно и не могло бы иметь место.

Что же касается самого начальника Сектора особых просмотров, то последнюю точку в его причудливой биографии летом 1938 года поставила пуля в затылок по приговору Особого совещания НКВД СССР.

Впрочем, тут нам пора вернуться от рассказа о прислуге Кремлевского кинотеатра к его главному посетителю.

### *Бальзам на душу*

По дневнику кинопоказов в Кремле, который вел начальник Главного управления кинематографии Б.З.Шумяцкий видно, что эти просмотры начинались не ранее одиннадцати вечера, а чаще – уже за полночь.

Отчего же так поздно?

Совсем не потому, что Хозяин Кремля и его соратники все как один были «совами». Усесться пораньше в удобные кресла просмотрового зала и расслабиться перед экраном за столиками с винами и закусками у вождя и его

сотоварищей никак не получалось. Как ни относишься к Сталину и его соратникам, нельзя не признать, что уж чего-чего, а работы у них хватало. Большая часть их дневного времени протекала на бесконечных заседаниях Секретариата и Политбюро ЦК ВКП (б), Совнаркома СССР, всевозможных комиссиях, назначавшихся для решения каких-то особо тяжелых проблем. Эти заседания, например, Секретариата ЦК были столь напряженными и долгими, что продолжались чаще всего не один день. И немудрено: в повестке заседаний нередко значилось по ... 150–200 вопросов (!!!), один сложнее и кошмарнее другого. Иного, собственно, и быть не могло. Начиная с исторического зала «Авроры», страна жила в состоянии запредельного напряжения и чрезвычайщины. Каждый день преподносил катастрофические вести с фронтов некончившейся гражданской войны и строительства новой жизни, ставил в тупик все новыми трудноразрешимыми проблемами. А поскольку Сталин выстроил суперцентрализованную систему управления страной, все эти проблемы – от самых масштабных до пустяковых – ему же и приходилось решать самому.

И так – изо дня в день. Из года в год. В состоянии вечного перенапряжения и стресса.

Об этом приходится напоминать хотя бы только для того, чтобы представить себе в каком измочаленном и издерганном состоянии появлялся уже за полночь кинозритель №1 в стенах Кремлевского кинозала. Конечно, эти ночные просмотры были в какой-то степени эмоциональной разрядкой, необременительным и приятным развлечением после сверхнапряженной и утомительной, поистине каторжной работы.

Поэтому на «ура», в первую очередь, тут шли комедии, картины с острым, захватывающим сюжетом, позволяющие, отвлечься и стряхнуть с себя тяжелый груз дневных проблем.

Примечательно, что фурор произвели уже первые фрагменты еще не совсем законченного фильма «Веселые ребята», показанные Сталину.

Говоря о том, что картина не совсем закончена, руководитель кинематографии скорее всего лукавил. Комедию Г.Александрова уже успел

крайне негативно оценить и даже запретить высокопоставленная Кинокомиссия ЦК ВКП(б) во главе с начальником Агитпропа А.И.Стецким. Неплохо зная зрительские предпочтения вождя, Шумяцкий на всякий случай рискнул все же показать ему и его окружению хотя бы начало картины, уже обреченной на «полку». И не ошибся. Окрыленный одобрителем оценкой вождя при первом просмотре Шумяцкий показал «Джаз-комедию» (так первоначально назывался фильм) уже целиком.

Успех превзошел все ожидания.

«Начали смотреть картину «Веселые ребята». И.В. уже ранее предварительно просмотревший ее две первые части рассказывал т.т., которые ее не видели, ход сюжета, сильно смеялся над трюками. Когда начались сцены с переключкой, он, с увлечением обращаясь к Кл. Еф., сказал: «Вот здорово продумано. А у нас мудрят и ищут нового в мрачных «восстановлениях», «перековках». Я не против художественной разработки этих проблем. Наоборот. Но дайте так, чтобы было радостно, бодро и весело». Когда увидел 3-ю часть – сцены с животными, затем 4-ую часть – Мьюзик-Холл и 5-ую часть – сцены драки, заразительно смеялся. В заключение сказал: «Хорошо. Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Испытали ощущение – точно после выходного дня. Первый раз я испытываю такое ощущение от просмотра наших фильм, среди которых были весьма хорошие». <...> Далее разговор снова перешел на картину «Веселые ребята». И.В. оценил ее, как весьма яркую, весьма интересную, подчеркивал «хорошую, активную, смелую» игру актеров (Орлова, Утесов), хороший ансамбль действительно веселых ребят джаз-банда. В конце, уже прощаясь, говорил о песнях. Обращаясь к т. Ворошилову, указал, что марш пойдет в массы и стал припоминать мотив и спрашивать слова. Указал, что надо дать песни на грамофонные пластинки»<sup>218</sup>.

После очередного просмотра «Веселых ребят» Л.М.Каганович завел разговор о том, что «некоторые писатели сильно критикуют «Веселых

---

<sup>218</sup>Кремлевский кинотеатр.1928–1953. Документы. – М., РОССПЭН. – 2005. – С. 942–947.

ребят», говорят – в этой фильме много хулиганских черт. Хотя я после просмотра этой технически и музыкально хорошо сделанной вещи этого не нашел, но ведутся эти разговоры.

По свидетельству Б.З.Шумяцкого И.В.Сталин заступился за фильм Г.В.Александрова: «Нет, эта лента – неплохая, действительно веселая, хотя по идее – не глубокая. Ее-то будут здорово смотреть. И людям будет весело».

Вождь, не посчитавшись с похоронным приговором Агитпропа, по сути дела, спас одну из самых развеселых советских кинокомедий. Позднее, чтобы развеяться в особо трудные и нервные дни, он еще не раз пересматривал эту хулиганскую ленту, а режиссер Г.Александров стал одним из самых любимых его режиссеров.

После всего написанного и отснятого про Сталина-тирана, маньяка и кровопускателя нам трудно сегодня представить вождя довольным и счастливым, а к тому же смеющимся, утирающим от хохота слезы. Но в дневниковых записях Шумяцкого о просмотрах в Кремле частенько натыкаешься на ремарки типа «И.В. сильно смеялся» и т.д. Видимо, волшебный луч из проекционной будки действительно обладал целительной силой и на какие-то мгновения даровал бесценное для него забвение, возвращал великого вождя к нормальным человеческим чувствам и реакциям.

Уже хотя бы только поэтому Сталин не мог не любить и не ценить кино. Но были у него на то и другие причины. Куда более весомые.

#### *«Важнейшее из искусств»*

При всем притом, что ночные просмотры могли даровать редкие часы забвения, хоть немного снимать усталость и избавлять от мрачных мыслей, кино в жизни хозяина Кремля не было, да и не могло быть только средством развлечения, заменителем валерианки и прочих чудо-таблеток.

И как свидетельствуют реальные факты, ночные бдения в кремлевском кинозале, на самом деле, чаще всего оказывались самым что ни на есть



прямым продолжением все той же дневной работы и заседательской маяты. Сталин, который под воздействием магии экрана на какое-то время мог забыть о своих великих делах и проблемах и уподобиться самому простому зрителю в обычном кинотеатре, и в кинозале все равно оставался вождем. Увиденное на экране – независимо от того, понравилось ли оно или раздражило – неизбежно и неотвратимо становилось поводом не только для эстетической, но, прежде всего политической оценки.

В ходе этих сеансов, после них Сталин решал не только судьбу просмотренных картин и их авторов, но намечал и корректировал общую репертуарную политику, выдавал далеко идущие рекомендации, принимал наиважнейшие решения по ключевым вопросам развития советской кинематографии. А нередко и по вопросам стратегии и тактики работы всей советской пропагандистской машины как таковой.

Начальник ГУКФа, чутко улавливавший обычно пожелания вождя, быстро наматывал все это на ус и в темпланах советского кино, определявших и ранжировавших важность тех или иных тематических рубрик, их соотношение и пр., появлялись целые косяки надлежащих фильмов. Именно с подачи Сталина «легкомысленная» комедия мгновенно встала в ряд самых обязательных разделов этих планов наряду с такими «супертяжеловесами» как историко-революционный фильм, фильмы о рабочем классе и т.д.

Не смотря на то, что ночные бдения в Кремлевском кинозале протекали вроде бы в совершенно неофициальной обстановке – на столиках перед экраном красовались не только всевозможные яства, но и горячительные напитки, а помимо членов правительства и политбюро могли присутствовать еще и члены семей, обитавших тогда в том же Кремле – просмотры нередко превращались в настоящие рабочие совещания, в ходе которых по горячим следам принимались вполне официальные решения по самым крупным проблемам развития кино и пропаганды. Даже беглый обмен мнениями или мало к чему обязывающими репликами по поводу только что

увиденного на экране уже на следующий день вполне могли обернуться официальными постановлениями ЦК ВКП(б), соответствующими распоряжениями Совнаркома СССР. Иногда очень даже полезными для кино, а подчас и крайне суровыми.

Так после просмотра в Кремле было принято похоронное постановление о прекращении работ и запрете фильма С.М.Эйзенштейна «Бежин луг». Прямо из Кремлевского кинотеатра отправились на полку музыкальная комедия Игоря Савченко «Гармонь», драма из молодежной жизни «Закон жизни», замечательная комедийная лента «Сердца четырех», историко-революционный фильм «Свет над Россией», фильм «Простые люди», шедевр С.М.Эйзенштейна «Иван Грозный» (2-ая серия), героико-приключенческая драма про разведчиков «Звезда» и многие другие.

Стоило бы тут вспомнить и другие последствия кинопоказов в Кремле. После просмотра рабочего, не совсем законченного фильма С.Герасимова «Молодая гвардия» картина была возвращена на радикальную переработку, а фильм А.Довженко «Жизнь в цвету», ставший потом «Мичуриным», был подвергнут настоящей кастрации и неузнаваемо изувечен. Примеров подобных превращений, последовавших после первого показа в Кремлевском кинозале, увы, наберется предостаточно.

И, наконец, самое печальное: нередко недовольство и раздражение от просмотра того или иного фильма оборачивалось не только его запрещением, но и давало толчок к принятию более широких решений и развертыванию целых политических кампаний.

Тем не менее, не закрывая глаза на все эти достаточно драматичные факты и обстоятельства, не следует все же представлять хозяина Кремлевского кинотеатра исключительно как самодура и палача-истязателя советского кино, каковым он во всей красе предстает, например, в книге Г.Б.Марьямова «Кремлевский цензор» и бесчисленном множестве других публикаций перестроечной эпохи.

*«Нет, ребята, все не так! Все не так, ребята...»*

Во-первых, нет оснований все беды и несчастья советского кино (а их, действительно, не счесть!) валить исключительно на одного Сталина. К ним могли приложить руку (и еще ой как прикладывали!) многие. Идейную крамолу в новых советских фильмах и врагов народа среди кинематографической братии с большим энтузиазмом выявляли чекисты. Навыявляли предостаточно. Даже с избытком. Но разве только явно перестаравшиеся чекисты изрядно поднагадили советскому кино, ответив ему черной неблагодарностью (ведь какие пламенные кинооды про них снимали!)?

Почти все угодившие на полку или изуродованные цензурой фильмы об армии пострадали в первую очередь по инициативе тружеников Главного политического управления Красной Армии. На советское кино регулярно доносил и требовал репрессивных мер комсомол. Да и вообще вся система советской киноцензуры, как уже отмечалось, была устроена столь хитроумно, что в роли политической инквизиции могло выступать абсолютно любое ведомство, любая организация, не говоря о рядовых советских гражданах, буквально засыпавшие инстанции доносами и гневными требованиями запретить и покарать авторов «идейно порочных фильмов».

Но даже в этой представительной кампании жаждущих разоблачить и вывести на чистую воду в кинематографической среде идейных вредителей и диверсантов по части свирепости и оголтелости превосходил всех пресловутый Агитпроп – Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). Вот уж кто, действительно, по крупному поуродовал и поувечил советское кино!<sup>219</sup>

На фоне бешеных агитпроповских и иных овчарок готовых растерзать и насмерть загрызть любой мало-мальски живой фильм, снятый не по

---

<sup>219</sup> Тем, для кого это обстоятельство все еще является большой новостью, рекомендую ознакомиться с книгами «Кремлевский кинотеатр», «Летопись Российского кино» (т.1, 2, 3), «Кино на войне», «Цена кадра. Каждый второй – ранен, каждый четвертый – убит...», «Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства», «Кино и власть» и др.

канонам дубовой пропагандистской поделки, Сталин подчас выглядит не просто «либералом», но политическим руководителем куда более гибким и дальновидным, чем его не в меру старательные подчиненные. Приведенный выше пример с «Веселыми ребятами», над которыми Сталин по сути дела предотвратил уже начавшуюся расправу агитпроповских держиморд, отнюдь не единственный. То же самое повторилось и «Юностью Максима», которому угрюмые агитпроповские надсмотрщики не могли простить красок озорной эксцентрики и нетрафаретного изображения большевистского подполья.

Да неизвестно, как бы еще могла повернуться судьба того же легендарного «Чапаева», не получи он немедленного горячего одобрения в зале кремлевского кинозала и не стань любимым фильмом вождя, который тот с удовольствием смотрел более полусотни раз. Ведь даже пока снималась эта картина, ее не раз пытались остановить, пустить по разряду самой что ни на есть второразрядной кинопродукции, а самих авторов изводили выговорами и дисциплинарными взысканиями. Да и сам начальник киноведомства – Борис Шумяцкий страстно «полюбил» фильм братьев Васильевых явно после того, как тот получил восторженную оценку по ходу просмотра в Кремле.

Надо признать, что у главного кинозрителя страны был хоть и не самый высокий, но вполне здоровый художественный вкус. То, что могло понравиться нормальному, обычному зрителю, нравилось и вождю. И соответственно, наоборот. А самое главное в отличие от своих агитпроповских горе-помощников он – до поры до времени – вполне был способен отличить подлинно талантливые работы от идейно правильных картин, снятых вроде бы по всем канонам пропаганды, но абсолютно мертворожденных. Тут хозяина Кремля трудно было провести на мякине. Сколь хитроумно не подсовывал тот же Борис Шумяцкий под нос Сталину фильмы самого красносотенного режиссера советского кино Фридриха Эрмлера, как ни старался преподнести его в качестве самой титанической

фигуры советского кино, Сталин на эти песни и пляски не поддавался. Он и сам прекрасно видел, чувствовал, угадывал, кто есть кто и кто чего в кино стоит.

После того, как еще в самом начале 30-х годов с подачи Агитпропа фильм Александра Довженко «Земля» был запрещен, а на его автора уже накопилась целая гора страшных политических доносов («националист», «антисемит», «антисоветчик»), у власти было предостаточно поводов отправить режиссера по известному северо-восточному маршруту. Сталин не только не тронул Довженко, но демонстративно приблизил этого талантливейшего человека к себе. И опять-таки до поры до времени взял его под свое крыло. Так же было и крупнейшим мастером советского кино Сергеем Эйзенштейном, которого Борис Шумяцкий, не брезгуя никакими средствами, не раз пытался подсунуть под чекистский топор. Сталин не внял этим душегубским инициативам и предусмотрительно предпочел все же поберечь знаменитого режиссера. Более того: поручил ему ответственнойшую работу – постановку «Александра Невского». А затем и знаменитого «Ивана Грозного».

Правда, оба эти так вроде бы обещающе намечавшиеся романа вождя с самыми выдающимися режиссерами советского кино кончились для них трагично. Но это случилось много позднее. Тогда – уже в послевоенные годы – отношения вождя с киномузой приобрели вообще совсем иную тональность, о чем еще предстоит далее рассказать.

В 30-е же эти отношения при всех эксцессах были, прямо скажем, достаточно конструктивными и взаимополезными. Кино мощно поработало на пропаганду коммунистического вероучения, советского образа жизни, на раскрутку «светлого образа» самого хозяина Кремля. Но и тот не подкачал и сделал для развития советской кинематографии тогда немало толкового и полезного.

Так уже в самом начале 30-х удалось сдвинуть с места вопрос о развитии производственной и сырьевой базы советской кинематографии. В 1930 году были построены две новые мощные киностудии: в Киеве и в

Москве на Ленинских горах (будущий «Мосфильм»). Чуть позднее вступили в строй, быстро наращивающие свои производственные мощности фабрики киноплёнки, несколько заводов киноаппаратуры.

В творческом отношении с начала 30-х годов дела у советского кино тоже пошли резко в гору. На первых проводившихся тогда международных кинофестивалях советские фильмы ошеломляли всех своей поразительной самобытностью, высоким профессионализмом и играючи отодвигали на пьедесталах фильмы, представленные на конкурс самыми продвинутыми западными кинематографиями.

Ещё эффектнее эти успехи выглядели в родных стенах. Мастера советского кино в фильмах «Чапаев», «Юность Максима», «Путевка в жизнь» и других лентах этих лет уже нащупали золотой ключик подлинно массового успеха фильма. Это позволило уже к середине 30-х полностью вытеснить зарубежные фильмы с советских экранов и уверенно держаться на ногах без зарубежных костылей. И самое главное: *уже к середине 30-х кино в СССР стало подлинно народным искусством. И искусством самым любимым. Самым влиятельным.*

Главная в том заслуга принадлежала, конечно же, в первую очередь самим кинематографистам. Но руку к этим успехам приложил и человек, занимавший в Кремлевском кинозале место №1. Приложил основательно. Не заметить и не признать это было бы слишком необъективно.

И в самом деле, с начала 30-х годов Сталин стал все более плотно заниматься делами кинематографа, все глубже и глубже вникать в его проблемы, во все более широкий круг вопросов, стоявших тогда перед кинотраслейю.

По ходу 30-х с такими их грандиозными кампаниями как коллективизация и индустриализация, ударные пятилетки, создание суперцентрализованной системы управления, чистки партийных рядов, массовое избавление от контрреволюционных элементов и т.д., и т.п. у Сталина, казалось бы, хватало всех прочих проблем, от которых и так кругом

шла голова. Тем не менее, он находил время и силы, чтобы знакомиться едва ли не со всей новой продукцией советских киностудий, не пропуская, кажется даже каждого очередного выпуска кинохроники. И не просто знакомился, а делал замечания, определял круг необходимых поправок, давал рекомендации общего характера, относящиеся уже ко всей кинопродукции. К тому же, как правило, он всегда проверял насколько полно и точно выполнены сделанные им замечания и давал как следует прикурить, если они исполнялись с недостаточным тщанием.

В разговорах с руководителями кинематографии Сталин вникал во все детали кинопроизводства. В Кремлевский кинотеатр привозили и показывали вождю образцы новой советской киноаппаратуры. Их с живым интересом осматривали и обсуждали. По горячим следам этих разговоров запросто могли принять и какое-то очень важное решение о путях развития технической базы советского кино, дополнительном его финансировании и т.д.

При всей своей сумасшедшей занятости Сталин находил время, чтобы самым внимательным образом, с карандашиком в руках читать даже сценарии будущих картин. Вот почему имя Сталина в качестве редактора с полным правом могло бы значиться в титрах едва ли не каждого сколь-нибудь значимого фильма 30–40-х годов. Вождь не гнушался писать заключения на прочитанные сценарии будущих фильмов, оставляя массу всевозможных замечаний на полях рецензируемых рукописей.

Похоже, что редактурой сценариев будущих фильмов он занимался даже в самые напряженные для него дни. Кинематографисты, которым возвращались прочитанные в Кремле рукописи, долгое время не могли разгадать значение многочисленных загадочных точек, оставленных сталинским карандашом на страницах сценариев.

Как правило, они были поставлены вождем в самых неожиданных, случайных местах и практически невозможно было уловить, что именно означала эта точка. В конце концов, один из самых догадливых режиссеров сообразил, что, скорее всего, вождь ставил на полях сценария точку, когда в

его кабинете звонил телефон. Это делалось просто для того, чтобы отметить то место, на котором пришлось прервать чтение и, чтобы потом долго не искать его. Но если допустить, что чтению сценариев отводились, скорее всего, ночные часы, то точки на полях, фиксировавшие ночные звонки, говорят и о том сколь напряженной была обстановка – ведь вряд ли бы кто отважился беспокоить вождя по ночам пустяковыми сообщениями.

Впрочем, Сталин не просто контролировал и утверждал сценарии будущих фильмов, которые намечались к запуску в производство. Он и сам лично инициировал многие проекты. Определял их постановщиков. Собственно весь грандиозный цикл историко-биографических фильмов от «Александра Невского» и «Суворова» до «Ивана Грозного» и «Композитора Глинки» был персональным продюсерским проектом вождя. И кстати сказать, проектом не только достаточно удачным, но и вопреки заклинаниям кликушествовавших кинокритиков даже очень и очень необходимым для страны.

По воле вождя составлялся табель о рангах мастеров советского кино, определялось, кому гордо выситься на пьедесталах, кому оставаться в прихожей. Именно с его подачи руль всей репертуарной политики мог вдруг круто повернуться в ту или иную сторону. Сталин определял бюджет советской кинематографии. Он же принимал все ключевые решения по проблемам развития производственно-технической базы советской кинематографии, вникал в вопросы, строительства кинотеатров, отслеживал, как складываются зарубежные связи советского кино, как освещаются в печати проблемы кино и т.д., и т.п.

Суммируя все эти многочисленные обстоятельства, поневоле задаешься вопросом: а с какой это стати вождь при всем немислимом навороте своих куда, казалось бы, более важных дел уделял столько времени и внимания отечественной киномузе?

Ведь выходило так, что кино для него действительно было «важнейшим из искусств». По крайней мере, при всей любви к театру и



музыке что-то решительно ничего не слышно про то, чтобы хозяин Кремля правил по ночам оперные либретто или трудился над диалогами новых театральных постановок.

Но тогда откуда было это совершенно особое и столь пристальное внимание к делам экрана, самое что ни на есть прямое участие в них, регулирование кинопроцесса буквально во всех его сферах, вплоть до мельчайших деталей?

*У семи няnek...*

Это обстоятельство тем более озадачивает, что делами кинематографа, помимо самого вождя, в стране ведь и без того было кому заниматься всерьез.

Во-первых, именно для этой цели было учреждено надлежащее государственное ведомство со всеми его многочисленными службами, Это заведение в разные годы именуемое то «Союзкино», то ГУКФом, то Комитетом по делам кинематографии, то министерством кинематографии, независимо от смены вывески было щедро наделено и немалым бюджетом, и серьезными полномочиями и соответствующими номенклатурными кадрами. Именно этому ведомству вменялось от лица государства осуществлять и производство надлежащей кинопродукции, осуществлять над ней строгий идеологический контроль.

Мало того: своеобразие системы советского кино заключалось в том, что функции няньки и идейного поводыря помимо специально на то уполномоченного государственного органа управления исполняла еще и такая мощнейшая партийная структура как уже упоминавшийся Агитпроп ЦК ВКП(б). За идейным благонаравием советской киномузы и соблюдением оной священных соцреалистических прописей наблюдал также еще один государственный орган – Главрепертком. Чувствовали свою высокую ответственность за судьбы «важнейшего из искусств», такие могучие организации, как НКВД – КГБ СССР, ГЛАВПУР Красной Армии, Наркомат

иностранных дел и прочие-прочие государственные и общественные советские организации. При случае они также считали своим священным долгом каждый по-своему порулить киномузой и поконтролировать ее репертуар.

И вот при таком-то количестве надсмотрщиков и идейных поводырей И.В.Сталину, казалось бы, вполне можно было бы удовлетвориться статусом рядового зрителя и, посещая кремлевский кинозал преспокойно предаваться чистому и благостному созерцанию новинок советского экрана, а «не грузить себя», как теперь говорят, проблемами экранного искусства.

Но так не получалось...

*«Доходы от водки заменить доходами от кино»*

Юное советское кино, еще на заре советской власти поименованное Лениным «важнейшим из искусств», было оценено таковым, что называется авансом.

На самом деле, ураган революционных преобразований до такой степени разрушил быстро развивавшуюся российскую кинематографию, что даже и концу 20-х годов ее не удалось по-настоящему поднять из руин.

Между тем еще в самом начале 20-х размечтавшийся Троцкий в статье «Водка, церковь и кинематограф» выдвинул идею, что при определенных условиях доходы от кино могут заменить доходы от алкоголя.

Позднее Сталин перехватит эту обворожительную грезу, горячо уверует в нее. Его стараниями мечта о замене доходов от водки доходами от кино станет даже партийной и государственной программой.

Впечатляющие успехи советской кинематографии в начале 30-х годов позволяли надеяться, что светлое мечтание о победе киномузы над алкогольной отравой и в самом деле является не таким уж несбыточным. Дело было за небольшим: надо было всего-навсего растиражировать успех. Для этого необходимо было всего-навсего еще расширить производственную

базу советской кинематографии: снимать больше фильмов, увеличить их тиражи, построить дополнительно побольше кинотеатров.

Это предвкушение вроде бы совсем уже близкого момента, когда госбюджет страны может избавиться от «алкогольной зависимости», наверняка и побуждало хозяина Кремля так основательно и всесторонне вникать в кинематографические дела. Цель стоила того!

Но, пожалуй, кроме этого столь существенного экономического стимула, для обостренного интереса к кино были у вождя и причины куда более весомые. На них опять-таки указал все тот же «Иудушка Троцкий»: кино может отучить народ не только от водки, но и позабыть про церковь. То есть, стать Храмом Новой Веры.

В этом отношении Сталин очень рано разглядел и почувствовал потенциальную магическую силу экранного зрелища, его поистине гипнотические возможности идеологического и психологического воздействия на огромные массы людей. С приходом в кино звука эти внушающие возможности экранной музыки были еще многократно умножены. Сталин в полной мере оценил громадный потенциал луча света из проекционной будки и сделал его в своем пропагандистском оркестре самым главным инструментом.

Вот почему скромный, крошечный кинозал в Кремле стал не столько местом для расслабления и отдыха, сколько настоящим штабом советского кино.

### *Другой Сталин?*

Роман кинозрителя №1 с «важнейшим из искусств» при всей прихотливости этих отношений в 30е годы имел все же, уж пусть простится нам этот канцеляризм, положительный баланс. В последующее же десятилетие – мы тут поневоле забегаем вперед – этот баланс стал заметно меняться уже к концу войны. А в послевоенные годы приобрел почти беспросветно черный оттенок.

Цикл погромных идеологических кампаний, следовавших одна за другой, политика малокартинья, отягощенная массированным выпуском на экран ворованных зарубежных фильмов по сути дела тогда добились советское кино. Самобытная, богатейшая в мире по своему творческому составу кинематография в течение нескольких лет практически была превращена в мертвую пустыню.

Отчего же столь трагичной и такой несчастной оказалась судьба нашего кино в последние годы сталинского правления?

Документов, позволивших бы сделать тут какие-то твердые и определенные выводы, увы, выявлено маловато. Скороспелых перестроечных сочинений о том, как Сталин в послевоенные годы окончательно превратился в сумасшедшего и кровожадного маньяка все уже начитались вдоволь. Уже даже тошнит.

Можно, однако, предположить, что и возрастные дела и страшное напряжение в годы войны все же как-то начали сказываться. В прежние годы Сталин почти никогда не упускал из своих рук вожжи управления «важнейшим из искусств». Для этого он очень умело и эффективно использовал соперничество партийных и чисто государственных надзирающих за кинематографом структур. Когда посягательства служащих Агитпропа заходили слишком далеко, у него всегда была возможность поставить их на место. Так было и в 30-е годы, и в годы военного лихолетья. А вот особенностью послевоенного периода развития отечественного кино стало как раз то обстоятельство, что вождь изменил свою тактику «сдержек и противовесов» и практически безраздельно отдал «важнейшее из искусств» в руки Агитпропа.

Отдал, по сути дела, на растерзание.

Одним из главных проявлений этой «переориентации» вождя прежде всего стало массовое перемещение сотрудников и выдвиженцев Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) на ключевые руководящие должности в системе кинематографии.

Агитпроповцы получили должности первых заместителей министра кинематографии. В целях ужесточения контроля на содержанием фильмов был полностью изменен и состав ключевого органа Министерства кинематографии – его Художественного Совета, в котором уже не нашлось ни единого (!!!) место для самих кинематографистов. На роли экспертов и оценщиков новых фильмов были назначены в основном опять-таки служители Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и люди близкого им круга. Руководителем Художественного совета был назначен сотрудник Агитпропа Л.Ф.Ильичев.

Стараниями новообращенных новые советские фильмы неотвратимо превращались в напыщенные, трескучие газетные передовицы, в экранизированные лозунги текущих политических кампаний.

Трудно сказать, с какими чувствами в своем кремлевском кинотеатре илина даче в Кунцево смотрел эти фильмы постаревший, сильно уставший вождь. Луч проектора рисовал ему на экране картины одну лучезарнее другой. Пуск новых заводов и гигантских электростанций. Цветущие колхозные нивы с новехонькими чудо-тракторами. Дивные открытия самых передовых в мире советских ученых. Самые счастливые в мире дети. Сельские клубы и заводские дворцы культуры роскошнее древнегреческих храмов. Песни и танцы счастливых и ликующих людей. Богатая, привольная жизнь...

И снова опять и опять – картины цветущей, богатой, счастливой страны, уверенно шагающей к новым чудесным победам и свершениям. Картины того самого распрекрасного будущего, которое он, наверняка, так хотел построить.

Ах, как славно! Какая отрада для уставшего, истерзанного сердца.

Конечно, он хорошо знал – не мог не знать! – что уже там, сразу за стенами Кремля все обстоит совершенно не так, как в экранном лучезарье. Знал и про карточки, и про умирающие колхозы, про миллионы зэков, заживо гниющих в бараках Гулага...

Но поистине волшебный луч кинопроектора теснил эту проклятую реальность, даровал на какие-то мгновения бесценное забвение, уносил в страну счастливых грез.

Последние годы жизни он смотрел фильмы чаще всего в одиночку. Рядом с ним уже не было сотоварищей по Политбюро. Кто-то и них уже успел отдать концы. Другие стали с годами казаться не такими уж верными и были задвинуты за кулисы. Не с кем было перекинуться словом, обменяться впечатлениями. Лишь где-то на последнем ряду, забившись в угол, дожидался распоряжений верный Большаков.

Он видел на экране и себя самого. То проникновенно произносящего с Мавзолея клятву верности почившему Ленину, то ловко починающего при стечении изумленного люда, застрявший на Красной площади трактор, то спускающегося в белоснежном кителе с трапа самолета в только что поверженном фашистском Берлине под ликующие возгласы и восхищенные взоры многотысячной киномассовки.

Этот Сталин на экране был неотразимо красив и бесконечно мудр. Он думал только о благе своего народа, и народ отвечал ему той же страстной любовью. Этот экранный Сталин своевременно разгадывал подлые планы хитроумных врагов, умело сокрушал и обращал в бегство вражеские армии, У этого экранного вождя уже не было следов былой оспы на лице. С некоторых пор он даже стал говорить по-русски без малейшего кавказского акцента...

Но вот этого последнего фильма о себе он уже видеть не мог. Его снимали 5 марта 1953 года десятки операторов кинохроники в Москве и многих других городах Советского Союза. Снимали в Китае, Чехословакии, Польше, Венгрии, Болгарии, Албании. Там, где представилась возможность, были проведены съемки и в западных странах.

Всего было отснято 10 тысяч метров пленки. Из этого огромного материала был спешно смонтирован сначала трехчастевый, а концу марта и полнометражный фильм. Ни в одном из отечественных фильмов, снятых до

той поры, ни позднее не было запечатлено сразу столько скорбных, потрясенных, плачущих лиц. Фильм назывался «Великое прощание».

Рассказывают, что главный герой этой документальной ленты сильно недолюбливал слишком печальные, слишком трагические фильмы. Этот, в котором плакала вся страна, и съемками которого он уже не мог распоряжаться, ему, скорее всего, наверняка пришлось бы по душе.

И дал утешение...

*P. S.*

Очередной хозяин Кремля Н.С.Хрущев, столь беспощадно развенчавший своего грозного предшественника в секретном докладе на XX съезде КПСС, отказался от услуг просмотрового кинозала в Кремле. А потому многое повидавший на своем веку Кремлевский кинотеатр был ликвидирован. Общую планировку помещения вернули в исходное положение.

Отныне новый генсек и его сотоварищи по партийному клану предпочли знакомиться с новыми фильмами в более комфортных условиях – чаще всего смотрели их у себя на дачах вместе со своими женами, тещами, внуками и внучками. Однако зрительские вкусы и предпочтения новых советских царедворцев по сравнению с тем, что любил и ненавидел их предшественник, в основном надо сказать мало изменились. Как впрочем, и прежний обычай казнить и миловать тех, кто эти фильмы создавал.

Но это уже совсем другая история...

### **3.4 Репертуарная политика**

*«Вихри враждебные веют над нами...»*

Как и у многих товарищей по партии профессия революционера стала у Бориса Захаровича Шумяцкого сутью характера: напор, решительность, наступательность, непоколебимая вера в праведность своего дела. И неминуемую его победу. «Нет таких крепостей...»

Наипрекраснейшие качества!

Очередной комиссар советской кинематографии был наделен ими в полной мере. Однако, ознакомившись с состоянием дел во вверенной ему отрасли, он осознает: вляпался ты, товарищ Шумяцкий, не на шутку! Навести в кино должной порядок будет потруднее, чем расколошматить полчища Колчака или готовить мировую революцию в Персии.

Первый документ, вышедший из-под пера нового киноначальника – докладная записка председателю советского правительства В.М.Молотову «О состоянии советской кинематографии» напоминала знаменитое письмо Ваньки Жукова дедушке Константину Макаровичу. Все тут ужасно в этом треклятом кино: кадры – дрянь, фильмы – бездарные и вредоносные, студии – допотопные, техника – первобытная, кинотеатров – чудовищно мало, заводов отечественной аппаратуры и пленки не было и нет...

Но главная и самая страшная беда – советское кино не только засорено, но просто кишмя кишит тайными и явными врагами. Они – поделщики арестованного и разоблаченного Рютина повсюду – не только на кинофабриках, худсоветах и редакциях киноизданий. Вредители и идейные диверсанты сумели захватить все ключевые посты в самом руководстве кинематографии.

Как справиться со всем этим кошмаром? С чего начинать?!!

Первый программный манифест Шумяцкого публикуется в газете. Называется «Чистка аппарата – рычаг перестройки».

Второй программный документ – тайная докладная записка в ЦК «О классовой борьбе в советской кинематографии» – еще краше.

Главная мысль этих манифестов – выявить явных и затаившихся врагов. Не исполнив этого святого обряда, дело не сдвинется с места...

*«Личико-то открой!...»*

Борис Захарович возрождает и с особым размахом проводит родившийся еще в 20-е годы особо торжественный советский обряд под названием «Чистка».



«Чистка» – это своего рода публичный медосмотр на предмет политической грамотности, любви или враждебности родной советской власти. Сначала специальная комиссия собирает на тебя досье. Проверяют всю твою подноготную – кто родители, из какого сословия вышел, где работал, как себя проявил, как о тебе отзываются товарищи, участвуешь ли в общественной жизни трудового коллектива, были ли какие сигналы и симптомы на предмет враждебности власти.

На собрании коллектива тебя выволакивают на сцену, излагают подноготную, начинают расспрашивать чем отличается 2-ой интернационал от 3-его и зачем ты насыпал стеклянного порошку в манную кашу своему товарищу по съемочной группе в праздничный день ленинского субботника?

Чистку проходят все. И простые работяги и товарищи начальники, владельцы партбилетов и уж, тем более, всякая беспартийная сволочь.

И тут уж свою недостаточную идейность, а уж тем более вредоносно-враждебную делу Ленина-Сталина сущность не утаишь!

Первые же чистки, организованные Шумяцким, приносят замечательный улов. Затаившиеся вредители, неблагонадежные специалисты, «попутчики» десятками выявляются на всех кинопредприятиях и учреждениях, в руководящих структурах киноотрасли. Большинство не прошедших «чистку» решительно и безоговорочно изгоняют из кино.

Среди таковых и Константин Матвеевич Шведчиков, руководитель советского кино, так много сделавший для рождения и развития советской кинематографии в 20-е годы, поднявший ее буквально из руин. На поверку же оказалось, что Шведчиков успешно поднимал разрушенную до основания кинематографию исключительно для камуфляжа. А на самом деле, был чуть ли не прямым вредителем – прикидывался недалёковидным и дурачком, не хотел будто бы строить отечественные заводы киноплёнки и киноаппаратуры, планы первой советской кинопятiletки умышленно представил заниженные. И вообще...

Стараниями Бориса Захаровича, Шведчиков – опытный руководитель – с позором и под улюлюканье выставляется за дверь. Но ясное дело, Шведчиков не мог орудовать один. И, действительно, в ходе чисток выявляется, что все его заместители, помощники, руководители студий и прочих заведений – не «те» люди. И точно также все как один оказываются за бортом кинематографии.

Шумяцкий формирует свою управленческую команду, всюду рассаживает своих, как ему кажется, надежных людей...

*Прощание с авангардом. «И мальчики кровавые в глазах...»*

Но даже и со своей командой проверенных подхалимов рулить кинематографом все равно оказалось ужасно трудно. Беда в том, что враги обнаруживались не только среди руководящих кадров отрасли, но и среди режиссерской братии. Да и то были не какие-то там отдельные экземпляры, а чуть ли не поголовно вся сценарно-режиссерская компания.

Впрочем, главный ужас заключался даже не том, что в режиссерской шеренге нет людей благородных пролетарских кровей, что тут преобладают в лучшем случае – «попутчики». Самая и непоправимая беда в том, что – лидеры и главные киноавторитеты тут опять-таки совсем «не те».

Эйенштейн. Довженко. Вертов. Кулешов. Кумиры и триумфаторы 20-х годов. Фигуры с мировым именем! Краса и гордость. Но каждый из поименованных (а есть и другие!) – ежели не формалист, то непременно националист, уклонист, оппортунист и прочая, прочая, прочая. И при всех своих авторитетах и превеликих заслугах лидеры эти ведут за собой советское кино в авангардистское болото, в заведомый тупик.

Увы, что правда, то правда. Тут Шумяцкий не ошибался.

Беда советского кино 20-х годов заключалась в том, что этот корабль пытался плыть одновременно в двух взаимоисключающих направлениях. С одной стороны, самая влиятельная часть экипажа этого корабля со страшной силой рулила к берегам абсолютно новаторского, авангардного,

суперреволюционного искусства. Однако восторженные «ахи» и «охи» по поводу сих дерзновенных киноноваций обращивались чаще всего пустыми залами кинотеатров.

Другие кинематографисты больше грезили о пополнении кассы и предпочитали снимать по старинке такую свою допотопщину, будто исторический залп «Авропы» еще не прозвучал. Заботясь о зрительском успехи эти мастера давали слабинку части проповеди великого марксистско-ленинского вероучения и ударных лозунгов партии.

В итоге выходило – ни богу свечка, ни черту кочерга. Режиссеры-новаторы снимали потрясающе новое кино, которому рукоплескал весь культурный буржуазно-антибуржуазный мир. И которое у себя на родине шло в пустых залах. Режиссеры-традиционалисты, эдакие старообрядцы, имели хорошую кассу. Но кино снимали не совсем советское, а то и вовсе безыдейное, вредоносное.

Шумяцкий быстро понял, что с этим шизофреническим раздвоением надо заканчивать, что необходимо каким-то образом найти золотую середину. Чтобы кино стало и высокойдейным, революционным, истинно советским. А заодно и таким, чтобы на него валом валил массовый зритель.

Задача была сформулирована и поставлена совершенно верно. Закавыка была только в том, как ее решать.

Борис Захарович решал ее по-большевистки. «Кто не с нами – тот против нас». Переубеждать и перевоспитывать поганых «формалистов», «авангардистов», «националистов» и прочую погань показалось делом слишком хлопотным и необязательным. Проще было изъять «неподходящих» из кинопроцесса.

И ведь получилось! Да еще как!

Сергей Эйзенштейн – краса и гордость советской и всей мировой кинематографии – за восемь лет правления Шумяцкого не снял ни одного фильма! А ведь каких грандиозных проектов только не начинал. Единственную постановку за все 30-е годы которую представилась

возможность довести до конца – знаменитый фильм «Александр Невский» удалось снять уже при другом киноначальнике.

А Лев Кулешов, про которого было сказано, что «мы делаем фильмы, а Кулешов создал советскую кинематографию»? Смешан с грязью. Переведен на Ашхабадскую студию.

Абрам Роом – автор «Третьей Мещанской» и «Строгого юноши», зачисленных ныне в классику отечественного кино, перепровожден на Украину, а в 1934-ом специальным приказом лишен звания режиссера-постановщика.

На этот приказ Григорий Козинцев в письме Эйзенштейну откликнулся так: «Любимый Сергей Михайлович! Ожидает ли нас такая старость? Любимая девушка, талантливый ребенок и астры в вазе? Увы, думаю, что нет. Все эти печальные рассуждения вызвал у меня последний № «Киногазеты». Дело не персонально в Рооме. Но... (как писали Ильф и Петров) «Лед тронулся – режиссеров начали судить...». Нет, я не кину камень в Роома! Хотелось бы написать Вам под конец что-нибудь такое бодрое, призывающее, но не выходит. Как фамилия великого человека, который изобрел слово «говно»? Как могли бы мы жить и объяснять любое в своей жизни и художественном труде, если бы не было этого слова? Каким другим словом или жестом могли бы мы выразить это великое понятие? Крепко жму руку, быв. режиссер Г.Козинцев»<sup>4</sup>.

Впрочем, на несчастном Рооме дело очищения рядов не застопорилось.

Следом и Дзига Вертов – основоположник советской школы документалистики, новатор из новаторов, легендарная фигура мирового кино – переведен в статисты, а там и вовсе задвинут за кулисы.

Потрясающий Александр Медведкин – неутомимый изобретатель и выдумщик, самая, наверное, незаурядная и самобытная фигура советского кино – на самом взлете навсегда изгнан из художественной кинематографии...

Александр Довженко, которому хоть и давали снимать, но создавали такие условия работы, что еще не достигший 40 лет мастер пишет своему другу Всеволоду Вишневскому «Я хочу умереть...»

Этот список «отлученных», переведенных в статисты, а то и вовсе выброшенных из кинематографии талантливейших мастеров можно бы продолжить и далее. «Классовая борьба» даже и в кинематографе – это вам не манная каша с киселем...

Жалел ли Борис Захарович о «первых из первых», ставших по его воле отбросами? Сопереживал и сочувствовал ли их покалеченным и поломанным судьбам? Ранили его сердце видения типа «...и мальчики кровавые в глазах»?

Ни свидетелей, ни свидетельств тому не осталось.

Впрочем, тут скорее надо, наверное, поверить Владимиру Маяковскому: «Если выставить в музее, плачущего большевика, то целый день в музее торчали б ротозеи...»

Очищение кинематографических рядов от всякой «швали», от «путающихся под ногами» – вероятнее всего было для начальника кинематографии продолжением Гражданской. Сталь там, похоже, закалилась как надо!

Да и некогда было особенно предаваться интеллигентским переживаниям. Дел было не в проворот. Трудностей не становилось меньше, а зато врагов чем дальше, становилось все больше и больше и больше...

Причем покруче всяких Кулешовых-Эйзенштейнов.

### *Триумф 1935-го*

По мере нейтрализации последних Шумяцкому все же удалось выправить общий идейно-художественный курс советского кино. Дела вроде бы пошли в гору. Начало наметившемуся перелому положили первая звуковая лента «Путевка в жизнь» Н.Экка (1931г.), страстный гимн соцсоревнованию «Встречный» С.Юткевича (1932г.) и замечательная

картина Б.Барнета «Окраина» (1933г.). Пик же главных успехов пришелся на 1934–1935гг. Триумфальный успех легендарного «Чапаева» тогда закрепили лихие «Веселые ребята», популярная «Юность Максима» и целый ряд других достаточно ярких и интересных фильмов.

Творческие успехи и растущий авторитет советской кинематографии были замечены мировой кинообщественностью. На первых международных кинофестивалях в Венеции фильмы советских киностудий уверенно брали главные призы, играючи обходя конкурентов из Голливуда и самых продвинутых европейских кинематографий. Тоже самое повторилось в 1935 году на первом международном кинофестивале в Москве, где программа фильмов, представлявшая в конкурсе советское кино, по честному была признана лучшей из всего того, что могла показать тогда мировая кинематография.

Еще более весомыми выглядели успехи советского кино у себя дома. К середине 30-х советские фильмы практически полностью, к тому же и без ущерба для экономики вытеснили зарубежное кино с отечественных экранов. А самое главное – они стали не просто интересными для зрителя, а завоевали поистине всенародную любовь. Советский кинопрокат, приносивший все большую прибыль, уже запросто мог держаться на ногах без зарубежных кинокастелей.

Браво, Шумяцкий!

Золотой ключик успеха ковал, конечно, не один Борис Захарович. Тут трудились, прежде всего, талантливые мастера советского кино. Но ведь надо было их к этому подтолкнуть. Подвести. Заинтересовать. Поддержать. Не дать сбиться с верного курса. А подчас – защитить. И реализуя весь этот комплекс столь непростых задач, Борис Захарович, прямо скажем, проявил недюжинные способности.

Эту победную поступь советской киномузы в первой половине 30-х заметили и вполне оценили в Кремле. В 1935 году, когда советская кинематография отмечала свой первый скромный 15-летний юбилей, Сталин

осыпал кинорботников поистине золотым дождем самых высоких правительственных наград.

Орденом Ленина был обласкан и начальник советской кинематографии Б.З.Шумяцкий. Впрочем, куда важнее этой главной большевистской награды было для Шумяцкого само растущее внимание и все более заметное одобрение успехов советской кинематографии со стороны хозяина Кремля.

Видимо, от этих первых успехов советского кино в середине 30-х и ласково-одобрительной сталинской улыбки в усы у Бориса Захаровича и закружилась голова...

*«Холера развивается нормально...»*

Трудно сказать, как бы сложился сценарий последующего развития бывшей рэсэфэсээровской кинематографии после того как ей навязали статус «всесоюзности» и вдобавок заставили еще раз испытать на себе насильственное размножение агитпропфильма в качестве ударного средства своей репертуарной политики. К счастью, очередное агитпроповское завихрение в мозгах за полтора-два года проведенных испытаний все-таки прошло.

Вполне возможно, вместо одной бредовой затеи с поворотом репертуарного руля могла влететь в голову и другая заморочка. Однако от столь печального исхода советское кино спасло то счастливое обстоятельство, что очень быстро ему удалось создать фильм, который стал не только его эталоном и знаменем, но наглядно и убедительно показал огромный, потрясающий художественный потенциал этого направления. Таким фильмом оказался легендарный «Чапаев» (1934г.), потрясающий всеобщий успех которого у зрителя, властей и даже у самого хозяина Кремля, преподнес наглядный и невероятно поучительный урок на тему, где именно следует искать золотой ключик к сердцу массового зрителя.

Тут уместно, наверное будет напомнить, что начало 30-х годов застало советскую кинематографию в полной раскорячке не только потому, что ей

предстояло совершить звуковую революцию и пережить радикальную, а к тому же безумно скоропалительную организационно-экономическую перестройку всей системы. Главная сложность заключалась еще и в том, что, стартуя в новое десятилетие, наше кино прежде всего оказалось в ситуации идейно-художественного бездорожья.

В 20-е советское кино, отрекаясь от старого мира, с упоением перерезало пуповину, соединявшую его с Культурной Традицией, обрело невероятную свободу и всюю тяжкую пустилось в оголтелый авангардистский перепляс, изобретая каждый день какие-то небывалые приемы и формы. Фильмы лидеров так называемого монтажно-поэтического направления носили абсолютно новаторский характер, и действительно содержали в себе массу новых художественных открытий, расширяли диапазон выразительных средств кино. Эти открытия были признаны всем миром и на несколько лет предопределили то главное русло, по которому до конца 20-х годов стало развиваться советское кино.

Однако при всех достижениях монтажно-поэтическое направление, как и прочие суперноваторские изыски той поры, не помогло советской кинематографии решить главные для нее задачи – прежде всего хотя бы нащупать дорогу к массовому зрителю. Авангардистские киноопусы лидеров направления с треском проваливались в прокате.

Подобного рода «прорывы вперед» типа «Октября» и «Генеральной линии» со всей остротой поставили перед советской кинематографией уже на исходе 20-х вопрос о выборе нового пути и новых приоритетов. Однако авангардистское похмелье вышло не только тяжким, но и изрядно затянувшимся. Советское кино самых первых лет нового десятилетия поражает своей безнадежной невнятистью. Оно серее серого. Пожалуй, ни одна лента этого стартового периода в звуковую эру внятно не подсказывает, куда именно надо идти дальше, где, на каком направлении советскому кино следует искать свой генеральный путь. Первую подсказку дает «Путевка в



жизнь». Но по-настоящему отчетливо и сверхдоказательно дорогу к заветной цели указывает только «Чапаев».

Что удивительнее всего: «Чапаев» – фильм абсолютно советский и абсолютно русский. Но для коллег братьев Васильевых, по всей вероятности, быстро дошло, что секрет оглушительного успеха этой ленты заключен не только в прописях большевистского вероучения, аккуратно и грамотно соблюденных в повествовании, а в ее художественном арсенале, почерпнутом из кладовых традиционной русской культуры. И прежде всего – народной культуры. Опыт последней для кинематографа 30-х, пожалуй, оказался даже более значимыми и предпочтительными, чем уроки высокой национальной классики.

Этот процесс возвращения к традиционным, привычным для массовой зрительской аудитории формам носил тогда двойственный, противоречивый характер. С одной стороны, к этому шагу важнейшее из искусств» подталкивала сама власть, которая была крайне заинтересована в том, чтобы советское кино овладело как можно более широкой зрительской аудиторией и тем самым усилило мощь своего пропагандистского воздействия. Поэтому Сталин всячески поощрял попытки кинематографистов приблизиться к простым, общепонятным, а в то же время и захватывающе интересным формам повествования и решительно пресекал устремления к какой-либо усложненности.

Но помимо мощного давления сверху кино устремлялось к простоте и традиционности формы и по внутренней логике собственного развития. Как самое массовое и самое демократичное искусство оно изначально рождалось и базировалось прежде всего на фундаменте традиционной народной культуры. Фольклор изначально был его главным союзником и наставником юной экранной музы, хотя это глубоко внутреннее родство долгое время не осознавалось. И теперь в 30-е годы кино, в полной мере переболев авангардизмом 20-х, естественно возвращалась к своим истокам. К сюжетам, образам, интонациям, художественным формам не просто общепонятным и общедоступным, но еще и *близким, родным, национальным.*

### *Былинизация комиссаров*

Фольклоризация экрана, пожалуй, – главная черта художественного развития советского кино 30-х годов.

Процесс фольклоризации кинематографа шел на всех уровнях. Часто он проявлялся совершенно прямо и непосредственно – в виде значительных вкраплений в повествовательное пространство фильма самой что ни на есть простонародной речи, обрядов, сцен народного быта, многочисленных фрагментов музыкального фольклора и т.д. Однако, помимо прямого цитирования тех или иных фольклорных источников самым важным и значимым проявлением этого процесса стала *фольклоризация образа героя*.

В лучших советских фильмов 30- годов, кто бы не был героем фильма – простой рабочий, солдат, командир или комиссар Красной Армии, знаменитый революционер или даже сам вождь пролетарской революции – в основе его образа неизменно просматривался тот или иной излюбленный тип героя национального фольклора. Или простодушнейший сказочный Иванушка-дурачок, или бывалый солдат-хитрован из народной сказки, который умеет сварить суп «из одного топора» или же это типичный былинный богатырь, который побеждает всех врагов.

К тому же и главный, неизменный сюжет большинства советских фильмов этого десятилетия почти буквально воспроизводивший строки партийного гимна «Интернационал» («Кто был никем, тот станет всем»), одновременно почти столь же буквально повторял и сюжет народной сказки, где Иванушкам-дурачкам и Золушкам под занавес неизменно воздавалось по заслугам. Беспризорные дети-уголовники превращались в образцовых строителей социализма («Путевка в жизнь»), забитая крестьянка становилась представителем высшей власти («Член правительства»), простой рабочий паренек вырастал в партийного вожака («Трилогия о Максиме»), заштатный почтальон-письменосец Стрелка оказывалась талантливейшим композитором и т.д., и т.п.

И как показало время отечественные зрители любили и продолжают любить экранных героев советского кино не столько потому, что они носили

в карманах партийные билеты и были борцами за дело ВКП(б)–КПСС, но прежде всего потому, что они являли собой черты излюбленных героев национального фольклора.

И именно творческое освоение этого фольклорного кода позволило советскому кино 30-х годов не просто завоевать максимально широкую зрительскую аудиторию, но стать по-настоящему любимым, подлинно народным искусством.

Успех «Чапаева» и столь впечатляюще продемонстрированные в нем коммуникативные возможности национальной традиции оказались столь заразительными, что по этому пути двинулись и те мастера, которым приобщение к этому источнику возможно было не и не совсем по сердцу, но жажда успеха заставляла наступить на горло собственной песне и побуждала также примерить на себя русский наряд. В режиссерской когорте 30-х режиссер, про которого язвительный Эйзенштейн сказал, что у него вместо одного органа, определяющего принадлежность к мужскому полу, – французский галстук, надо полагать, был отнюдь не в единственном числе. И, тем не менее, соблазн успеха пересиливал страсть к «французскому» и побуждал даже таких персон примерить на себя русский наряд, рядиться в фольклорный сарафан и писать диалоги а la дед Щукарь.

Получалось!

И получалось подчас очень даже настолько неплохо, что стилизация вполне могла сойти за настоящий русский фильм. Надо сказать, что уроки «Чапаева» не прошли бесследно даже для самого Эйзенштейна. Авангардист из авангардистов и западник из западников, он смиренно примерил на себя в «Александре Невском» простонародную холщовую рубаху русского былинного эпоса. И не прогадал...

*Драматургия. Характеры. Стиль*

Возвращаясь к традиционным формам повествования, кинематограф 30-х полностью восстанавливает в правах *принцип индивидуального героя*. В

основу сценарных конструкций чаще всего закладываются принципы классической драмы, в некоторых случаях усложненные элементами эпики.

*Характеры героев*, отныне начинают занимать все более важное место в повествовании. В лучших фильмах 30-х отличаются довольно высокой степенью индивидуализации («Чапаев», «Член правительства»).

*Стиль многих фильмов складывается из трех основных компонентов – героической эпики, лирики и эксцентрики.* Освоение и разработка этого стиля – главная творческая находка советского кино, которая очень сильно пригодились ему и на более поздних этапах. Конечно, высокая доза героической эпики не могла не стать главной основой столь успешно найденного жанрово-стилевого сплава. Жизнь советского человека даже в самом обыденном ее проявлении уже сама по себе была героической – строительство небывалого на земле общественно-политического строя, да еще в самых неблагоприятных для этого историко-политических условиях просто-напросто обрекала советского человека на героическое поведение. А уж исключительные обстоятельства – война, ударные стройки, коллективизация – делали это уж совсем неизбежным. Поэтому практически все главные герои советских фильмов 30-х и последующих лет это не просто главные персонажи, но и люди подвига. Люди героических свершений. Но, к счастью, для зрителей краска высокой героики, хоть и оказалась доминирующей, но все же не единственной. Ее подпирала с двух сторон еще два мощнейших выразительных средства. В этом уникальном по своему составу стилевом сплаве крайне важную роль играли элементы лирики и эксцентрики.

Первые позволяли реализовать в пространстве жестко регламентированной советской сюжетики такую ключевую черту русской культуры, как ее повышенная, обостренная эмоциональность. Диапазон чувств, которые дозволялись героям советского экрана, был крайне дозированным и ограниченным: герою надлежало страстно любить партию, пролетариат, учение марксизма-ленинизма и столь же горячо ненавидеть –

врагов партии и революции. Личным чувствам и переживаниям в самом сюжете почти не оставалось места. Поэтому эти ограничения в основном преодолевались исключительно за счет актерского исполнения, музыки и пластического решения фильма. Именно в этих, менее подконтрольных цензурным ограничениям сферах обычно и реализовалась всегда мощная лирическая стихия лучших фильмов 30--х годов.

Другой поистине волшебной палочкой-выручалочкой советского кино стала эксцентрика. Ее самые разнообразные формы – от чисто комедийного трюка до психологической эксцентрики и эксцентрики характера – служили главным противоядием против обязательных идеологических клише и иных мертвых штампов советской пропаганды.

Этот новый, построенный на трех столь контрастных элементах стиль советской кинематографии формируется первоначально работами «Ленфильма», который до середины 30-х годов выходит в безусловные лидеры советского кино. Легендарный «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Встречный», «Член правительства», «Великий гражданин», «Семеро смелых», «Учитель» и другие работы «Ленфильма» на этом отрезке пути безоговорочно обставляют москвичей и определяют и лицо, и уровень советской кинематографии .

Этому направлению с его устремлениями к форсированному жизнеподобию и бытовой достоверности «Мосфильм» оппонирует откровенно условными фильмами Эйзенштейна, Медведкина, музыкальными комедиями Г.Александрова и И.Пырьева.

Напряженный поединок этих контрастных направлений завершается победой Агитпропа ЦК ВКП(б), усилиями которого к концу 30-х изгоняется и лирика, и эксцентрика и любое проявление условности. Накануне войны происходит тотальная стерилизация советского кино, в котором теперь все откровеннее начинает господствовать одна голая пропагандистская схема.

### **3.5 Кинопроизводство. Грезы о советском голливуде**

*К солнцу!*

Едва ли не с первых шагов отечественной киномузы стрелка ее кинематографического компаса упорно разворачивалась в сторону южных районов Российской империи.

Еще при царе-батюшке киноэкспедиции, не успевавшие отснять все необходимое за коротковатое северное лето, буквально не вылезали с Юга.

Даже после революции, когда казалось бы решительно все в стране перевернулось вверх тормашками, эта ситуация ничуть не переменилась. Подлинно киноголичный рай, сотворенный Всевышним на берегах Черного моря, по-прежнему так же неотвратимо притягивал к себе и кинематографическую братию, вставшую под красное знамя пролетарской революции.

«В Закавказье, – не без оснований утверждал пионер советского кино Иван Перестиани, – богатейшие возможности, огромный непочатый край для экрана <...>. Здесь можно получить то, чего нигде в России нет: в июне месяце снег, настоящую зиму, освещенную прямыми лучами южного солнца. Здесь, почти рядом, расположены, с одной стороны, настоящая субтропическая флора, а с другой – необозримые степи и песчаная пустыня. На небольшом расстоянии друг от друга здесь находятся два южных моря – Черное, с его скалистыми берегами, покрытыми роскошной субтропической растительностью, гораздо более разнообразной и богатой, чем в Крыму, с живописными очертаниями горных массивов, покрытых вечными снегами, и Каспийское, с его ровными степными берегами. А какое богатство этнографического материала, исторических памятников литературы и искусства!».

Надо сказать, что и снисходительно упомянутый выше Крым, на самом деле, тоже был устроен Создателем как истинно райское местечко для кинематографической работы. Здесь также можно было найти любой ландшафт и даже зимой снимать чудесную зелень. Здесь также круглый год

без забастовок светило столь необходимое для кинематографических съемок солнце. И недаром съемочные группы словно перелетные птицы одна за другой отправлялись в погоню за южным солнцем.

Этот неизбывный порядок по-видимому вполне устраивал самих кинематографистов, но не мог нравиться труженикам бухгалтерий кинематографических организаций. Число нулей в расходных ведомостях о командировках на юг неизменно приводило их смятение, а то и в бешенство.

В одной из телег председателю объединенного профсоюза работников искусств, например, говорилось: « Уважаемый тов. БОЯРСКИЙ. Считаю своим долгом поставить перед ЦК Рабис вопрос о положении кино-экспедиций, приезжающих в Сухум на натурные съемки. Кино-базы в Сухуме нет, жилкризис не меньше Московского и в силу этого приезжающие сотрудники кино-экспедиций размещаются по частным квартирам и платят от 8–15 руб. в день на человека. Первые две недели экспедиция не работает, т. к. администрация и «актив» из актеров мечутся по городу в поисках помещения для просмотра и реквизита и т.д. Затем начинает идти дождь, который вопреки установившейся за Сухумом солнечной репутации идет достаточно часто. Время проходит, средства иссякают, экспедиция сидит без денег, летят телеграммы в Москву, начинаются дежурства в Госбанке. (В Сухуме получение денег связано всегда с длительной и сложной возней). В результате квартирохозяйки, извозчики и т.п. начинают бегать с жалобами в Союз, к прокурору и в РКИ. Тратятся тысячи денег без всякого результата. Это положение обычно для большинства экспедиций. Нынешний 1932 год был особенно неудачен. В Сухуме к ноябрю скопилось 13 экспедиций, которые мешали друг другу. Квартирохозяйки пользуясь случаем, набивали цены. Из-за отсутствия организованного питания сотрудники питались где попало и в результате пять случаев брюшного тифа и две смерти, как результат небрежности и бесхозяйственности. Между тем уже 2 года как Сухгорсовет отвел для постройки кино-фабрики или кино-базы большую площадь, с чудесным садом, дающую возможность производить натурные

съемки на месте и если сложить все истраченные 13 экспедициями деньги, то можно было выстроить две кино-базы. Я уже не говорю о макетах, танках, пароходах и т.д., которые строятся для съемки и потом продаются за гроши или просто бросаются. Их можно было бы сохранять на базе и они служили бы не один раз. На мое обращение ко всем экспедициям без исключения по этому вопросу ответ был всегда одинаков – «Разве кино-организации сговорятся строить все вместе, каждый будет строить только для себя». Такие «объективные» причины, конечно, не выдерживают никакой критики и я считаю, что ЦК Союза может и должен провести этот вопрос где следует – обеспечив с данного 1933г. начало строительства базы. Справедливость моего письма Вам могут подтвердить представители Союзкино бывшие в Сухуме. Если этот вопрос получит разрешение просьба сообщить результаты. В тов. приветом Председатель Горксосма С/Рабис Кудряшов»<sup>220</sup>.

В 1933 году уже и кинокритик Хрисанф Херсонский в статье «Деньги на солнце», подсчитав сколько денег потратили девять киногрупп, снимавших в ноябре минувшего года в окрестностях Сухуми, выступил уже с вполне конкретным проектом строительства в Абхазии постоянной кинобазы советской кинематографии. «Вношу предложение, – писал критик, – чтобы эксплуатировать солнце Абхазии более целесообразно, организовать в Абхазии постоянную кинобазу. Иметь на базе консультационное краеведческое бюро, фотографии и описания ландшафтов, долин, рек, лугов, лесов, береговых рельефов у моря, озер, деревень, местечек, улиц, сельских строений, городских зданий, быта и материальной культуры поселений русских, украинских и всех племен горцев Кавказа, богатого и в самой Абхазии и вокруг ее границ исключительным разнообразием. Это в тысячи крат сэкономит время и деньги на поиски натуры. Под рукой на самой базе иметь технические приспособления для съемок, зеркала подсветы, портикабли, зонты и пр. Чтобы не таскать их туда и обратно за тысячи верст. Оборудовать на базе небольшую лабораторию для проверки негативов на

---

<sup>220</sup> РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 165, л.401.



месте, чтобы не через пару месяцев, а сразу, когда еще можно принять меры, обнаруживать свои ошибки и брак. Организовать мастерскую для столярных и бутафорских поделок и под рукой иметь мастера для починки аппаратуры. Оборудовать площадки для съемок декораций под солнцем и при искусственном освещении, чтобы на месте снимать сцены, тесно связанные с натурой, и кстати не дремать в простое в пасмурные дни. Закрепить за базой автотранспорт и лошадей, чтобы не зависеть целиком от Союзтранса и не переплачивать на разъездах. При базе иметь гостиницу-общежитие с общественным питанием. Если вложить в это хотя бы половину денег, оставляемых сейчас киноработниками в Абхазии за жилье и питание (в большой доле – у частников), можно отлично наладить быт экспедиций. Где выбрать место для базы? Голосую за Ахали-Афони, бывший Новый Афон с его совхозом, выросшим из богатейшего монастыря»<sup>221</sup>.

Советскую печать по завету Ленина недаром именовали «пропагандистом и коллективным организатором». Дерзкой идее о создании южной базы советской кинематографии, выдвинутой газетным златоустом, не дано было остаться не услышанной. К тому же зернышко как нельзя во время упало на хорошо подготовленную почву...

*«Доходы от водки заменить доходами от кино...» А как?*

Интересную мысль подал, как уже отмечалось, товарищ Троцкий. Позднее эту мысль о конверсии доходов от алкоконвейера в прибыль от киномузы подхватил Сталин. В 1930г. на XVI съезде ВКП(б), поставив перед кинематографистами благороднейшую и ответственную задачу – перекрыть поступления в госказну от продажи алкогольного пойла прибылями от продукции «наиважнейшего из искусств», Сталин вошел в истории кино как прародитель этой сладкой грезы.

На самом деле, в последние годы немого кино эта идея имела широкое хождение и насчитывала немалое число горячих сторонников, уверовавших в

---

<sup>221</sup> Кино. – 1933. – 16 июня.

победу кино над алкогольным зельем. Активнейшим коллективным борцом за воплощение светлой идеи выступало, в частности, Всероссийское общество трезвости.

Редкое счастье практически выполнять заведомо несбыточное мечтание выпало Борису Захаровичу Шумяцкому.

Предводителю советской киномузы показалось, что фантастическое сталинское мечтание о возможности заменить доходы от водки доходами от экрана, действительно, осуществимо.

В самом деле, советское кино уже практически обрело и успешно опробовало тот золотой ключик, которым открывается волшебная дверь массового зрительского успеха.

Теперь дело оставалось совсем за малым – надо было всего-навсего растиражировать открытие. Развернуть массовое производство фильмов, радикально нарастить киносеть, увеличить тиражи фильмов, а стало быть поставить по-настоящему на ноги всю кинопромышленность.

Но вот именно с этим пустячком – растиражированием успеха – и выходила загвоздка. При всем своем богатстве художественно-творческого потенциала советская кинематография в производственно-техническом отношении на тот момент выглядела совершенно убого.

За впечатляющей витриной успехов советской кинематографии первой половины 30-х годов трудно было скрыть не только ее чудовищную производственную и техническую отсталость, но и ограниченность кадрового резерва и многие другие беды и вопиющие проблемы.

За первые пять лет правления Шумяцкого воз этих проблем ни на миллиметр не удалось сдвинуть с места. Хуже того: и без того незавидное положение советского кино как киноиндустрии еще более усугубилось.

Ее фундамент по-прежнему составляли в основном все те же допотопнейшие кинофабрики-развалюхи, возведенные еще в дореволюционные времена и лишь слегка подновленные и подштопанные в последующие годы.

Как?!! Разве за пятнадцать краснзвездных лет советской кинематографии не удалось нарастить свое кинопроизводство? Разве не были возведены хоть какие-то новые производственные центры?

Новые кинофабрики, конечно же, появились. Но такого рода и качества, что поневоле понадобится довольно основательное отступление в прошлое...

*Дубль первый: «Голливуд на Потылихе»*

На исходе 20-х и в Киеве и в Москве развернулось два грандиозных строительства. ВУФКУ на денежки, накопленные от успешного республиканского проката, начало возводить новую огромную кинофабрику в столице Украины.

Параллельно на окраине Москвы, на Воробьевых горах, в окрестностях деревни Потылиха также приступили к строительству самой большой в Европе кинофабрики, которой впоследствии предстояло стать киностудией «Мосфильм».

Затрудняемся рассказать, что именно и в каких тонах писали о строительстве своего нового центра кинематографии украинские газеты. Что же касается московской прессы, то она трубила о столичной киноновостройке с невероятным пафосом и энтузиазмом.

Участок для возведения новой студии в Москве отвели далеко за городом. Туда не ходили городские автобусы и трамваи, так что строителям, а затем и первым работникам кинофабрики полтора-два километра приходилось добираться пешкодралом по колено в грязи. Однако участок под первую – собственно советскую – кинофабрику отмахнули не скупясь. Да и построить на нем предстояло, действительно, киногигант небывалой мощности – производительностью что-то около ста (!!!) фильмов год.

К возведению столь важного объекта в столице СССР подошли, казалось бы со всей возможной основательностью. Уже в самом задании на проектирование было заложено предостаточно наиважнейших параметров,

точно определенных деталей будущей студии, вплоть до спецбуфета для артистов, оптимального количества клозетов и специальной цветовой обработки наружных стен производственных зданий с целью их дальнейшего использования для натуральных съемок.

Дабы окончательно убедиться в том, что проектировщики все начертили правильно и рационально, в дальние заморские края была спешно собрана и отправлена специальная делегация ответственных киноработников, в состав которой вошли член Правления и директор Ленинградской кинофабрики Совкино Н.Я.Гринфельд и заместитель директора Московской фабрики Н.Я.Данашевский.

Биографических сведений и каких-либо подробностей творческого пути Н.Я.Гринфельда выявить не удалось. Что касается второго члена делегации А.В.Данашевского, то они сохранились в архиве Лубянки и в свете последующих драматических событий представляют немалый интерес.

Цитируем дословно: «Данашевский Анатолий Владимирович осужден по делу к-р вредительской группы в кинопромышленности РСФСР. Несет ответственность за вредительство в области производства фильм (бывший зав. производственным отделом) и капитального строительства (зам. пред. строительства Московской кинофабрики). Краткие биографические сведения: 1877 года рождения, из мещан гор. Харькова, по национальности еврей, в 1899 году принял крещение. С 1902 по 1924г. состоял членом с-д партии меньшевиков, получил незаконченное высшее образование, имеет жену 50 лет и сыновей 30 и 28 лет, последний проживает в Америке. Принимал участие в революционном движении железнодорожников Харьковского узла с 1905 по 1913 год. Эмигрировал в 1913 году в Америку, после того, как был предупрежден жандармским офицером о предстоящем его аресте, вскоре за Данашевским выехала за границу его семья, получив соответствующее разрешение. *Данашевский подозревался в провокаторстве.* В 1924 году, возвратившись из Америки, поступил на работу в Союзкино. В

1926 году *привлекался губсудом к ответственности* по 111 ст. УК (хоз. прест.)»<sup>222</sup>.

Последнее обстоятельство, как и ряд других вышеперечисленных подробностей, ни в коей степени не помешали отправить А.В.Данашевского за кордон для выполнения ответственной миссии.

Указанная парочка функционеров 10-го декабря 1928г. пересекла священные рубежи СССР и отправилась за границу для подготовки экспертного заключения по проекту строительства «Голливуда на Потылихе». Одновременно им вменялась задача собрать любой полезный материал, который бы можно было учесть при его строительстве.

Вернувшись из весьма познавательной поездки, новоявленные эксперты дали отмашку: «Все путем. Строим!»<sup>223</sup>

*Звук идет!*

Здесь нам поневоле придется обратить внимание на то обстоятельство, что проектирование и начало строительства киногоганта в Киеве и его собрата на Ленинских горах пришлось на совершенно особый период в истории кино – близилась эра звукового кино, «великий немой» должен был заговорить.

Однако так уж вышло, что проектировщики, чертившие чертежи новых советских кинофабрик, не предусмотрели в своих проектах приход звука, особенностей новой технологии производства, и киногоганы, возводимые в Киеве и Москве, увы, в этом отношении не стали исключением...

«В Киеве, – сообщала газета «Кино», – выстроили большую фабрику. На нее было затрачено много денег и еще больше возлагалось надежд. Совкиновцы с завистью посматривали в южные окна своего здания и говорили. Киевская готова, а на Потылихе еще строится. Но теперь совкиновцы уже не завидуют, и у них есть для этого основания. Фабрика на

---

<sup>222</sup>РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 804, л. 16–17.

<sup>223</sup>ГА РФ, ф. 7816, оп. 1, д. 6, л. 214–242.

Потылихе будет иметь специальный павильон для звукового кино. А на Киевской фабрике, в ее большом павильоне звуковые фильмы нельзя вовсе снимать. Да не только звуковые, но и немые. Почему? Да потому, что этот самый большой павильон Киевской фабрики, рассчитанный на 16 съемочных групп дает такой большой резонанс, что когда работаешь в одном ее конце, каждый звук доносится в другой. С некоторых точек зрения это даже удобно. Нужен тебе какой-нибудь человек, стоящий в другом конце павильона – ты шепчешь:

– Ванюша...

И Ванюша бежит на зов. И секретничать в таком павильоне нельзя. Склоки разводить неудобно». Но все же, несмотря на такие соблазнительные перспективы «резонансного» павильона мы предпочитаем иметь павильоны с приглушающими звук стенами. Чтобы не получилось того, что получилось того, что получилось в киевском павильоне, где спокойно может работать только одна группа. Правда, предправления ВУФКУ тов. Воробьев предполагал спасти (до спасения дело дошло) павильон, обив его резиной. Но этот проект остался висеть в воздухе, по-прежнему охотно разносящем звуки во все углы большого киевского павильона»<sup>224</sup>.

Надо сказать, что ситуация с освоением звука на «Мосфильме» «словно под копирку повторила драму только что отстроенной Киевской студии. И тут проблема со звукоизоляцией оказалась столь трудноразрешимой, что основательно подкосила работу студии на много лет. Студия, рассчитанная на производство 20–30 фильмов, в первые годы с грехом пополам сил выдавала по 3–5 картин и никак даже близко не могла приблизиться к уровню запланированной ей проектной мощности.

Такая же ситуация на долгие годы блокировала производственный потенциал новенькой, только что возведенной Киевской кинофабрики. Обе эти неудачи, которые советская кинематография потерпела на старте звуковой эпохи, напрочь перечеркнули планы наращивания объема

---

<sup>224</sup> Кино. – 1930. – 25 января.

кинопроизводства и, по сути дела, глубоко деформировали последующее развитие советского кино, породив в свою очередь цепную реакцию других весьма тяжелых последствий. Хуже того с появлением звукового кино объем советского кинопроизводства уже к 1935г. сократился вдвое. А потом планка поползла еще ниже.

Сугубо технический и технологический просчет не только не позволил советской кинематографии выпустить столь необходимое ей количество производимых фильмов, но и болезненно аукнулся и сказался буквально на всех участках и сферах кинопроцесса. В первую очередь на сфере творчества, поскольку пороки технического оснащения самым серьезным образом сузили диапазон возможных художественных решений. К тому же по мере того как снижался уровень кинопроизводства, все плотнее захлопывались двери киностудий перед пополнением кадрового состава советского кино кинематографической молодежью.

*«Великий немой»... «Мосфильм».*

Ошибки, допущенные при проектировании «Мосфильма» и работа в условиях затянувшегося на все 30-е годы строительства предопределили для этой студии столь же героический, сколь и поистине мученический путь. «Мосфильм» непрерывно строился, а только что построенное сразу нуждалось в коренной перестройке. Параллельно идущие процессы строительства и реконструкции уже возведенного создавали ситуацию шизофренического производственного бреда, когда заваливались все рабочие графики, когда все делалось невпопад и живо напоминало русские народные сатирические сказки про замороженную нечистой силу деревню, в которой все делалось наперекор здравому смыслу.

Словно заколдованная злым волшебником студия год за годом успешно заваливала свой производственный план, служила излюбленной мишенью для зубодробительных фельетонов советской прессы и постоянных нападков и исполнительских процедур со стороны руководства ГУКФа. В то же

время общая картина положения дел на студии выглядела столь неприглядно, что создавала реальную угрозу лично для самого Б.З.Шумяцкого. Ведь именно он подписывал акт о приемке студии. При нем совершался торжественный запуск работы, под его предводительством вместо запланированного гиганта киноиндустрии с производственной мощностью, рассчитанной на стартовый выпуск 40 картин в год, о которой с таким энтузиазмом трубила вся советская пропаганда, страна получила какую-то недоделанную уродину.

И чем дальше, тем непригляднее и опаснее для начальника ГУКФа начинала выглядеть ситуация с несостоявшимся флагманом советской киноиндустрии. Надо было что-то делать, как-то выходить из положения.

У столь неудачной попытки одним махом перевести советскую кинематографию на рельсы мощной и развитой киноиндустрии были безусловно свои объективные причины, корни которых лежали в специфических особенностях ударного строительства социализма в нашей стране. Но многие беды кино были predeterminedены и характером и стилем руководства самого Шумяцкого.

По роду своих пристрастий Шумяцкий более был склонен к политработе и хударчеству и оказался совершенно бездарным хозяйственником. Уже к 1935 году даже непосвященному стало ясно как божий день, что советская кинематография нуждается в радикальной реконструкции своей производственно-технической базы. Но по-настоящему возиться с техническим переоборудованием дореволюционных кинофабрик-развалюх и исправлением новостроек-уродин Шумяцкому тогда показалось слишком хлопотным и малоувлекательным делом. Хотелось, как говорится, всего и сразу. Вот тут-то и пригодилась греза о строительстве кинобазы советской кинематографии на юге страны. Не заниматься починкой кинорухляди, а начать все с нуля! На новом месте! Да и отбабахать такое, что затмит треклятый Голливуд!



Вполне возможно, что эта вроде бы вполне здравая идея при ее адекватной реализации ( см. начало нашего повествования) вполне бы могла облегчить положение советской кинематографии. Но тут вмешались некие обстоятельства, с самого начала сместившие все пропорции и масштабы светлой мечты. Начальник ГУКФа подцепил неизлечимую болезнь под названием советская гигантомания...

*Пустите Дуньку в Европу...*

Еще в апреле 1934г. Шумяцкий обратился к Сталину с ходатайством о командировке в Европу и США. «Необходимость дальнейшего технического оснащения советского кино и улучшения организации производства наших фильм. – писал Шумяцкий, – упирается в отсутствие у меня как руководителя опыта передовой европейской и американской кино-техники и организации. В основном все, что было у нас в Союзе в этом отношении передового, я изучил и освоил. Дальнейшая работа, раньше всего по устранению ряда серьезных недочетов организации нашей кинематографии, прямо стала упираться в отсутствие знаний иностранной кино-техники и лучших форм организации кино-дела. Это обстоятельство заставляет меня просить Вас поставить вопрос о 2–3 месячной командировке в Европу и Америку для изучения техники и организации кино-дела»<sup>225</sup>.

На ходатайстве тогда запечатлелась достаточно прохладная резолюция Сталина: «Я не сочувствую». Вслед за вождем отрицательно высказались и Молотов, Куйбышев и др. Обучаться заграничным премудростям организации кинодела Шумяцкого тогда непустили. Год спустя успехи советской кинематографии побудили кремлевское руководство пересмотреть прежнее решение.

19 апреля 1935г. Оргбюро ЦК ВКП(б) в ответ на очередное ходатайство Шумяцкого о заграничном турне благословило командировку

---

<sup>225</sup>РГАСПИЮ, ф.82, оп. 2, д. 958, л. 1–3.

во Францию, Англию и США советской киноделегации «в составе 13 человек для освоения опыта новейшей кинотехники, сроком на 3 месяца»<sup>226</sup>.

21 мая Советская кинокомиссия творческих и научно-технических работников советской кинематографии под руководством Б.З.Шумяцкого отправилась постигать заграничное-ноу-хау.

В составе кинокомиссии помимо самого шефа кинематографии вошли режиссеры Эрмлер, бр. Васильевы, Райзман, оператор Нильсен, профессора-изобретатели Шорин, Голдовский, технический директор «Ленфильма» Дубровский-Эшке, директор Ленинградской копировальной фабрики Хенкин.

Американцы не без изумления присматривались к киноделегации, прибывшей в цитадель международного империализма из Красной России. Тем более, что на первом же приеме в честь советской киноделегации, организованный представителями Нью-Йорка, Шумяцкий шокировал хозяев планами поистине сказочного роста советской кинематографии. «Советское кино, – поведал киноначальник из Москвы, – стоит в ближайшие 2–3 года перед необходимостью увеличить производство полнометражных фильмов всех видов по меньшей мере в три раза. За это же время в нашей стране количество одних только звуковых кинотеатров должно увеличиться в десятки раз. Приступив к осуществлению этой гигантской задачи, мы решили, прежде всего, выяснить, какая система производства фильмов – европейская или американская – и какая новейшая техника будут соответствовать масштабам и требованиям нашей киноиндустрии и поэтому смогут помочь ей своим конкретным опытом»<sup>227</sup>.

На последующих приемах Шумяцкий сотоварищи держались перед американцами осанисто и горделиво, по Маяковскому – «у советских – собственная гордость. На буржуев смотрим свысока...». Посещая же голливудские студии и новейшие американские кинотеатры, уже с

---

<sup>226</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 583, л. 13.

<sup>227</sup>Кино. – 1935. – 22 мая.

превеликим трудом могли скрыть чувства изумления и восхищения от технического оборудования студий, поистине блистательной организации работы голливудского конвейера. Разглядывая чудеса голливудщины, Шумяцкий буквально воспытал идеей воздвигнуть в СССР нечто подобное, а, бог даст, – и более величавое.

Из США советский киноначальник отправил разгоряченную телеграмму председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову с просьбой о разрешении вступить в переговоры с американскими кинофирмами об условиях строительства в СССР с их помощью новейшей кинофабрики: «Прошу разрешения вступить переговоры крупнейшими кинофирмами срочной постройкой нами СССР техпомощью этих фирм новой кинофабрики лучшего американского типа при ней лабораториями текущей и массовой печати производительностью до 75 млн. пог. метров тчк Мы строим корпуса зпт американцы дают проекты специалистов новейшее оборудование и специальные материалы тчк Стимулирования американцев мы обязуемся течение пяти лет этой фабрике ставить совместно ними ежегодно до пяти фильмов которые всех странах кроме СССР прокатываются американцами на условиях отчисления нам 50% чистой выручки. В СССР эти фильмы прокатываются нами безвозмездно тчк. Оплата /нрзб./ части стоимости оборудования материалов услуг специалистов производится нами путем вычета из нашей доли чистой выручки от проката совместных постановок. Корпуса фабрики и жилые дома иностранцев мы обязуемся предъявить монтажу не позднее ноября 1937 тчк.»<sup>228</sup>.

Оставшийся «на хозяйстве» в Москве заместитель Шумяцкого Э.Я.Чужин, встречаясь в Кремле со Сталиным во время показа новых фильмов, стал ударными темпами психологически готовить вождя к тому, что придется основательно укреплять советско-американскую кинодружбу. «Нам все же придется поставить вопрос о серьезных мероприятиях по технике, в том числе и в какой-то мере о технической помощи и

---

<sup>228</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 172, л. 174,198.

позаимствовании американского опыта. <...> Техническую помощь я имею в виду не только в порядке покупки технической помощи, хотя в какой-то мере это нам будет нужно, так как ряд вещей, например, метод производства и аппаратура по цветному кино крайне засекречена, но и широкая посылка наших людей в Америку в целях изучения опыта и учебы, а также приглашения небольшой группы людей на работу к нам»<sup>229</sup>.

Наслушавшись пламенных речей про Голливуд, Сталин в следующий раз спросил Чужина:

– Голливуд... А там что, вся кинематография собрана?

Заместитель Шумяцкого отвечивал:

«– Да. Это – центр американской кинематографии. – И ту же поведал вождю заповедное. – Нам тоже необходимо иметь свой Голливуд на Юге. Мы предполагаем начать строить южную базу советской кинематографии на Юге, примерно в районе Сухума. Этот район располагает наибольшим количеством солнечных дней в году и прекрасными данными для кинематографической работы. Такая южная база в помощь нашим основным фабрикам поможет, лучше, дешевле и скорее делать фильмы.

Согласно рабочим протокольным записям Чужина Сталин хладнокровно и как будто даже одобрительно выслушал дерзкое предложение о небывалой и масштабной киностройке.

Сухум... – хмыкнул вождь, урожденный Грузии. – Да, район этот подходящий. Ну, что ж, это дело хорошее!»<sup>230</sup>

После такого оборота сладкая греза о Советском Голливуде обретала уже совсем иной статус...

### *Первые плоды голливудизации*

Пока Шумяцкий продолжал проникаться обольстительными прелестями Голливудщины, на родину, в Ленинград вернулась из

---

<sup>229</sup>Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы. – РОССПЭН.,2005. – С.1026–1027.

<sup>230</sup>Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы. – РОССПЭН.,2005. – С.1026–1027.

заграничной командировки первая группа советской кинокомиссии, изучавшая состояние кинодела в европейских кинематографиях.

Члены делегации не таили своих восторгов от поездки в закордонные дали и даже не стали скрывать от возбужденной слухами советской общественности, что вывезли из кинематографической Европы все, что только можно было оттуда вывезти – технологические секреты. Образы самой продвинутой аппаратуры и даже чертежи.

18 августа 1935 года из длительной заокеанской командировки вернулась в Москву и кинокомиссия по изучению зарубежного опыта во главе с Б.З.Шумяцким.

Уже через день по Главному управлению кино-фотопромышленности был издан приказ о создании специальной комиссии по изучению и обобщению материалов, собранных в Европе и Америке. Тут же означенный орган приступил к работе.

Первые плоды вояжа в зарубежные кинодали проросли мгновенно. Началось, как водится у нас, с переименования привычных отечественных слов и понятий. В сентябре один из заокеанских вояжеров режиссер-чекист Ф.Эрмлер, выступая на собрании студии «Ленфильм», шокировал собравшихся новым словом – «киностудия». Объехав полсвета, – заявил режиссер-чекист, – он нигде и ни разу не слышала привычного у нас слова «кинофабрика» – всюду принято название «киностудия».

Начиная с этого «ленфильмовского» собрания, залетное иностранное словцо мгновенно и навсегда входит в терминологический лексикон советского кино. Вскоре и все советские кинофабрики по приказу Шумяцкого будут уже официально именоваться только по-иноземному. Одновременно с подачи тех же лиц в оборот будет пущен и новый термин «продуссер». Советские газеты будут страстно мусолить вопрос о том, чем отличается «советский продуссер» от «ихнего».

В программной статье заместителя начальника ГУКФа В.А.Усиевича «Советский продуссер» впервые официально объявлено о необходимости

организации в советской системе кинопроизводства новой управленческой профессии – института продюсеров.

Изначально эта попытка укоренить на советской кинопочве новую административную должность под иноземным именованием была продиктована в первую очередь необходимостью низвергнуть утвердившуюся в советском кино «диктатуру» режиссерского клана, ввести в берега и хоть как-то укротить поистине гуляйпольную режиссерскую вольницу на производстве. «В практике зарубежной (особенно американской) кинематографии, – замечал Усиевич, – имеется одно, исключительной важности структурное звено – институт продюсеров. Для нас этот институт также не является новым. Еще до детального ознакомления с практикой иностранной кинематографии нам уже было ясно, что директора наших крупных кинофабрик, выпускающих свыше 15 фильмов год, не в силах повседневно осуществлять *непосредственное руководство* всеми постановочными коллективами. Эту задачу директор кинопредприятия может успешно разрешить. Если построит систему руководства так. Чтобы контроль и руководство выпуском каждой небольшой группы картин (не менее 3 и не более 5–6) выполняло его доверенное лицо, хорошо ориентированное в вопросах кинопроизводства. Практически мы осуществлял это, создав институт начальников художественно-производственных объединений («ХПО»). Эти ХПО на Мосфильм и Ленфильм работают уже около двух лет, и существование их в основном оправдано. *Отдельные недочеты в работе этих объединений присущи нашему фабричному аппарату в целом, подавляющему большинству работников кинофабрики – от режиссера и оператора вплоть до механика и осветителя. Особых же недочетов, свойственных только начальникам художественно-производственных объединений нет.* Сейчас, в связи с намечаемой реорганизацией наших кинофабрик на основе использования передового опыта европейской и американской кинематографии, вопрос о советском продюсере должен быть поставлен и разрешен по-новому. Все в

основном признают, что он нужен, полезен. Однако нередко попытки сузить его задачи. Причем обычная мотивировка – недостаточность якобы квалификации людей, работающих на этом участке. Исходя из ложно понятого «приоритета» режиссера на кинопроизводстве, некоторые, страдающие чрезмерным самомнением, творческие работники с недопустимым пренебрежением относятся к этому институту и к лицам, его возглавляющим. Начальник ХПО – ближайший помощник директора предприятия, от имени которого он руководит производством картины. И поэтому совершенно порочны мотивы людей, которые упорно стараются даже лучших наших продюсеров рассматривать только как администраторов в узком смысле этого слова, прикрывая все это якобы «творческими» соображениями. Нач. ХПО нам не указ. – заявляют они, мы пойдем к директору и даже выше, минуя директора. Они рассматривают каждый себя как некоего «сверхчеловека», для которого ничто не указ. Коль скоро то или иное мероприятие идет против его узко-личных желаний, против его подчас невысокого вкуса. <...> Наш продюсер должен работать на основе специального положения, утвержденного ГУКФ. Попытки режиссеров или продюсера противопоставить себя друг другу должны быть осуждены и решительно пресечены. Борясь за выполнение генерального плана по картине. Продюсер должен иметь право пресекать необоснованные попытки режиссера самовольно менять генеральный план фильма. Сценарий, режиссерскую экспликацию . смету, сроки постановки. Руководство советской кинематографии делает серьезную ставку на институт продюсеров. Учитывая что нельзя будет навести надлежащего порядка в работе по производству фильмов, если прежде всего не будет правильно организована полноценная работа советского продюсера. Только тогда борьба с бесплановостью, с бесконечными творческими простоями творческих работников, с пережитками богемщины даст реальные результаты. <...> Внимательно изучив работу американских и европейских продюсеров (и ведущих и рядовых), мы можем с полым правом заявить, что

среди десятка продюсеров, которым располагает советская кинематография, есть уже люди, которые по своим знаниям творческих процессов и технологии кинопроизводства могут поспорить со многими зарубежными продюсерами»<sup>231</sup>.

Последнее замечание, пожалуй, нельзя было списать на дежурное проявление пресловутого советского патриотизма («У советских собственная гордость. На буржуев смотри свысока»). Организаторам советского производства по сравнению с их зарубежными коллегами приходилось работать в условиях столь чудовищных ограничений советской экономики и иезуитского бюрократизма, что любой самый продвинутый закордонный продюсер в таких условиях не мог бы шевельнуть и пальцем...

*«Я Вам пишу...»*

Главные же последствия зарубежного турне тоже не заставили себя долго ждать. 15 сентября на стол хозяина Кремля лег отчет Шумяцкого о главных итогах и впечатлениях от визита в Голливуд и другие оазисы мировой кинематографии: «Секретно. СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)т. СТАЛИНУ И.В. Уважаемый Иосиф Виссарионович! Предпринятая по Вашей инициативе поездка советских кинематографистов для ознакомления с техникой и организацией самой большой по масштабу, прекрасно оснащенной технически и рационально организованной кинематографией Америки, а также с кинематографией Франции, Англии и Италии, – дала нам обильный материал для выявления конкретных участков технической отсталости нашей кинематографии, ее огромных организационных несовершенств, даже прямо плохой работы ряда звеньев нашего кинематографического производства и его местного и центрального аппаратов. И в Европе и в Америке мы проникли во все лучшие кинопредприятия, работали непосредственно на производстве, осваивали его опыт и собрали исчерпывающий и ценный материал (конструкции, чертежи,

---

<sup>231</sup> Кино. – 1935. – 5 октября.



описание технологических процессов). Полностью оправдалось Ваше указание, данное мне на одном из просмотров фильм незадолго до моего отъезда. Вы мне сказали тогда, что американцы не зря создали в другой части страны (Калифорния) совершенно новый культурный центр – Голливуд, где сосредоточили 99% своего кино-производства. Вы совершенно правильно нащупали тот организационный и технический секрет, при помощи которого американцы разрешили задачу гигантского разворота продукции - выпуска 800 звуковых художественных фильмов в год (мы, при нашей географии размещения кино-съемочных предприятий и нашей отсталой технике выпускаем едва 80 фильмов в год, из которых только половина звуковых). В Голливуде, в солнцестойком пункте, имеющем в году от 280 до 300 полностью солнечных дней, американцы объединили два основных процесса съемки: а) съемку в павильоне кино-фабрики и б) съемку на натуре. Постройка Голливуда – ключ к тому, что фильмы у американцев делаются не только дешево, но и в четыре, а иной раз и в пять раз, быстрее наших. Мы же поступили как раз наоборот. Мы разместили наши основные фабрики (90% производства) в районах, где солнечные дни редки (по данным за последние 50 лет, разработанным центральной обсерваторией и группой академиков, Москва имеет в среднем не больше 23-х полностью солнцестойких дней в году, а Ленинград – 21 день. Немного больше солнечных дней в Киеве). В результате 90% всех съемочных групп тратят чуть ли не 2/3 своего постановочного времени, чтобы рыскать по югу Союза в погоне за солнцем. Эта трата времени на поиски солнца, трата средств и энергии называется у нас экспедициями. Съемочные группы уезжают в различные пункты юга, где нет никакой механизации, никаких специальных приспособлений, совершенно отрываются от кино-фабрик, от их воздействия и руководства, попадают в первобытные условия, где о современной кинотехнике говорить не приходится. Как видите, налицо полное и организованное распыление сил и средств. В существующих условиях, закономерностью становится невероятное, с точки зрения любого производства, положение, когда как то

оборудованные кинотехникой фабрики существуют обособленно, сами по себе, где-то далеко в средней полосе и на севере Союза, а большая половина съемочных работ, также обособленно, сама по себе, протекает вне фабрик, вне техники, вне возможности планомерной организации и систематического руководства. Я меньше всего думаю снимать с себя ответственность за такое положение вещей потому, что фабрики были дислоцированы и созданы раньше начала моей работы в кино. Со всей откровенностью сообщая Вам об этом, я хочу подчеркнуть, что почти все, что мы делали до сих пор в области создания кино-предприятий, мы делали без учета передового опыта, передовой техники и конкретных особенностей производственной и творческой работы по созданию художественных фильмов. Мы оперировали в лучшем случае несовершенным европейским опытом, опытом падающей кинематографии таких стран, как Франция, Германия, Италия. Мы очень мало знали о том, что делается в самой передовой кинематографии, в кинематографии большой масштабности, лучшей организованности и новейшей техники – в американской кинематографии. <...> В своей работе наша комиссия не располагала никакими иными стимулами, кроме дружеского отношения и популярности советской кинематографии в Голливуде. Американцы привыкли, что различные советские комиссии, которые приезжают к ним, дают им миллионные заказы на оборудование; моя же кино-комиссия располагала всего лишь 75000 рублей для покупки эталонов некоторой аппаратуры, т.е. суммой, которая, конечно, не оставила в Америке никакого материального следа. Тем не менее, мы собрали все, что надо и можно было собрать. Там же, на месте, мы разработали конкретное содержание нескольких проектов договоров о технической помощи (в том числе и по цветной кинематографии), составили детальную спецификацию всей необходимой нам импортной аппаратуры, и наметили ряд кандидатур высококвалифицированных специалистов по технике кинематографии, которых необходимо пригласить в помощь нам при технической реконструкции советского кино (часть этих специалистов уже приглашена по

полученному нами разрешению). Сейчас мы обрабатываем собранный материал и к 25-му сентября изложим его в форме сжатого отчета. <...> Очень прошу Вас разрешить мне лично приехать к Вам с этим отчетом и доложить Вам обо всем виденном. Б.Шумяцкий. Москва, 15 сент. 1935г.»<sup>232</sup>.

*Куй железо, пока горячо...*

2 октября 1935г. Б.З.Шумяцкий направил председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову фундаментальную докладную записку «О реорганизации советской кино-промышленности». Отмечая, что для развития отрасли многое уже сделано, и достигнуты отдельные важные успехи, руководитель советской кинематографии в самых жестких тонах обрисовал бедственное ее положение: «Если судить только по готовой продукции и сравнивать технические, формальные достоинства наших и американских фильмов, то сравнение будет не в нашу пользу. Мы не научились еще крепко делать сюжет и развивать интригу, убирая все лишнее, чтобы зритель всецело был под впечатлением фильма (недостатки в организации сценарного дела и недостаточность кадров кинодраматургов). В работе основной массы наших актеров все еще много затянутости, напыщенности и декламационности и объясняется это тем, что кадры кинематографических актеров чрезвычайно малы и общая, а особенно специальная подготовка их и руководство ими неудовлетворительны. В наших фильмах есть еще разнокалиберные по качеству куски. Наши фильмы печатаются, как правило, грязно, качество копий резко различно и две копии одного и того же фильма могут создать самое различное представление о продукции. Это – результат кустарщины в лабораторной обработке и низкого качества пленки. Декорации имеют дефекты – они грубы и это бросается в глаза. Нашу звукозапись нередко сопровождают посторонние шумы, слышно гудение дуговых ламп работа моторов и т.д., являющиеся следствием кустарного

---

<sup>232</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 15, л. 4–9.

оборудования ателье, недостаточной звукоизоляции, отсутствия необходимого кабеля сечения, скверного качества углей, отсутствие полуваттной аппаратуры. Звук и изображение в наших фильмах нередко не совпадают при переходе от одного монтажного куска к другому звук обрывается и т.д. В каждом фильме есть ряд недоделок <...> Не менее важна другая сторона вопроса: мы производим чрезвычайно мало фильмов, производство каждого фильма занимает много времени и фильмы наши стоят очень дорого, мы систематически невыполняем планы производства. Сегодняшнее состояние нашей техники и наших фабрик лимитирует, наконец, творческие возможности кинематографии...»<sup>233</sup>.

Это были далеко еще не самые скорбные строки докладной записки. А завершалась она перечнем тех первостепенных мер, которые необходимы для скорейшего выхода из столь неприглядного состояния «важнейшего из искусств».

Связываться с ремонтом и переоборудованием действующих киностудий, воздвигнутых еще при царе горохе, – страстно убеждал Шумяцкий, – особенно не стоит. Главную ставку он делал на поистине революционный прорыв. Первым делом надо было бы построить новый мощнейший центр советской кинематографии – Киногород на юге страны, Советский Голливуд – и там одним ударом разрубить множество неразвязываемых обычным путем узлов. Самый главный из них – увеличение объема кинопроизводства. Согласно грандиозному проекту, рождавшемуся в воспламененном сознании, Шумяцкого, оно должно было возрасти в 10 раз!!!

Впрочем, «голливудизация» советского кинопроизводства, по Шумяцкому, не должна была ограничиться только возведением нового грандиозного киноцентра, построенного и оборудованного по последнему слову техники. Необходимо было «изменить внутреннюю организацию кинофабрик, сообразно новой технике», радикально перестроить всю

---

<sup>233</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 11.

прежнюю систему планирования, отказавшись от методики составления планов отрасли по аналогии с промышленностью, и перевести планирование киноотрасли в систему культуры. Предлагалось также пересмотреть штаты, ввести импортного оборудования на 3 миллиона рублей, развернуть массовое строительство новейших кинотеатров и т.д. Крайняя резкость негативных оценок состояния отрасли и радикальность предлагаемых мер неоспоримо подтверждали неписанный закон – советского человека опасно было надолго выпускать в длительные зарубежные командировки. Иноземные достижения уж слишком слепили глаза и как-то быстро забывалось о том что «У советских собственная гордость...»

Впрочем, рождение хрустальной мечты о Советском Голливуде нельзя списать только на неизгладимость заокеанских впечатлений или, несомненно, присущую начальнику ГУКФА болезненную амбициозность. Вся страна тогда, в середине 30-х жила под лозунгом «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». И сказка, действительно, как будто уже начинала сбываться прямо на глазах. В небывало короткие сроки реализовывались проекты один грандиознее другого – Днепрогэс, Сталинградский тракторный, Волго-Балт, Магнитка... В атмосфере необычайного энтузиазма, имеющего под собой в те годы, Впрочем, и некоторые реальные основания, но еще более искусно нагнетаемого большевистской пропагандой, не могли не размечтаться, что называется «раскатать губу» и товарищи кинематографисты.

### *Город солнца*

22 декабря 1935г. в «Правде» под заголовком «Киногород» была опубликована информация о внесении ГУКФ в правительство проекта сооружения Киногорода в одном из южных районов СССР. По планам и расчетам Шумяцкого, эта новая кинобаза советской кинематографии, построенная по образцу Голливуда, только по завершении первой очереди строительства должна была выдать на гора сначала 200 фильмов в год (т.е.

четырекратно увеличить объем советского кинопроизводства), через два-три года выйти на рубеж в 400 фильмов, а на исходе 30-х производить уже 800 (!!!) фильмов в год.

Судя по косвенным приметам, в правительстве нежданно-негаданно свалившийся на голову проект новой советской суперстройки встретили без особого энтузиазма. Однако Сталин поначалу его как будто поддержал. По крайней мере, в рабочих дневниковых записях Шумяцкого, куда он старательно заносил все разговоры, реплики и прочие мельчайшие подробности кинопоказов новых фильмов хозяину Кремля, сохранились следы вроде бы благополучного разрешения возникших было разногласий.

Если верить дневнику киноначальника, даже присутствовавший на просмотре руководитель правительства В.М.Молотов, также твердо поддержал проект. Заручившись поддержкой у руководства страны, Шумяцкий, наконец, решился представить свою вожделенную мечту кинематографическому народу.

В конце декабря состоялось Всесоюзное совещание по производственно-тематическому совещанию советской кинематографии на предстоящий 1936г. С трибуны этого совещания Шумяцкий впервые открыто известил подведомственный ему кинематографический народ о грандиозных планах строительства Киногорода на Юге страны. Обещанное чудо тут же окрестили Советским Голливудом.

6 января 1936г. в Московском Доме кино состоялось бурное обсуждение грандиозного проекта. Выступивший с основным докладом Б.З.Шумяцкий поведал собравшимся, что в ближайшие 2–3 года советская кинематография должна будет производить до 300 фильмов в год, а в дальнейшем непременно выйдет на уровень 800 фильмов. Эту фантастическую программу выполнить на существующих, пусть даже и основательно реконструированных студиях будет невозможно: «Нужно строить новые студии, оснащенные новейшей кинотехникой звукового кино, строить их в районе солнцестойкого юга на большом массиве,

расположенном в благоприятных климатических и природных условиях. В этом будущем Киногороде нужно создать центр комбинированного комплексного производства на базе передовой американской кинотехники с учетом всех достижений – звука, цвета, стерео- и телекино. Студии первой очереди будут выпускать 200 фильмов в год. К концу строительства производственная мощность увеличится до 600 фильмов в год. Остальные 200 картин будут производиться в старых центральных студиях»<sup>234</sup>.

Пожалуй, ни одну из своих речей Шумяцкий, обожавший выступать по несколько часов кряду, не произносил так пылко и убедительно. Это была его Песнь песней. Оно и понятно. Одно дело уныло нудить с трибуны о чудовищном качестве советской пленки, сорванных планах и нарушениях производственной дисциплины. И совсем другой колорит – вдохновенно грезить о раскрепощенном будущем, где все опостылевшие проблемы будут, наконец, окончательно решены.

Трудно представить, с какими чувствами слушали эту соловьиную песнь своего начальника выдавшие виды кинематографисты. С ехидством и ухмылочкой? С ощущением, что сейчас за начальником примчится машина с врачом и санитарями из психиатрической клиники? А вот и нет. Кинематографистам той поры приходилось трудиться на таких отсталых и запущенных студиях, снимать на такой допотопной технике и в столь позорных и тяжелых условиях, что и всем им – операторам режиссерам, актерам, администраторам – тоже захотелось в сказку. По крайней мере, судя по их выступлениям, опубликованным в тогдашних газетах, многие из них тогда тоже размечтались напропалую и от души аплодировали вдохновенным планам строительства Киногорода.

*Национальные кинематографии: А что с нами-то будет?!*

Если могли тогда у потрясенной неслыханной новостью кинообщественности появиться какие-либо сомнения и недоуменные

---

<sup>234</sup>Кино. – 1936. – 11 января.

вопросы, то, конечно же, в первую очередь должны были посетить головы представителей республиканских кинематографий. Ведь возведение нового, единого центра советской кинематографии и сосредоточение в нем всех главных творческих сил и производственных мощностей, не сулило именно им радужной перспективы.

На словах, как-то слишком невнятно и скороговоркой Шумяцкий вроде бы обещал, что какое-то время существующие национальные киностудии продлят свое существование и им по-прежнему будет планироваться выпуск определенной части кинопродукции. Но ведь при этом всем яснее ясного было, что все силы и средства киноотрасли отныне надолго будут брошены исключительно на строительство нового киночуда, а все старые киноорганизации останутся «при своих интересах». Те. по-прежнему будут влачить свое жалкое существование, работать на допотопной технике и оборудовании. Это в лучшем случае.

А в худшем – при возведении Кинограда республиканские развалюхи по идее вообще бы должны просто прихлопнуть. Какой смысл тратиться на поддержание жизни в этих убогих киноочагах, если имеется в наличии новейший, оборудованный по последнему слову техники могучий киноконвейер?

Производство фильмов про пастухов Туркмении и хлопководов Узбекистана переведут в этот наиновейший чудо-центр? А как быть тогда с пейзажами, национальными массовками, натурой вообще?

Опять сотни разорительных экспедиций в дальние края?!!

Или же, махнув рукой на треклятую «идентичность», художники и декораторы намалюют любой пейзаж и все как Голливуде придется снимать в одном идеально оборудованном месте?

«Советское многонациональное» будет производиться отныне на одном централизованном киноконвейере? По одной технологии?!!

Скорее всего, и эти и другие более трудные вопросы наверняка тревожным облачком наплывали на размягченные сладким докладом



Щумяцкого сердца представителей республиканских кинематографий. Но обволакивающий наркотизм радужных мечтаний и сладостных грез оказался на какое-то время сильнее. И трудных вопросов никто не задал.

А зря!...

*«Востокфильм» – трагический финал*

Вариант подобного каюк-кирдычного исхода в судьбе республиканских кинематографий отнюдь не гипотетичен. Шумяцкий собственно уже и приступил к его практической реализации. Еще с момента своего появления в Малом Гнездиновском он настойчиво добивался прямого подчинения ему двух мощных киноорганизаций, долгое время остававшихся независимыми. Это была знаменитая студия «Межрабпом-фильм» и акционерное общество «Востокфильм».

При всех своих немалых проблемах обе киноорганизации, имевшие собственный бюджет и никак не подчинявшиеся Шумяцкому, работали и развивались вполне успешно, отчего и стали костью в горле у предводителя «Союзкино», озабоченного созданием единого киноколхоза под названием «советское многонациональное».

Шумяцкий последовательно добивался прямого подчинения двух этих последних самостоятельных организаций, не стесняясь объяснять руководству страны провалы работы собственного ведомства еще недостаточно проведенной централизацией кинодела. Включить «Межрабпом-фильм» и «Востокфильм» в собственное киноцарство у Шумяцкого так и не получилось, но зато замечательно удалось провести операцию их полной ликвидации.

В 1936 году постановлением ЦК ВКП(б) была наконец угроблена старейшая русская киноорганизация «Межрабпом-фильм». Годом раньше похоронили «Восток-фильм» – акционерное общества, призванное вести киноработу в восточных регионах страны. При этом имелись в виду не только Татария, Чувашия, Башкирия, Крымская республика и прочие автономные республики Российской Федерации, но еще и Казахстан, регионы

Кавказа и едва ли не всей Средней Азии. К тому же «Восток-фильм» должен был заниматься не только производством картин для всех народов Советского Востока. В его компетенцию входило также дело кинопроката и кинофикации всего этого грандиозного пространства.

При всех трудностях на обоих направлениях было сделано и достигнуто немало. Но как только забрезжил проект строительства новой производственной базы на Крымской земле «Восток-фильм» оказался, а вернее показался помехой на пути голливудизации советской кинематографии. И тогда уже к моменту возвращения советской киноделегации из США с «Восток-фильмом» разом было покончено.

31 августа 1935г. Оргбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление о ликвидации треста.

Похороны прошли скандально. По обычаям того времени был организован показательный процесс над руководством киноорганизации. Газета «Кино» не упустила возможности просмаковать его во всех красочных подробностях.<sup>235</sup>

Буквально следом та же газета «Кино» посвятила еще один обширный репортаж, посвященный процессу над бывшими руководителями Востокфильма. Особенно красочно газета описала деятельность Г.Б.Марьямова (позднее он станет помощником министра кинематографии СССР И.Г.Большакова, а с момента организации Оргкомитета Союза кинематографистов СССР – его бессменным оргсекретарем).

Из наших благословенных дней даже со всеми чудесами приватизации и легендарными личностями типа Абрамович-Гусинский–Ходорковский все же затруднительно судить о достоверности скорбных свидетельств газеты «Кино» 30-х годов. Тем более не укладывается сказанное там про Г.Б.Марьямова с тем представлением о нем как об умелом, рачительном и строгом менеджере СК СССР, под руководством которого только что созданные творческий союз быстро и сказочно разбогател, понастроил по

---

<sup>235</sup>Кино. – 1936. – 17 октября, 22 октября.

всему СССР кучу собственных кормящих предприятий, Домов кино и Домов творчества, да еще умудрялся проводить на собственные средства тысячу разнообразных и очень затратных творческих мероприятий.

Судя по сохранившимся документам, в организации работы «Востокфильма», действительно, имелись свои серьезные неполадки. Были и немалые финансовые нарушения. И все же не они стали главной причиной ликвидации треста. Достаточно сказать, что в ведомстве самого Шумяцкого воровства, дезорганизации и т.п. удовольствий было еще больше, но эту насквозь уголовную контору никто не распускал.

Примечательно и другое. Постановление ЦК о роспуске «Востокфильма» подразумевало только ликвидацию треста, но не самого дела продвижения кино на Восток. Постановление обязывало Главное управление кино-фотопромышленности: «а) образовать в Управлении восточный сектор, на который возложить работу по выпуску фильм из жизни национальностей РСФСР; б) обеспечить своевременный выпуск картин, начатых производством «Востокфильмом» в) использовать всех ценных работников «Востокфильма» на работе в ГУКФ»<sup>236</sup>.

Однако Никакого Восточного сектора в структуре ГУКФа создано не было. Да и возобновить на вверенных ему студиях производство фильмов о народах Советского Востока Шумяцкий даже не почесался. И уже только два обстоятельства красноречиво говорят о том, какая участь ожидала прочие республиканские киноорганизации.

*Куй железо пока горячо...*

Между тем пропагандистское шоу Бориса Шумяцкого быстро набирало темп. В заметке «Ленинградские архитекторы строят Киногород» сообщались удивительные подробности грядущей голливудизации первобытной советской киномузы: «Вчера в Доме архитекторов состоялась

---

<sup>236</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 970, л. 9.

беседа управляющего Госкинопроекта Е.А.Саттель и технического директора кинофабрики «Ленфильм» Б.В.Дубровского-Эшке с ленинградскими архитекторами – об их участии в строительстве южного Киногорода и Всесоюзного академического кинотеатра в Москве.

Мы привлекаем ленинградских архитекторов к работе по двум объектам, – рассказывает Е.А.Саттель, – по проектированию *грандиозного академического кинотеатра* в Москве и киногорода – советского Голливуда – на юге СССР.

Проект Киногорода, над которым будут работать ленинградские архитекторы вместе с архитекторами Москвы займет 30 квадратных километров. Новый центр советской кинематографии должен дать 600 полнометражных звуковых картин в год. Его творческий актив – 24000 производственников. Все население города – 80000 человек. Для определения места будущего строительства мы 15 января выезжаем на юг с специальной комиссией: предстоит выбор между Крымом и Кавказом. Будут обследованы участки Севастополь-Судак (Крым) и Туапсе-Сухум (Черноморское побережье Кавказа). К месту для строительства Киногорода предъявляются серьезные требования. Основное – солнце. Затем: море. Горы, хорошие железнодорожные, водные и воздушные пути сообщения. И обстановка, дающая возможность создать на открытых площадках «куски» всех стран света. *Постоянные декорации позволят пройтись по Красной площади Москвы. По набережной Невы. По Кировскому проспекту, по улицам Лондона. Рима, Нью-Йорка и... плавать по холодным водам Арктики.*

Статистические данные за последние 68 лет, – говорит Б.В.Дубровский-Эшке, – показывают, что одним из лучших мест в Крыму является Севастополь: он наиболее «солнцестоек», воздух здесь необычайно прозрачен. Нет пыли, мало ветров. Но в течение 4 месяцев здесь холодно. Кавказское побережье имеет все, что нам нужно. Но влажность воздуха там местами слишком велика. По всей вероятности, мы выберем несколько точек и, по возвращении будет окончательно решен вопрос о месте строительства.

Как будет создаваться зимняя обстановка в почти тропических условиях? Размеры будущих студий? В каком порядке будут строиться здания Киногорода? Какую роль займет цветное кино в будущей кинопромышленности? Десятки вопросов, поставленных архитекторами, были доказательством глубокого интереса, которое вызвало предложение Госкинопроекта. Из ответов докладчиков выяснилось, между прочим, что в 1945г. половину фильмов, созданных студиями советского киногорода, намечено делать цветной. Архитекторы Ленинграда приняли предложение Госкинопроекта. Скоро в Доме архитектора состоится ряд докладов и выставок о технике кинопроизводства, о работе американских и европейских киноорганизаций. Будут организованы посещения архитекторами ленинградских кинофабрик и т.п. Все это даст материалы для будущего проектирования»<sup>237</sup>.

В статье «Построим лучший в мире Киногород» были обнародованы некоторые конкретные цифры и параметры грядущей величественной киностройки: «Производственные предприятия должны будут занять 400 гектаров. Для постройки постоянных декораций намечено выделить 500 гектаров. Кубатура жилых помещений соцгорода должна составить 7,2 миллиона кв. метров, коммунальных и прочих помещений – 3,2 миллиона кв. метров (соцгород будет строиться с таким расчетом, чтобы на одного жителя приходилось 11 кв. метров жилой площади). Из 25 тысяч жителей соцгорода не менее 22 тысяч будут заняты непосредственно на производстве. Уже эти несколько цифр дают достаточное представление о грандизности строительства. В Киногороде намечено построить 22 киностудии, отличающиеся друг от друга творческим направлением, определенной школьной системой и пр. Перед архитекторами стоит задача – архитектурно так оформить весь киногород, чтобы его можно было использовать для будущих киносъемок. С этой целью отдельные кварталы и дома должны иметь свою архитектуру. Ориентировочная структура, намеченная бригадой

---

<sup>237</sup>Вечерняя Красная газета. – 1936. – 13 января.

Госкинопроекта, предусматривает строительство ряда отдельных предприятий в соответствии с технологическим процессом производства фильмов. Эти предприятия группируются по 10 комплексам».

В другой не менее экзальтированной публикации отмечалось «В Киногороде будет 40 больших павильонов площадью в 33 тыс. кв. метров, кроме того будет построено пять узкоспециальных студий для трюковых съемок и 12 студий для дубляжа. Киногород будет располагать площадью для натуральных декораций размером 105 тыс. кв. метров, Кроме того, Киногород будет окружен территорией в 40 километров естественной природы: парки, поля. Леса, вода ит.д.».

По предварительным подсчетам строительство первой очереди Советского Голливуда должно было обойтись казне в 305 миллионов рублей...

*Гулять так гулять!*

Заболев грезой о строительстве Советского Голливуда, Шумяцкий, по-видимому, совсем потерял чувство реальности. Его понесло как Хлестакова. Видения новых грандиозных строек являлись одно чудеснее другого.

Осчастливленная советская пресса просто захлебывалась, едва успевая реагировать на все новые и новые «информационные поводы», исходящие из Малого Гнездиновского. «Как известно, Совет Народных Комиссаров Союза ССР вынес на днях решение о развертывании в 1936 году строительства «Большого кинотеатра СССР». По замыслу Главного управления кино-фотопромышленности это должно быть кино академического типа. Главный зал рассчитывается на 4.000 мест. Его намечено образцово оборудовать и создать идеальную акустику и звуковую проекцию. В обширных, уютно обставленных фойе предположено организовать выставки достижений кинопромышленности и развития кинотехники в СССР и за границей. Московский совет и Главное управление кино-фотопромышленности озабочены в настоящий момент подысканием в

центре города строительной площадки для «Большого кинотеатра СССР». «Госкинопроект», которому поручено проектирование киногиганта, привлекает к работе ряд виднейших архитекторов Москвы. Изучается опыт строительства крупных кино Западной Европы и Америки. Большой материал для этой цели (чертежи, фото) привезен советской кинокомиссией, посетившей нынешним летом Францию, Англию и США. Решено обратить особенное внимание на принятую за границей систему вентиляции и поддержания ровной и приятной температуры с помощью холодильных установок. Одновременно с развертыванием проектных работ по строительству «Большого кинотеатра СССР» в Москве начата приемка зданий, переданных по постановлению правительства под кинотеатры. Киноорганизациями уже приняты в свое ведение бывшее помещение Нового театра в Доме правительства и помещение в гостинице «Метрополь», где в свое время работал 2-й госкинотеатр «Модерн». Если здесь удастся наладить хорошую вентиляцию и создать удобные входы и выходы, в помещении «Метрополя» будет открыт один из крупнейших в Москве кинотеатров на 3 зала. Благодаря этому сеансы будут происходить каждые 25 минут. Особенное внимание уделяется внешнему оформлению новых кинотеатров. К этой работе привлечена большая бригада московских художников»<sup>238</sup>.

В другой статье «Возникнут чудесные сооружения» давались красочные описания ближайших перспектив советской киноиндустрии: «Госкинопроект. Название сухое, мало говорящее. И даже не все кинематографисты знают о том, какая бурная творческая жизнь кипит в стенах этого скромного учреждения на Житной, 29. Зданий еще нет. Эти чудесные сооружения разнообразных форм и стилей возникнут через год, два, три... Но для работников Госкинопроекта они уже существуют. Они имеют свое место. Свои до мельчайших подробностей разработанные формы, свою подчас сложную производственную жизнь. Таких зданий будет много. Вот перед нами Потылиха. Теперешняя фабрика станет неузнаваемой. К пяти

---

<sup>238</sup> Кино. – 1935. – 7 ноября.

ателье фабрики прирастет еще пять. Режиссеры, операторы. Актеры и др. творческие работники получают 90 светлых и удобных комнат. Изменится технологический процесс; звукозапись, освещение, монтаж, постройка и разбор декораций, транспорт – все будет организовано по последнему слову техники. Не меньше тридцати больших художественных фильмов будет давать Потылиха ежегодно. Фабрика на Потылихе строилась для выпуска немых картин. Строители ничего не знали о звуковом кино и построили корпус из железобетона, который поводит звук почти как металл. Звуковые картины снимать здесь оказалось страшно трудным – мешают посторонние звуки. Если снимает одна группа, то это мешает работать всем остальным. Этот недостаток будет устранен. Перекрытия центрального ателье перерезываются. Ателье отделяется от всех соседних помещений, ему дается свое кирпичное основание. Таким образом, внутри одного здания возникает другое, совершенно изолированное и звуконепроницаемое. Снимая. Группы не будут мешать друг другу. Фабрика красиво оформляется особенно со стороны Поклонной горы. Над оформлением работала специальная мастерская под руководством академика Лаврова... На Ленинградском шоссе близ Белорусско-Балтийской ж.д. вырастут разнообразные здания Союзфото и московской фабрики Союзхроники. Площадь их займет 8 га. <...> одну сторону площадки займет Союзфото. <...> Рядом – возникает здание Союзхроники. Сейчас хроникальные фильмы попадают на экран с большим опозданием. На новой фабрике все процессы ускоряются: через пять-шесть часов после съемки фильмы уже появятся на экранах. <...> Под Москвой, в Пушкино, на реке Уче расположится Научно-экспериментальный институт Киномехпрома, фабрика Мосфильм и Московская копировальная фабрика. Это гигантское строительство займет 54 га. Вместе с фабриками на этой площадке вырастет электростанция, пожарное депо, столовая. Ясли, парк в пятнадцать га. За парком – жилые дома, клубы, магазины. Строительство этого городка потребует около семидесяти миллионов рублей. С будущего года начнется строительство фабрики Белгоскино в Минске. Большой



комплекс ее зданий явится одним из красивейших сооружений в Белоруссии. Двенадцать художественных и четыре технических картины в год – такова производительность будущей фабрики. Творческая мысль архитекторов, инженеров, техников Госкинопроекта работает и над желатиновой фабрикой в Казани, и фабрикой киноплёнки, и новыми корпусами Лентехфильм и многих других. <...>»<sup>239</sup>.

«Блажен, кто верует, тепло тому на свете...»

*Трудный выбор: Кавказ ? Крым ? Фергана?*

Предстояло решить, где строить чудо-город.

То обстоятельство, что в Крыму уже имелись две киностудии – в Одессе и Ялте, – видимо, никого ничуть не смущало. Поэтому с самого начала в конкуренции с Кавказом Крым шел абсолютно на равных – ноздря в ноздю.

Однако был момент, когда на горизонте замаячили еще и просторы советских азиатских республик. Там тоже имелись свои райские уголки, а уж солнца-то было еще больше, чем на Кавказе и в Крыму вместе взятых. Однако, этот вариант быстро отпал. Видимо, кто-то успел сообразить, что в Голливуд, воздвигнутый в Средней Азии, избалованные киношники поедут только по путевкам НКВД.

Впрочем, если бы в Кремле догадывались наперед, как в июне 1941г. повернутся события мировой истории, о строительстве Советского Голливуда в азиатской глубинке, стоило бы подумать более основательно. Тогда бы не пришлось спешно эвакуированные студии Москвы, Ленинграда и Украины размещать буквально на пустырях и мало пригодных помещениях. Впрочем, задним числом быть мудрым и осмотрительным – дело нехитрое...

Так или иначе вариант возведения нового центра советской кинематографии на просторах солнечной советской Азии быстро отпал.

---

<sup>239</sup>Кино.– 1935.– 28 сентября.

19 января 1936г. Комиссия по выбору территории для строительства Киногорода прибыла в столицу Крыма Симферополь. «В тот же день, – сообщала газета «Кино», – председатель Совнаркома т.Самединов созвал специальное совещание, в котором приняли участие члены правительства и, весь состав комиссии. 21 января, закончив отбор материалов в Симферополе, комиссия выехала на осмотр и изучение Ласпинской и Алуштинской долины и района Судака. Ввиду важности заданий, возложенных на комиссию ГУКФ, Совет народных комиссаров Крымской АССР обязал руководителей всех хозяйственных, советских органов и трудящихся на территории Крымской АССР оказывать комиссии всемерное содействие, точно и в срок выполняя все ее поручения и задания».

В другой информации сообщалось, что комиссия осматривает районы Байдарской, Партенитской и Лиманской долин. Глаза от крымских красот просто разбегались. «Все осмотренные места, – рапортовала третья газета, – засняты на пленку. И по возвращении комиссии в Москву будут приняты решения на основании ее доклада. Комиссия посетила А.М.Горького, отдыхающего в настоящее время в Крыму. А.М.Горький живо интересовался идеей создания Киногорода и имел с членами комиссии получасовую беседу, в которой дал ряд конкретных советов, как прекрасный знаток Крыма».

Где-то в начале марта на одном из просмотров Кремле Сталин нетерпеливо поинтересовался у Шумяцкого, как идут дела с выбором места для Киногорода? Шумяцкий отвечал, что комиссия, изучавшая условия в наиболее вероятных местах уже вернулась в Москву и к 1 апреля сделает окончательные выводы. Дальнейший ход беседы начальник ГУКа описал следующим образом:

«Иос. Вис. А все же куда больше склоняется?

Б. Шум. Больше к Крыму.

И. Висс. Конечно Закавказье не подходит.

Анас. Ив. [Микоян]. Да там много осадков.

И. Висс. Вот надо еще обследовать район Краснодара, Азова и Таганрога. Хорошо, если бы они подошли. Их надо культурно оживить. Попробуйте проверить. Только не тяните с выбором места, планированием и стройкой. Мне сообщили, что Муссолини строит у себя киногород в 2 года. Смотрите обскакает»<sup>240</sup>.

Окончательный выбор строительной площадки для Киногорода в итоге, действительно, выпал на Крым. 4 июля 1936г. в заметке «Где будет строиться киногород?» об этом сообщила газета «Кино»: «ГУКФ признал наиболее подходящим местом для строительства киногорода – район Байдары–Ласпи–Форос–мыс Фиолекта в Крыму». Отмечалось, что в этом районе «значительно меньше осадков, чем в Абхазии», при таком же «количестве солнцестойких дней в году».

Место подобрали шикарное. В одной из излучин Черного моря между Анапой и Судаком был выделен участок в 30 кв. км. Не дожидаясь окончательного утверждения проекта в Совнаркоме, Шумяцкий назначил начальника строительства. Не мешкая, стали набирать штаты. Развернулись работы по разметке выделенной территории. Чудесная греза о Советском Голливуде вроде бы начинала сбываться прямо на глазах. И вот именно в этот дивный миг Шумяцкий получил тяжелый и неожиданный удар в спину...

### *Подножка*

В самый разгар эпопеи с идеей строительства Киногорода на юге страны, писатели И Ильф и Е.Петров обратились к И.В.Сталину с письмом, в котором пытались убедить его, что перенос производственной базы советской кинематографии на юг – затея вздорная, ошибочная, игнорирующая передовой зарубежный опыт.

Тут же напрашивается резонный вопрос: с чего это судьбы советской кинематографии так вдруг озаботили служителей литературной музыки еще

---

<sup>240</sup>Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы. – С. 1050–1051.

прежде того, как в задумчивости зачесала свои затылки сама кинематографическая братия? Да и откуда бы знать писателям-журналистам, а уж тем более судить о том, где и как лучше строить новые кинопредприятия?

Ларчик открывался как будто бы просто. Когда в августе 1935 года члены советской киноделегации паковали чемоданы, собираясь покинуть Америку, им навстречу из Москвы двинулись И.Ильф и Е.Петров. По милости Политбюро ЦК ВКП(б) им также выпало редкое счастье посетить Страну Желтого Дьявола. В течение четырех месяцев литературные собратья колесили по Америке с корреспондентскими удостоверениями «Правды» и заданием редакции на тему «Советский человек за границей».

Тут-то на глаза им и попался занятный матерьяльчик на заданную тему. «Во время поездки по Америке, – писали литераторы-путешественники, – приближаясь к Калифорнии, мы прочли в американской прессе телеграмму о том, что в СССР принято решение о постройке на юге страны кинематографического города – советского Холливуда. Через несколько дней мы попали в Холливуд американский, покуда единственный в мире специальный кинематографический город, с опытом которого нельзя не считаться при разрешении вопросов кинематографии в нашей стране. Мы осмотрели несколько голливудских студий и беседовали с большим количеством очень опытных американских кинематографистов. И вот, в результате бесед и осмотра студий, у нас появились серьезнейшие сомнения – нужен ли нам специальный киноплод на юге страны? Действительно ли наша кинематография нуждается в строительстве такого города? Рационально ли это? Мы не знаем, какие доказательства были приведены работниками нашей кинематографии, когда они защищали идею киноплода. Судя по газетам, специальная комиссия, выехавшая на юг, ищет место с наибольшим количеством солнечных дней и наиболее красивым пейзажем. Следовательно, основными вопросами являются – солнце и красота природы.

Решительно всем американским кинематографистам, которых мы видели в Холливуде, мы задавали один и тот же вопрос:

– Пользуетесь ли вы солнцем во время съемок ваших картин?

И неизменно получали один и тот же ответ:

– Нет, не пользуемся.

– Как? Совершенно не пользуетесь?

– Нет, если и пользуемся, то очень редко. Наше павильонное солнце для нас удобнее и лучше настоящего. В павильоне мы можем осветить декорацию или актера так, как это нам нужно. Потом даже в Холливуде не всегда бывает такое освещение, которое нам необходимо в данный момент. А в павильоне у нас всегда есть именно то солнце, которое нам нужно.

Из всех разговоров мы вынесли впечатление, что солнце перестало играть прежнюю роль в делах кинематографии. И не только из разговоров. Сейчас у Холливуда появился серьезный соперник. И это город с наименьшим, вероятно, количеством солнечных дней. Это самый туманный город в мире – Лондон. Еще несколько лет тому назад подобное соперничество, казалось невероятным – Лондон соперничает с Холливудом! Сейчас – это факт. Этим вопросом с увлечением занимается буржуазная кинематографическая печать. Это стало возможным только недавно, на основе современной кинематографической техники. Все американские специалисты, с которыми мы беседовали, единодушно сказали, что если бы сейчас им заново пришлось бы создавать кинематографию в Америке, они не строили бы специального города, вдалеке от культурных центров страны, а строили бы студии там, где есть актеры, где есть музыканты, певцы, писатели, то есть в больших городах»<sup>241</sup>.

Трудно сказать с какими чувствами Иосиф Виссарионович читал эти взволнованные строки. Одно можно сказать – с весьма непростыми. Если затея с возведением на юге страны нового центра совкино – глупая, неправильная, вредная, то в глупцах-вредителях в какой-то степени

---

<sup>241</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 63, л.23–27.

оказывается и сам вождь. Конечно, кашу изначально заварил Шумяцкий. Но ведь и сам вождь тоже был причастен к этой затее. Без его одобрения и поддержки разве начальник ГУКф мог бы сам по себе замахнуться на такую авантюру?

Видимо, предвидя появление подобных вопросов, писатели сразу же выложили на стол все дополнительные аргументы, которые смогли наскрести: «Мы не являемся специалистами в вопросах кинематографической техники. Мы хотим лишь дать добросовестную информацию по такому важному поводу, как постройка города, хотим, как можно точнее передать все, что мы узнали и видели. У нас есть сейчас несколько огромных кинофабрик, например, колоссальные фабрики в Москве и Киеве. Это огромные железобетонные здания. Московскую фабрику до сих пор не достроили. Мы немного знакомы с деятельностью этих фабрик. Пока что – это кустарщина. Работа там еще не освоена. У нас нет кадров – нет актеров, сценаристов. Совершенно непонятно, как можно строить специальный город, не поставив на ноги, не достроив уже существующих фабрик, не имея собственных актеров, а приглашая их из театров. Нет никакого сомнения в том, что ни один актер Художественного театра не бросит своей работы, чтобы уехать в Крым или Сухум. Но если бы даже это все было возможно, если бы существующие фабрики были достроены и хорошо работали, если бы кинематография имела актеров и сценарии, все равно в постройке специального города нет нужды, так как солнце перестало быть двигательной силой в кинематографии. Единственным доводом в пользу киногорода могло бы быть такое возражение: американцы и англичане делают плохие антихудожественные фильмы и отвергают солнце по причине коммерческой жадности. Мы же хотим создавать очень высокие художественные произведения на основе подлинных пейзажей и для этого нам нужно солнце. Пусть так. Американцы, действительно выпускают отвратительные картины. На 10 хороших картин в год в Голливуде приходится 700 совершенно убогих картин. Но надо совершенно откровенно сказать, что эти убогие картины в техническом отношении сняты вполне

удовлетворительно, чего нельзя сказать о наших даже самых лучших, действительно художественных картинах. Что же касается подлинных пейзажей, то Эйзенштейн все равно поедет снимать одесскую лестницу для «Потемкина» в Одессу, а Довженко поедет снимать тайгу для «Аэрограда» в Сибирь, а никак не в Сухум или Крым. И они будут абсолютно правы. И конечно для некоторых больших художников необходимость в экспедициях никогда не потеряет своей актуальности. Так что и с этой точки зрения, как нам кажется, в специальном киногороде нет никакой необходимости. А дальнейшее гигантское расширение советской кинематографии, в котором страна так нуждается, может с большим успехом протекать там, где заложен фундамент кинематографии, где уже произведены крупные затраты, на основе создания действительно хорошей советской пленки, на основе освоения уже существующей кинопромышленности <...>. Илья Ильф. Евгений Петров»<sup>242</sup>.

Сегодня трудно судить о тех истинных причинах, которые побудили Ильфа и Петрова обратиться с подобным письмом не к кому-нибудь (почему бы для начала не попробовать переубедить хотя бы того же Шумяцкого?), а к самому Сталину. До такой степени прорезалось здравомыслие? Выиграло испепеляюще чувство советского патриотизма? Захотелось насолить начальнику ГУКа за какие-то былые собственные неурядицы на кинематографическом поприще? Или – как уже выдвигалась эта версия – писатели настроили свою эпистола по наущению неких враждебных Шумяцкому сил? Разговора на эту тему нам не избежать, но мы коснемся ее чуть ниже.

Как бы то ни было, удар вышел на славу. Не предвещая исхода разразившегося скандала, Сталин дал писательскому письму ход. По поручению вождя зав. Особым сектором ЦК ВКП(б) А.Н.Поскребышев направил столь неприятное для Шумяцкого письмо для ознакомления членам и кандидатам в члены Политбюро ЦК ВКП(б), а также председателю КПК Н.И.Ежову, председателю Комитета Советского Контроля Н.К.Антипову, наркому внутренних дел Г.Г. Годе и пр. влиятельным персонам.

---

<sup>242</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 63, л.23–27.

Все это было ужасно некстати. В указанную пору архитекторы заканчивали чертить улицы и производственные корпуса грядущего Кинограда, а строители уже кое-где начинали колотить заборы вокруг выделенной в Крыму территории. Не дожидаясь санкций правительства, Шумяцкий даже назначил начальников суперстройки. Одним из таковых – ой, бедная его головушка! – оказался Юлий Владимирович Пятигорский<sup>243</sup>. Были сделаны в горячке и другие кадровые назначения.<sup>244</sup>

Между тем уже тогда стало ясно, что вся эта история может принять нежелательный и даже опасный оборот. Под угрозой оказалась не только хрустальная мечта о Советском Голливуде, но и сама карьера товарища Шумяцкого. По нравам той эпохи инициативное выдвижение масштабнейшего, но ошибочного проекта запросто можно было квалифицировать как факт злодейского умысла и явного вредительства. За такие подвиги по головке не гладили...

### **Яйца курицу не учат**

9 марта 1936г. перед просмотром фильма «Чапаев», показанного Сталину по его просьбе уже в 38-й раз, у Шумяцкого состоялась беседа с вождем о письме Ильфа и Петрова.

Излагая ход беседы, Шумяцкий в своей дневниковой записи постарался показать, что хозяин Кремля в вопросе о Киногороде однозначно оказался на

---

<sup>243</sup>Пятигорский Юлий Владимирович (р. 1889г.). Зам начальника строительства Киногорода. Арестован 20 марта 1937 г. 20 сентября был приговорен ВКВС по обвинению в шпионаже и участии в контрреволюционной террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 13.06.1957г.

<sup>244</sup>13 ноября 1936г. Б.З.Шумяцкий сделал выговор начальнику Управления строительства Южной базы советской кинематографии за неосмотрительность в подборе кадров: «Мне стало известно, что у Вас <...> работают гр.гр.ГРОМАН и РОЗЕНБЕРГ – люди, имевшие явно нехорошее прошлое и внушающие недоверие и сейчас. Полагаю, что в наши учреждения следует приглашать на работу абсолютно проверенных людей, а не людей указанного типа. Их надо конечно убрать». (См. 19 ноября.) Руководство Управления строительства Южной базы советской кинематографии, получив выволочку от Б.З.Шумяцкого за недостаточно выверенную кадровую политику обратилось в НКВД с просьбой срочно «проверить» старшего финансиста-экономиста этого управления Розенберга В.М. «По анкетным данным Розенберг В.М. в 1927г. постановлением Коллегии ОГПУ был осужден на 5 лет по причине нам неизвестной. Наше строительство будет осуществляться в пограничной полосе Черного моря в районах Байдарской долины, м.Форос, м.Фиолент и бухты Ласпи. Управление строительства, принимая во внимание характер и место строительства, просит В/указания в возможности оставления на работе гражданина Розенберг В.М.» // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4; д. 29, л. 32–33.



его стороне<sup>245</sup>. Начальник ГУКФа будет гнуть эту линию и далее, убедительно изображая «И.В.» и все его окружение последовательными сторонниками строительства Советского Голливуда. Однако в реальности дело, по-видимому, обстояло все же куда как сложнее...

Вслед за устным объяснением Б.З.Шумяцкому пришлось уже письменно защищать перед И.В.Сталиным свою позицию по строительству базы советской кинематографии на юге страны. В своей объяснительной записке на имя вождя он назвал утверждения писателей И.Ильфа и В.Петрова на эту тему «легкомысленными»: «Критика отдельных существенных недочетов нашего кинопроизводства дана тт.Ильфом и Петровым в общем правильна, но основные установки их весьма ошибочны и проистекают из того, что они с вопросами кино не только не знакомились, но осведомлялись о них, очевидно, из ненадежных источников. Единственное объяснение, которое я могу дать ошибке писателей – это то, что кто-то, очевидно, сознательно направил их мысль в ошибочную сторону, тем более, что после их пребывания в Голливуде в конце декабря я имел из САСШ сообщение от директора Амкино т. Верлинского, в котором указывалось, что названные писатели попали туда в крайне неудачное время и им не удалось в Голливуде побывать ни в одной современной киностудии, ни побеседовать с кем-нибудь из авторитетных киноспециалистов. Их сопровождал там работник Амкино, все их встречи и беседы тов. Верлинскому были известны. Все другие возражения тт.Ильфа и Петрова против киногорода считаю абсолютно бездоказательными, так как возражение, что мы не найдем для киногорода актеров, режиссеров, художников и др., опровергается уже тем, что при такой комплексной организации производства, как киногород, только существующие сейчас художественные кадры дадут минимум в два раза больше фильмов. Конечно, трудности будут, но не они решают. Так как письмо названных писателей разослано всем членам ПБ и руководящим работникам советских органов, – прошу Вас не отказать ознакомить их и с

---

<sup>245</sup>Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы. – С. 1050–1051.

этим моим кратким ответом с тем, что на днях я представлю Вам документальное опровержение непроверенных заявлений по кино тт.Ильфа и Петрова»<sup>246</sup>.

Завязалась нешуточная дуэль, исход которой до поры до времени никто не мог предсказать...

О том, как разворачивалась схватка вокруг проекта строительства Советского Голливуда, кто в ней участвовал и кому посчастливилось сказать решающее слово, до сих пор доподлинно не установлено. О ходе борьбы не на жизнь, а на смерть можно судить лишь по отдельным документально подтверждаемым событиям и редким публичным выбросам конфликтной лавы из потаенных кремлевских глубин на страницы советской прессы.

15 июля 1936г. Б.З.Шумяцкий подготовил для председателя СНК СССР В.М.Молотова докладную записку о работе по составлению планового задания на строительство Киногорода:«К 1-ому августа, – сообщал Шумяцкий, – ГУКФ обязан представить в СНК плановое задание по южной базе (Киногород). Сейчас оно нами заканчивается. Работа ведется тщательно. Я сам ею руковожу, тем более, что все время веду переписку с Голливудом и европейскими кинематографическими центрами, где через авторитетных людей – наших друзей – проверяем неясные для нас вопросы. Кроме того, для получения исходных заданий и проверки собственных, мы послали группу инженеров за границу. В ходе подготовок планового задания мы сделали прилагаемую при сем брошюру. В этой брошюре имеются все ориентировочные данные для ответа на все вопросы, которые могут у Вас возникнуть при ознакомлении с проектным заданием. Площадка для южной базы (Киногорода) выбрана соответственно указаниям И.В. и Вашим, в Крыму. Зная Ваше положительное и внимательное отношение к проекту южной базы (Киногорода) советской кинематографии, очень сожалею, что срок представления мною планового задания не совпадает со временем

---

<sup>246</sup>Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. – С.312–314.

Вашего пребывания в Москве. Убедительно прошу Вас дать Вашим заместителям необходимые указания о скорейшем рассмотрении планового задания, ибо во времени мы очень ограничены». Продолжал Шумяцкий наращивать и шумную пропагандистскую кампанию в поддержку своего суперпроекта. Под фамилией начальника ГУКа или под его редакцией ударными темпами было издано сразу несколько книг, в коих на все лады расписывались прелести грядущего рая советского кинопроизводства<sup>247</sup>.

В свою очередь, бдительные писатели И.Ильф и В.Петров, первыми отважно выступившие против порочной идеи строительства советского Голливуда, также не оставили поля начатой ими битвы. Тревожной осенью 1936г. (в августе состоялся открытый судебный процесс по т.н. делу «Объединенного троцкистско-зиновьевского центра») «Правда» опубликовала их статью-фельетон «Славный город Голливуд». Американская кинематография, – утверждали авторы, – «так же «похожа на настоящее искусство, как обезьянья любовь к детям похожа на человеческую. Очень похожа, и в то же время невыносимо омерзительна. Но если это так, то зачем СССР строить свой Голливуд?»<sup>248</sup>

Противоборствующие стороны и далее продолжали обмениваться чувствительными ударами. Но общий баланс сил, чем дальше, тем все явственнее складывался не в пользу Шумяцкого. В 1936г. на собрании кинематографистов в Московском Доме кино против Шумяцкого единым строем выступили практически все ведущие мастера советского кино, кроме ленинградцев, которые ходили у начальника ГУКа в любимчиках. Шумяцкий ответил ударом на удар. Но только в более свойственном ему жанром. Накатал Сталину откровенный политический донос подведомственный ему кинематографический люд.

---

<sup>247</sup> «Основные положения планового задания по Южной базе советской кинематографии», «Южная база советской кинематографии (Киногород)», Шумяцкий Б.З. «Советская кинематография сегодня и завтра» и пр.

<sup>248</sup> Правда. – 1936. – 5 сентября.

В этом роковом противостоянии с киносообществом Шумяцкий на сей раз не получил поддержки верховной власти. Дело в том, что помимо маститых кинорежиссеров он сумел обзавестись врагами из самых высоких инстанций.

И самое для него плохое – Тем временем дела киноотрасли складывались все хуже и хуже. Шумяцкий, сделавший главную ставку на строительство Киногорода, крайне вяло и незаинтересованно вел работу по реконструкции действующих киностудий. Они разваливались на глазах. «Мосфильм» все оставался недостроенным и наполовину. На студии-гиганте, спроектированной для производства немых фильмов по-прежнему можно было работать только над одной звуковой картиной. В таком же положении пребывала и новая огромная Киевская студия, где в пору проектирования также не предусмотрели приход звука. Прочие республиканские кинематографии пребывали в еще более бедственном состоянии.

Однако заботы обо всем этом громоздком и многоукладном кинематографическом хозяйстве, надо признать, вообще мало увлекали руководителя ГУКФа. Его главной страстью, увлечением, излюбленной стихией было идейно-художественное руководство. Именно на этой ниве и были достигнуты главные и несомненные его успехи. Однако кино – это не только искусство, но и громоздкое производство, сложнейшее по своему составу хозяйство, заводы киноплёнки и киноаппаратуры, кинотеатры, отраслевые учебные заведения и пр., пр., пр. Интересы, сил, надлежащих знаний и опыта у Шумяцкого на все это не хватало. И потому экспресс возглавляемой им советской киноиндустрии на полном ходу уже реально летел под откос.

А потому вслед за первыми сигналами о провалах в работе руководства ГУКФа на стол И.В.Сталина и секретарей ЦК А.А.Андреева и Н.И.Ежова в самый разгар битвы за строительство советского Голливуда в Крыму легла очередная докладная записка А.С.Щербакова. Положение дел в советской кинематографии оценивалось в этом документе как самое катастрофическое.

«Работа руководства ГУКФ, – писал Щербаков, – характеризуется отсутствием большевистской самокритики, самоуспокоенностью, переоценкой своих успехов, увлечением «солнечными киногородами», наряду с отсутствием повседневной борьбы за выполнение плана 1936 года, борьбы с недостатками и прорывами в кинопроизводстве. Все это привело к целому ряду ненормальных явлений в работе ГУКФа, о которых Культпросветотдел ЦК ВКП(б) считает необходимым сообщить Вам».

В первую очередь новый руководитель Агитпропа обратил внимание руководства партии на то, что ведомство Шумяцкого систематически срывало и продолжает срывать план производства новых фильмов.

Еще резче Щербаков высказался о качестве выпускаемых в последнее время фильмах: «Анализ качества выпущенных в 1935г. картин свидетельствует о том, что и на этом участке положение далеко не благополучное. Из выпущенных ГУКФом 43 картин – 4 картины Отдел культпросветработы ЦК вынужден был запретить выпустить на экран («Инженер Гофф», «Интриган», «Месяц май», «Очарованный химик»). Свыше 4000000 рублей погибло (не считая готовых картин, которые ГУКФ забраковал и положил на полку, даже не показав их нам, как например «Осадное положение», «Друзья», «Кража зрения», «Земля впереди», «Провинциальный роман» и др.). <...> В этом смысле кинематография в 1935 году не только не закрепила завоеванных позиций, но и сделала шаг назад. <...> Таким образом выходит:

1) что план за 1935 год выполнен всего на 43 %, а удовлетворительной продукции дано всего 11 %;

2) что и в 1936 году ГУКФ не обеспечивает ни выполнение плана производства, ни высокого идейно-художественного уровня кинокартин»<sup>249</sup>.

Скорбный рапорт Щербакова завершался разделом, в котором давалась столь же негативная характеристика состояния кадров в ведомстве Шумяцкого: «В итоге проверки партдокументов исключены из партии

---

<sup>249</sup>Кремлевский кинотеатр.1928–1953. Документы. – С.306–311.

управляющий трестом Союзкинохроники Иоселевич, управляющий трестом Техфильм – Сокол, помощник т.Шумяцкого – Котиев. Три руководящих работника, три ближайших помощника тов. Шумяцкого оказались людьми, недостойными звания членов партии. Их пришлось т. Шумяцкому спешно снять. На Мосфильме в итоге проверки партдокументов исключено 27 человек из 87 членов партии. Режиссер Юрцев (последняя картина «Мяч и сердце») арестован НКВД. Автор первого варианта сценария «Подруги» Васильева – активная троцкистка (об этом ГУКФ умолчал при представлении Культпросветотделу ЦК картины на утверждение). Эти факты говорят о том, что дело проверки людей поставлено в ГУКФе далеко не на должную высоту. В неудовлетворительном состоянии и руководство творческими работниками. <...> Я перечислил здесь только основные, наиболее существенные недостатки в работе ГУКФ. Эти недостатки усугубляются тем, что руководство ГУКФ упорно не хочет их признавать, проявляя пренебрежительное отношение ко всякой попытке критики его работы. Зазнайство и некритический подход к своей работе сквозит во всех выступлениях тов. Шумяцкого. <...> Настроения самоуспокоенности и зазнайства нашли свое отражение, как среди руководящих работников кинематографии, так и среди широких кругов творческих работников. С этими настроениями ГУКФ не выполнит и план 1936 года, как он не выполнил план в 1934-м, в 1935 году. Прошу заслушать на ОБ сообщение т. Шумяцкого об итогах работы в 1935 году и о плане на 1936 год»<sup>250</sup>.

Вслед за резким критическим выпадом А.С.Щербакова в адрес Б.З.Шумяцкого замзав. Культпросветотделом ЦК КП(б) А.И.Ангаров уведомил руководство партии о том, что ГУКФ в очередной раз заваливает утвержденный ему план: «1) Большинство картин не обеспечено своевременно сценариями. Опыт 1935 года показывает, что запланированные картины, не имеющие готовых сценариев, обычно в сроки не выполняются. кроме того, такое положение вызывает большой брак. Так, например, из

---

<sup>250</sup> Кремлевский кинотеатр.1928-1953. Документы. С.306-311

производства 1935 года было забраковано 13 картин. Размеры этого брака нетерпимы тем более, что за 1935 год кинопромышленностью план выполнен всего лишь на 38%. <...> Выпуск художественных картин за последние годы уменьшается. Так, например, в 1931г. было выпущено 88 картин; в 1932 – 80 ( 64%) плана); в 1933г. – 50 (59% ); в 1934 – 57 (71%) и в 1935г. – 43 картины, из них 8 короткометражных (38% плана). Как видно отсюда из года в год, несмотря на рост технической оснащенности снижается количество выпускаемых картин»<sup>251</sup>.

За такие «достижения» награждать орденами Ленина было, действительно, не совсем логично...

В совершенно издевательских тонах теперь стала писать пресса и о главном и любимом детище начальника ГУКФа – проекте строительства южной базы. В свою очередь, проект, еще совсем недавно суливший Шумяцкому грандиозный личный триумф, теперь оказался тяжелым камнем на шее пловца, оказавшегося вдруг в разбушевавшемся море...

### *Крушение*

Проект Киногорода, направленный на утверждение правительства, не был утвержден. Как мотивировалось это решение и мотивировалось ли оно официально неизвестно. По крайней мере, каких-либо документов в архивах выявить не удалось. И потому приходится гадать на кофейной гуще.

Самая простая версия: денег – а их требовалось немало – у советского правительства на тот момент не нашлось. Основания так думать имеются.

Версия вторая: резко пошатнувшаяся к 1937 году репутация Шумяцкого как хорошего и успешного руководителя отбросила тень и на выдвинутый им проект. Доводы на сей счет были приведены выше.

Третий вариант: не понравился сам проект. Или, по крайней мере, показался недостаточно подготовленным. И ведь, в самом деле, его сочиняли

---

<sup>251</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 751, л. 83–87.

на скорую руку и с точки зрения трезвых хозяйственников, например, из того же Госплана там могло обнаружиться многовато всевозможной залепухи.

О причинах крушения проекта Советского Голливуда можно с таким же успехом гадать и дальше. Однако последнюю – уже вполне реальную – точку в его судьбе и в судьбе его главного прародителя поставили события, лежащие уже вне контекста кинематографической истории.

Как известно, в августе 1936 года в Москве начался открытый судебный процесс по делу так называемого «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра». Повальные аресты «заговорщиков» начались еще раньше. Кинематографическое сообщество эта беда не обошла стороной. Уже в марте того же года была арестована секретарь партийной организации ГУКФа Е.Гольцман, входившая в самое ближайшее окружение Шумяцкого. Далее аресты следуют один за другим. «Врагами народа» оказываются едва ли не все замы и помощники Шумяцкого. Арестовывают молодого, талантливого руководителя «Мосфильм» Б.Бабицкого и едва ли не всю дирекцию главной студии страны. «Врагом народом» объявляется блистательный худрук «Ленфильма» А.И.Пиотровский. На тюремных нарах оказываются руководители республиканских кинематографий, начальники всех управлений ГУКФА, их замы, руководители отделов и служб. Почти все они получают расстрельные статьи.

А началась эта эпидемия расстрелов с ареста заместителя начальника строительства Киногорода Ю.М.Пятигорского. 20.09.1937г. он был обвинен в шпионаже и участии в контрреволюционной террористической деятельности и в тот же день расстрелян.

2.09.1937г. по такому же обвинению был арестован и позднее приговорен к расстрелу управляющий Госкинопроекта Е.А.Саттель, отвечавший за разработку проекта и начало строительства Советского Голливуда на Крымской земле.

18 января 1938 года настал черед и самого Бориса Захаровича Шумяцкого. В обвинительном заключении ему уже не ставился развал



работы киноотрасли. Обвинения были более крутые – шпионаж в пользу Японии и Англии, организация террористической группы с целью покушения на руководителей советского государства и партии.

Сам «террористический акт» описывался следующим образом: «В январе 1937г. группа террористов в лице МОЛЧАНОВА и КОРОЛЕВА под непосредственным руководством ШУМЯЦКОГО, с целью совершения теракта в отношении членов политбюро, разбивает запасную колбу ртутного выпрямителя и отравляют ртутными парами помещение просмотрового кинозала в Кремле /л. д. /. Во всех совершенных преступлениях ШУМЯЦКИЙ полностью виновным признал себя и кроме того изобличается показаниями».

29 июня 1938г. чекистская пуля в затылок поставила трагическую точку в биографии Шумяцкого и в судьбе взлелеенного им проекта Советского Голливуда...

PS.Из нашего далекого XXI века, когда российская киномуза отметила первый столетний юбилей своего, прямо скажем, глубоко трагического существования, история незадавшегося строительства Советского Голливуда может быть воспринята согласно установившемуся ныне трафарету как нечто заведомо дурацкое и заведомо неосуществимое.

С последним можно было бы и поспорить. Да, действительно, проект, столь скоропалительно выдвинутый Шумяцким, буквально ни с одной стороны не был хоть сколь-нибудь подготовлен.

Вот допустим, затея удалась. Киноград возвели, полностью оборудовали – не будем задаваться вопросом откуда вдруг взялась такая прорва наиновейшего оборудования. Нашлась! И вот 22 новенькие обещанные проектом студии ждут не дождутся, когда на них начнут снимать заветные 800 фильмов в год.

А где кадры? Кому снимать-то на той чудо-технике?! На этих 22 наиновейших студиях?!!

Что Шумяцкий где-то на секретных кинодрамах тайно от всех готовил ударные батальоны новых режиссеров, операторов, техников, чтобы сладить с такой прорвой работы? Да он и палец и о палец не ударил, чтобы наладить дела хотя бы в том же ВГИКе, пребывавшем тогда в самом что ни на есть запущенном состоянии.

Впрочем, допустим, что с кадрами как-то рассосалось – набрали постановщиков и техников из числа наиболее сознательных пролетариев, из тех чекистов и т.д. Допустим, что ударными стахановскими трудами за счет соцсоревнования и прочих советских обрядов у нас отштампованы первые заветные 800 фильмов. Ура!!!..

Первый же вопрос: на чем печатаем их тиражи? Где пленка для 800 картин ??? Обнаруживаем неприятную коллизию: такого количества пленки – нет и не предвидится. Ведь новые фабрики кинопленки, помимо недавно появившейся Шостки и прочих скороспелок проектом Кинограда не предусмотрены и, естественно, не возведены.

Мечтаем тем не менее дальше. Сказочно возросшему производству (вместо жалких 50 картин сразу 800 !!!) в принципе полагалась бы столь же развитая сеть кинотеатров. В ином случае о какой-либо доходности киноотрасли стоило бы навсегда забыть.

А где эта развитая киносеть, дорогой ты наш товарищ Борис Захарович?!!

Как не было ее, так и нетушки!

Хоть и поносили головы тысячам православных храмов, мечетей и, прости Господи, синагог, хоть и поразместили в них кинотеатры да рабочие клубы, а для такой страны-громадины как СССР подобная киносеть – курам на смех.

Прочими вопросами – а где то и где это ? – можно далее не задаваться. Сногшибательный проект, действительно не имел под собой ни одного мало-мальски подготовленного основания.

Чистейшей воды заморочка! Бред!!!

И все же, зная из советской истории, что нередко самое невероятное и абсолютно невозможное тут не раз сбывалось, хочется все же поразмыслить о том, что было бы и как сложилась бы дальнейшая судьба отечественного кино, если бы проекту строительства советского Голливуда на Крымской земле, и в самом деле, суждено было бы сбыться.

Сразу же возникает масса вопросов. Хуже или лучше сделалось бы наше кино при производстве 800 фильмов год?

Во-первых, тяжеловато бы пришлось нашей родной цензуре. Ну и прежде всего, конечно, – цензору №1. Хорошо известно, что Иосиф Виссарионович смотрел и самолично разбирался с каждым новым советским фильмом. А как бы он поступил с этим привычным и достаточно любимым занятием, когда конвейер Киногорода заработал бы на полную мощь? Смотрел бы уже только выборочные экземпляры, передоверив медосмотр прочей продукции своим подручным?

Трудновато это представить...

Загадка позаковыристей: как бы изменился общий облик и характер нашего кино при переходе на индустриально-конвейерный способ производства? Ведь при всех цезурных давящих и страшных ограничениях оно изначально базировалось на очень ярких режиссерских индивидуальностях и даже при товарище Сталине носило отчетливо авторский характер.

Ну, а если бы крымский киноконвейер стал бы выплевывать по 15 картин в неделю, вписались бы такие люди как Эйзенштейн, Довженко, Эрмлер, Козинцев, Роом, Марк Донской со товарищи в эту индустриальную круговерть?

Или другой вопрос – нас в данном случае более всего интересующий.

Удалось ли бы уцелеть национальным кинематографиям союзных советских республик с их допотопной производственно-технической базой в соревновании с наисовременнейшим киногогигантом в Крыму? К тому же не так уж трудно сообразить, что пока бы велось строительство Кинограда, все

ресурсы – технические, экономические, кадровые – немалый концентрировались бы исключительно на одной на этой строительной площадке. За эти годы республиканские студии-доходяги еще бы больше обветшали. А уж после того, как наш родной Советский Голливуд в Крыму засиял победными огнями, поддерживать дотлевающие костерки кинопроизводства в нацреспубликах стало бы совсем нецелесообразно. И с экономической и со всех прочих точек зрения.

В лучшем случае и узбекское, и азербайджанское, и казахское и всякое иное нацкино скорее всего стали бы клепать все на том же киноконвейере, изображая с помощью разнообразных крымских пейзажей и Иссик-Куль и пустыню Кара-Кум, и глухую сибирскую тайгу. К компании московско-питерских актеров подобрали бы еще пару-тройку актеров а ля-Свердлин, умело изображающих узбеков, татар, азербайджанцев, эскимосов и прочие бесчисленные советские народности. Соответственно разборные декорации древней Бухары, казанской башни Сюимбеки и прочих историко-культурных достопримечательностей при первой же необходимости без особого труда можно извлечь из складских хранилищ, возведенных по образцу голливудских.

С учетом всех этих чудесных возможностей какой резон стоило бы искусственно продлевать неизбежную агонию прочих захудалых центров национальных кинематографий?

Помимо уже заданных возникают и другие вопросы.

Вот если бы, действительно, чудо-Киногород успели возвести к запланированному Шумяцким сроку (конец 30-х), то чтобы с ним стало в годы войны?

Успели бы его эвакуировать в восточные районы страны, как это сделали с прочими киностудиями? Или пришлось взорвать со всеми потрохами как Днепрогэс, а то и вообще оставить на разграбление подлым захватчикам?

Представим все же иной, более благополучный вариант: в ходе Великой Отечественной гигант советской киноиндустрии в какой-то степени чудесным образом уцелел, а разрушенное в послевоенные годы худо-бедно восстановили. И вот он дожил до благословеннейших перестроечных дней. Что далее? При распаде СССР кому бы достался этот могучий киногогант, воздвигнутый в Крыму? Неужто тем же украинским самостийщикам?

Или бы дело дошло до такой же позорной дележки якобы общего имущества, как то случилось с Киноцентром в Москве?

Гадать о возможных последствиях несбывшейся утопии с тем же успехом можно и дальше. А вот зато о реальных последствиях того, что столь взбудораживший всех грандиозный проект не был реализован, можно говорить совершенно определенно.

Красивая и вдохновенная химера вышла советской кинематографии боком. Погоня за соблазнительным призраком сбила всех с толку, отвлекла внимание кинематографистов от решения реальных и насущнейших проблем в самый критический и ответственный момент развития отечественной кинематографии...

В сложные и столь трагичные для себя 30-е годы наша страна, тем не менее, сделала огромный рывок в своем развитии, создала мощную промышленность, вырастила новые научные кадры и пр., пр., пр. Советское кино поначалу успешно шагало в этой общей победной шеренге страны. Тогда же была заложена и основа ее дальнейшего мощного развития: советское кино нащупало свою эстетику, был найден золотой ключик массового успеха. Осталось только нарастить производственный потенциал нашей киноиндустрии, растиражировать успех.

Но вот тут-то – спасибо Шумяцкому! – мы и споткнулись.

Советская кинематография в ходе 30-х она упустила время, скупо отпущенное ей неумолимым ходом истории на столь необходимую в середине 30-х производственно-техническую и организационную реконструкцию. Погнавшись за призраком Советского Голливуда, она в

итоге не только ничуть не нарастила свой производственно-технический потенциал, но буквально довела его до ручки. А уж из этого обстоятельства произросла цепная реакция прочих драматических последствий, коих наше славное отечественное киноведение, помешанное на одних новациях, почему-то в упор постаралось не заметить. Не замечает и по сию пору.

На допотопнейшей и полукустарной базе, завещанной Шумяцким, наше кино вынуждено было работать и в трагические годы войны и в годы страшной послевоенной разрухи – вплоть до начала оттепельной эпохи. Снизив по этой причине уровень своего кинопроизводства до 30–40 фильмов в год, а позднее и до 10, советское кино надолго захлопнуло дверь перед молодыми кинематографистами, вынужденно лишив себя – практически *на три десятилетия!!!* – какого бы то ни было притока молодой крови.

В условиях неумолимо снижавшегося уровня кинопроизводства советская кинематография вообще не имела ни малейшей возможности решить ни одну из прочих актуальнейших своих проблем. В результате на исходе 40-х – начале 50-х пейзаж советского кино напоминал безотрадную и мертвую пустыню, да и то – в самый гиблый для нее сезон.

Таким образом в смертельной удавке малюкартинья несчастная советская киномуза обречена была корчиться почти три десятилетия, начиная с того самого дивного момента, как в середине 30-х зародилась сладкая, обольстительная греза о Советском Голливуде.

Цена химеры оказалась непомерно высокой...

Жестокие уроки истории мало чему нас учат. Популяция голливудизаторов русской культуры и пламенных строителей Соединенных Штатов России сегодня не только не перевелась, но верховодит во всех сферах нашей жизни. Кажется, даже у самых умудренных большим жизненным опытом наших людей нет верного рецепта, как нам избавиться от этой жуткой напасти.

А в отсутствии стратегических идей, равно как и нынешних Мининых и Пожарских, народ расейский вынужден оберегать свою, прости господи,

идентичность ироническим переименованием заветов старой русской сказки: «Не пей, братец Иванушка, Кока-Колу. Козленочком станешь...»

Мне кажется, что это присловье нам не грех было бы осмыслить сегодня.

### **3.6 Кинофикация и кинопрокат<sup>252</sup>**

#### *Киносет*

Новый – 1930-ый – киногод начался для советской кинематографии вполне счастливо и даже многообещающе.

Первые рапорты и сообщения советской прессы с кинематографического фронта были полны ликующих сообщений о вводе в строй новых кинотеатров и кинопроизводств, выходе на экран новых советских фильмов и работе над еще более замечательными проектами. Пресса тех лет уже вполне настроилась на победно-наступательную тональность и научилась извлекать мажор даже из не самых вроде бы подходящих к тому «информационных поводов».

Вот ярчайший образчик этого волшебного метода в заметке от 1 января 1930г. В красочном репортаже «Где Екатерина слушала литургию» с упоением рассказано о том, как знаменитый Никольский собор в Севастополе переоборудован в храм «важнейшего из искусств»: «Своды, под которыми Екатерина слушала литургию и стены, видевшие весь церемониал, которым было обставлено пребывание царицы, стали свидетелями полного переустройства собора. На амвоне, некогда блиставшем мишурной церковной утварью утвердился белоснежный экран, в противоположной амвону стене рабочие проббили три крошечных окошка, а затем в строгом порядке расставили новые скамьи, и получился неплохой зрительный зал почти на пятьсот мест. Пусть стены здания по сей день напоминают мраморными досками о севастопольской обороне, но над входом в бывший собор появилась скромная вывеска «Кинотеатр севастопольского ДКФА

---

<sup>252</sup>Раздел подготовлен по материалам и публикациям М. Косиновой.

имени Шмидта». И каждый вечер полторы тысячи красноармейцев совершенно бесплатно смотрят здесь, где недавно гнусавили попы, лучшие фильмы, которыми армия и флот снабжаются в первую очередь.<...> Поповскую трескотню в старом соборе сменило монотонное потрескивание киноаппарата, заглушаемое музыкой. Таковы шаги революции».

Так широко «шагать» приходилось не от хорошей хорошей жизни.

К началу 1930-х годов количество кинотеатров в нашей стране, с одной стороны значительно возросло (если в городах до революции было 1045 кинотеатров, то на 1 июля 1931 года их имелось около 9000; в деревне до революции вообще не было кинотеатров, а в 1931 году здесь насчитывалось 16500 киноустановок). Однако, с другой стороны, советская киносеть даже близко не могла охватить потенциальную зрительскую аудиторию.

Только в одной Москве более 200 тыс. человек ежедневно не могли попасть в кинотеатры на вечерние сеансы, стоя в огромных очередях в кассы (предварительной продажи билетов тогда не было).

Для сравнения: в 1918 году в Москве было 80–90 кинотеатров, вместимостью 200–300 зрителей каждый. Общее число их мест не превышало 20 тыс. Сеансы в них, как правило, начинались с 7 ч. 30 мин. вечера. Лишь в праздники давались дополнительные сеансы с 4 часов дня. В 1931 году в Москве работал 51 кинотеатр, вместимостью в среднем на 600 мест каждый. Общая пропускная способность их составляла 30 тыс. зрителей (одновременно). Кроме этого, действовало 90 клубов (пропускная способность – 36 тыс. зрителей). И все же этих кинотеатров не хватало, кинопосещаемость возрастала из года в год. Если за первую половину 1929 года московские кинотеатры посетило около 12 млн. зрителей, то за этот же период 1930 года – уже 18 млн.

При такой нехватке кинотеатров надо было бы позаботиться в первую очередь озаботиться их широким строительством. Дело было бы верным – строительство новых храмов кино окупалось бы очень быстро и в дальнейшем приносило хорошую стабильную прибыль. Власть это вполне



понимала, но серьезно потратиться на развитие киносети тогда, действительно, не могла. Страна строила электростанции, возводила тысячи заводов, осваивала природные кладовые русского Севера и Сибири – все до копейки шли на ударную индустриализацию. Но и не развивать киносеть, лишив себя возможности массовой кинопропаганды, власть тоже не могла себе позволить.

К тому же идея о замене доходов от алкогольного пойла на доходы от кино из воодушевляющего лозунга стала строчкой государственного плана. И это обстоятельство уже само по себе обязывало произвести хотя бы только надлежащие расчеты на тему, при каких обстоятельствах можно осуществить красивую мечту. Юрий Ларин, тогдашний главный водкоборец страны проделал эту адскую работу и выяснил, что для того, чтобы прибыль от кино перешибла прибыль от мерзкого пойла необходимо довести число кинопосещений в стране до 1060 млн., то есть, до одного миллиарда с хвостиком. По его расчетам вырисовывалась следующая картина: «Советская власть поставила задачу расходы трудящегося населения на водку заменить расходами на кино. Если взять рабочих и служащих Москвы, Ленинграда, Тулы и некоторых других центров, то в 1927/28г. здесь выпивалось в среднем по 2 бутылки водки в неделю на семью. По нынешним ценам на водку в городах это составляет расход около 3 рублей в неделю на семью. По утвержденной съездом Советом по докладу тов.Кржижановского пятилетке – душевое потребление водки в городах к концу пятилетки должно сократиться на 70 процентов. Значит, в расходе семьи надо заменить около 2 р.10 к. в неделю – кино и театром. <...> Количество и вместимость театров и цирков, включая могущие быть использованными театральные площадки клубов, очень ограничено. Даже при наилучшей постановке дела оно не может обеспечить более одного посещения в месяц рабочей семьей. Считая семью в среднем в 3 человека (кроме детей до 10 лет) и вычитая расход на театр (от 70 до 80 коп. на душу в среднем, да проезд на трамвае в оба конца и плата за общую вешалку) – получаем, что кино должно поглотить

дополнительно у каждой семьи около 1 руб.40 коп. в неделю. При средней цене билета в коммерч.кино 30 коп. к концу пятилетки (вместо нынешних 50 коп. – по той же пятилетке Госплана) – этого как раз хватает на одно посещение кино в неделю всех членов семьи старше 10 лет и на расходы на проезд в оба конца и т.п. Следовательно, на душу трудящегося населения городов к концу пятилетки должно быть обеспечено не менее одного посещения кино в неделю. Число жителей поселений городского типа в РСФСР к концу пятилетки составит около 25 милл.человек, из них на трудящиеся слои приходится около 20 милл. человек. Отбрасывая из последних 15% на малолетних, для остающихся получаем минимальную потребность в 884 миллион кинопосещений в год. К этому надо добавить 178 миллионов кинопосещений, уже имевших место в 1927/28 г. Итого к концу пятилетки ежегодное количество кинопосещений в городах должно быть доведено до 1060 миллионов. По пятилетке, приведенной в №21 «Кино» это число составит в последний год пятилетки лишь 415 миллионов, из них 145 миллионов в клубах (почти 4.000 клубов) и около 270 миллионов в открытых (так называемых «коммерческом» кино, которых намечено 1250, из них около 850 уже существует, а 400 будет еще построено)».<sup>253</sup>

Между тем по расчетам Ю.Ларина выходило, что до выхода существующей киносети на желанный миллиард кинопосещений ей надо добрать где-то и на чем-то еще 400 миллионов кинопосещений в год. А это можно было бы осуществить при условии построить еще 1.600 (!!!) коммерческих кино сверх намеченного Госпланом числа. Но таких огромных денег, как уже было сказано, у властей не было.

Как же быть? Как осуществить высокое мечтание?

И выход был найден. Надо было отобрать храмы у религиозных конфессий – уж очень они в прежние времена расплодились на русской земле. И хотя сразу после революции их принялись всюду крушить, но все равно еще оставалось – по Ларину – явно избыточное количество. В стране

---

<sup>253</sup>Кино. – 1929. – №№30–31. – 30 июля, 6 августа.

насчитывалось тогда несколько десятков тысяч храмов разных религиозных конфессий. Только в одной Москве на 1929г. имелось еще 300 действующих церквей и синагог. Почему бы не потеснить и не подсократить распространителей «опиума для народа»? Тут будет сразу двойная выгода: пойдет на убыль религиозная пропаганда и открытие новых киноточек обойдется куда дешевле. Ведь если строительство нового кинотеатра тогда обходилось в среднем в 150 тыс. руб., то на переоборудование храмов в кинотеатры, как уже показала практика, обходилось многократно дешевле. Да уже и сама по себе наглядная акция трансформации очага религиозного дурмана в храм возвышающей коммунистической пропаганды тоже кое-что могла значить, убедительно демонстрируя те самые победные «шаги революции».

На всякий пожарный случай из Москвы на места были отправлены запросы – не будет ли у местных властей каких-либо возражений на предмет превращения религиозных зданий в кинотеатры. Возражений не поступило. Даже из братских союзных республик. Ответы выглядели так: «Совет Народных Комиссаров Туркменской ССР уведомил Представительство для сообщения Вам, что: 1) Со стороны Правительства ТССР не имеется принципиальных возражений по существу возможности использования пригодных для переделки под кино-театры молитвенных зданий. Мы считаем использование этих зданий под кино-театры весьма желательным»<sup>254</sup>.

«Постоянное Представительство УССР при Правительстве СССР сообщает, что считает принципиально желательным, чтобы молитвенные дома использовывались под кино-театры, но практически это зависит не от плана самого дома. Если будет возможно в таком доме выделить кроме зала, еще и фойэ, которое более или менее удовлетворяло бы современным требованиям в отношении культурного обслуживания зрителя, то на приспособление такого дома под кино-театр необходимы будут небольшие

---

<sup>254</sup>ГАРФ, ф. 7816, оп. 1, д. 4, л.265.

средства и поэтому использование такого дома под кино-театр – вполне целесообразно. Если же такого фойэ выделить нельзя, а это бывает довольно часто, то размеры стоимости достройки или перестройки будут уже значительно большие и это имеет значение при разрешении вопроса о целесообразности использования молитвенного дома под кино»<sup>255</sup>.

«Управление Делами СНК БССР. Этим сообщается, что до этого времени использованы два молитвенных здания в Минске и Гомеле под кино-театры. Можно еще использовать под кино-театр здание Могилевской синагоги. Одновременно сообщаем, что по этому вопросу БГК запросило все Окрисполкомы и Уполномоченных и по получении ответа – сообщим дополнительно»<sup>256</sup>.

Одним словом, работа по конверсии церковной архитектуры под центры большевистского киноверочения закипела с большим размахом. И все же дорастить киносеть до желанных параметров не удалось. Даже и близко.

В 1934 году руководитель кинематографии Б.З.Шумяцкий жалился И.В.Сталину<sup>257</sup>: «...Результатом тяжелого материально-технического состояния кинопромышленности является низкий уровень киносети и показ многомиллионному советскому зрителю кинокартин. Всего в СССР имеется 32877 установок (на 1.1.34г.) в том числе:

Город – 8090

Село – 16825

Школа – 2668

Красная армия – 5294.

Состояние обслуживания киносети неудовлетворительно: недостаточный фонд кинокартин и значительная его техническая изношенность – следствие недостатка пленки; низкое качество проекции и

---

<sup>255</sup>ГАРФ, ф. 7816, оп. 1, д. 4, л. 266.

<sup>256</sup>ГАРФ, ф. 7816, оп. 1, д. 4, л. 267.

<sup>257</sup>Из докладной записки «О мероприятиях по развитию кинематографии и по укреплению ее материально-технической базы» (27 июля 1934г.) // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 133, л. 1–13.

звука на экранах опять следствие слабой технической оснащённости киносети; слабая квалификация киномехаников не обеспечивает грамотный и высокого качества показ кинокартин.

Организационно система кинематографии построена таким образом, что ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР) имеет в своем ведении 2 кинофабрики (Ленинградскую и Московскую), трест технических фильм, трест хроникальных фильм, Союзфото, фотохимическую и фотомеханическую промышленность; остальные же кинофабрики находятся в ведении республиканских трестов, также как и прокат находится в подчинении республик»<sup>258</sup>.

Отсталость нашей кинематографии с особой отчетливостью можно было выявить при ее сравнении с американской.

Таблица 3 Соотношение основных показателей советской и американской киноиндустрии на 1930 год.

	СССР	США
Число кинотеатров (стационарных и передвижных)	Свыше 25000	20100 коммерч.
Пропускная способность кинотеатров	5 млн. мест	18 млн. мест
Валовый сбор киносети	419,2 млн. руб.	730 млн. долл. (1,4 млрд. руб.)
Количество выпущенных полнометражных фильмов	290–300	825 (и 1500 короткометр.)
Кинопосещаемость	1 млрд. чел. в год	5720 млн. чел. в год (110 млн. в нед.)

<sup>258</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, ед. хр. 61, л. 88–95.

Приведем еще одну сводную таблицу, характеризующую соотношение показателей на 1932 год.

Таблица 4 Соотношение основных показателей советской и американской киноиндустрии на 1932 год<sup>259</sup>.

	СССР	США
Произведено картин	103	489 и 1450 короткометражных
Израсходовано на производство пленки	34 млн. руб.	150 млн. руб.
Произведено	25 млн. метров	400 млн. метров
Число театров	2800	12480, в 34г. – 19000
В т. ч. звуковых	2%	80%
Число показов на 1 жителя в год	4,5	26

Общий технический уровень нашей проекционной техники кинотеатров был за гранью допустимого. Как известно, в начале 1930-х годов в советский (и мировой) кинематограф пришел звук. В 1932 году, исходя из приведенных выше данных, лишь 2% наших кинотеатров было оснащено необходимой техникой для демонстрации звуковых фильмов, в США – 80%. К началу 1933 года в РСФСР было только 172 звуковых киноустановки. В начале 1938 – уже 10 тысяч. Однако удельный вес немых киноустановок все равно составлял 66%!

Но даже оснащенные необходимой звуковой системой советские кинотеатры не могли работать в середине 1930-х годов в полной мере. Звуковых лент не хватало, а немых картин выходило уже явно недостаточно.

<sup>259</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, ед. хр. 61, л. 88–95.

Сплошь и рядом картины снятые как звуковые специально приходилось переделывать в немые варианты. Легендарного «Чапаева» до конца 30-х советские зрители во многих деревнях и поселках видели только в немом варианте – без заменитого «Черного ворона» и смачных шуточек. Но даже и немых вариантов звуковых картин тоже не хватало. Крайне мало выпускалось запасных частей для киноустановок. В плохом состоянии находился фильмофонд – картины портились при транспортировке с копировальных фабрик, из прокатных пунктов в кинотеатры и обратно.

В результате наблюдалось сокращение количества копий немого фильмофонда. Например, по Ленинградской области за 1937 год в силу низкой технической годности было снято с экрана 596 копий немых фильмов. Получено же за это время было только 380 копий.

Особенно сложная ситуация с приходом звука сложилась в сельской киносети. В 1935 году производство немых кинопередвижек и запасных частей к ним было прекращено. В то время как звуковые картины доходили до села в крайне незначительном количестве и в отвратительном качестве. Как правило, их техническая годность составляла 20–30 % (техническая годность звуковых копий картин определялась 80%, а немых – 60%). Это были фильмы без начала и конца с неясными, стертыми надписями. Вместо художественных картин на селе нередко демонстрировались на протяжении целого сеанса обрывки кинохроники, агипропаганда и т.д.

Отсутствие запасных частей приводило не только к массовому простоя киноустановок, но сплошь и рядом к полному их выводу из строя. Оставшиеся кинопередвижки использовались также очень слабо из-за перебоев в снабжении горючим и недостатка конной тяги, то есть попросту лошадей. В 1937 году количество зрителей в РСФСР сократилось на 22 млн. человек против 1936 года.(!!!) При Шумяцом не только кинопроизводство, но и кинопрокат развивался в минус.

Сложности были и в области обслуживающего персонала деревенских передвижек. Общее количество киномехаников, работавших на селе в 1935

году, достигало 20500 человек. Из этого количества свыше 19000 человек были механиками немых кинопередвижек. В основном в этой профессии работал молодняк допризывного возраста, прошедший курсы от 2 недель до 3 месяцев. До 50% механиков вообще не имели подготовки – были самоучками. Большинство из киномехаников были малограмотными.

Следует добавить, что работа киномеханика была связана с постоянными переездами, да как правило еще и по бездорожью. И это не только в условиях благодатного лета, но и осенью, и зимой. И весеннюю распутицу! Из своей мизерной зарплаты (120–200 рублей) киномеханик-странник должен был вычитать расходы на ночлег и питание в пути. Никаких командировочных он не получал. В связи с этим среди киномехаников была большая текучка кадров. Многие кинопередвижки бездействовали из-за отсутствия механика.

По этой же причине быстро изнашивался фильмофонд, за состоянием которого должен был следить механик. Фонд картин сокращался из года в год. Например, в 1938 году снижение составило 30 % по сравнению с 1936. На тот момент основную массу составляли еще немые картины. Ежегодно производилось изъятие копий в количестве, значительно превышающем нормальный износ. Фильм в среднем использовался лишь 10 дней в месяц.

Только в 1938 году, в соответствии с новыми правилами кинопроката, были организованы специальные курсы по поднятию квалификации для киномехаников, как новых, так и уже работающих, что несколько улучшило положение дел.

Крайне низко росла кинопосещаемость в деревне. В 1930-х годах за пять лет она выросла всего на 20 % (в городе за этот же период она составила 91 %). В отдаленных глубинных районах РСФСР и в некоторых союзных республиках (Таджикистан, Туркмения, Киргизия) киносеансы устраивались нерегулярно. Колхозники, составлявшие основную массу кинозрителей, часто смотрели фильмы в непригодных для этого помещениях.



Обслуживание звуковым кино населения национальных районов находилось в плохом положении. Звуковые фильмы в большинстве своем выпускались с русской разговорной речью. Дубляж картин на национальные языки организован не был. Не было даже соответствующих пояснительных надписей на национальном языке. Как правило, содержание фильма пояснялось безграмотными переводчиками в процессе его демонстрации, которые нередко искажали содержание картины.

Несмотря на столь печальные реалии, согласно прогнозам Б.З.Шумяцкого, во второй половине 1930-х годов предусматривался решительный подъем кинопромышленности. Так, киносеть должна была достигнуть к концу 2-й пятилетки 70 тысяч установок, т. е. увеличение в 2,5 раза. В течение трех лет (с 1934 по 1937гг.) планировалось выпустить не менее 300 художественных фильмов, 465 научно-учебных и 2500 хроникальных. Фонд копий художественных фильмов к 1937 году должен был быть увеличен с 25 тыс. до 100 тыс. Выпуск пленки – с 65 млн. м. в 1934г. до 300 млн. м. в 1937г. Предполагалось увеличение числа посетителей с 500 млн. в 1934г. до 2 миллиардов. Валовой сбор – с 300 млн. руб. до 1 миллиарда и отчисления в пользу государства со 100 млн. до 300 млн. рублей, количество школьных установок с 2,5 тыс. до 30 тыс. единиц<sup>260</sup>.

Все эти планы председатель ГУКа блистательно завалил.

### *Новая метла чисто метет?*

Новым руководителем советской кинематографии стал профессиональный чекист С.С.Дукельский. Наследство, которое он получил от своего предшественника, оставляло, мягко говоря, желать лучшего. В своей докладной записке В.Сталину и В.М.Молотову, написанной месяц спустя после своего назначения на новую должность, Дукельский писал: «Генеральному секретарю ЦК ВКП(б) тов. Сталину И.В. Председателю Совнаркома Союза ССР тов.Молотову В.М. Представленный правительству

---

<sup>260</sup>АП РФ, ф. 3, оп. 35, ед. хр. 61, л. 88-95.

Всесоюзным комитетом искусств и Главным управлением кинематографии план 1938 г, имея в виду основные директивы ЦК ВКП(б) и правительства, не соответствует задачам кинематографии.

1. По кинофикации. Директивой от 8-го декабря 1934г. предусмотрено доведение количества киноустановок в 1937г. до 70 тысяч. Между тем, сеть киноустановок из года в год остается почти стабильной: по данным на 1 января 1938 г, имеется по Союзу 25 тысяч установок, в том числе до 16 тысяч немых. Кинофикация должна была проводиться по двум линиям: путем установки звуковой аппаратуры и установки переконструированной немой, с расчетом постепенного ее озвучания в дальнейшем. На деле же с 1935г., по указанию врага народа Шумяцкого, прекращено производство немой киноаппаратуры, что исключило возможность замены и амортизирующейся благодаря износу немой киносети. Это и привело к тому, что при огромных капиталовложениях на кинофикацию, киносеть не росла и директива ЦК ВКП(б) и правительства, таким образом, не выполнялась. Кроме того, вследствие совершенно неудовлетворительного снабжения немой киносети запасными частями, до одной трети установок бездействует, а более половины находится под угрозой нарушения нормальной деятельности. Запасные части к немой киноаппаратуре производятся заводами, не входящими в систему ГУКа и непосредственно не заинтересованным в производстве запасных частей. План 1938г. не предусматривает достаточного производства запасных частей к немой аппаратуре. Не удовлетворяют наметки плана и в части установки звуковой аппаратуры. В общем итоге к 1 января 1939г. изменение произойдет только за счет увеличения удельного веса озвученных установок: киносеть Советского Союза будет иметь 25500 установок, т. е. за год увеличится лишь на 2 %, причем, в целом городская сеть на 1-е января 1939г. даже уменьшится. Таким образом, для реализации постановления правительства о 70 тыс. установок, необходимо было бы разработать особый план специальных мероприятий, охватывающий ряд областей народного хозяйства СССР.

2. По прокату. Дело проката кинофильмов, как и дело кинофикации, расплылось между многочисленными организациями, что привело уже к неудовлетворительному обслуживанию кинозрителя, неправильному распределению кинокартин по республикам, неправильному и небрежному использованию фильмофонда и т. д. Фонд картин из года в год сокращается. По сравнению с 1936г. снижение составляет 30%. Состояние фильмофонда, в частности, характеризуется следующим: фонд полнометражных картин на 1. 01. 1937г. составлял лишь 450 названий, в том числе более 300 немых. Отсутствие мероприятий, способствующих сохранности фильмофонда приводит к тому, что ежегодно производится изъятие копий в количестве, значительно превышающем нормальный износ. Техническая годность звуковых копий картин определяется в 80%, а немых 60%. Фильм, в среднем, используется лишь 10 дней в месяц. Более половины киносети Союза, не входит в систему кинотрестов и из плана фактически выпала. Накопления этой части сети не учтены и не привлекаются в деле дальнейшей кинофикации страны. Между тем по данным Наркомфина СССР, выручка нетрестированной сети, за вычетом налога и прокатных отчислений, составила в 1937г. 66 мил. руб. Вообще же, вследствие недочетов организационного порядка, планирование по киносети и прокату является неполноценным, не охватывающим ряда моментов (прокатные тарифы, входные цены, нормы оплаты труда и киносети и пр.). Планом 1938г. сохраняется система проката картин, при которой студии получают от кинофильмов 65 % вала прокатных отчислений, вследствие чего нарушается стимул производства новых картин: Арменкино, например, не являющийся исключением, за 3 года не произвело ни одной картины, оплачивая свои расходы, отчислениями от проката картин прошлых лет. При существующей системе отношений и прокатные организации не заинтересованы в сохранении фильмофонда. Вопросы строительства новых и реконструкции старых кинотеатров, привлечение средств колхозов на эти цели, вопросы о кадрах киномехаников и их подготовке и пр., задачи строительства гаражей

для автокинопередвижек, не находит должного отражения в плане 1938 года. Таково положение кинопроката.<...> Учитывая, с одной стороны, что разрешение всех этих вопросов связано с деятельностью ряда наркоматов, и, с другой – отсутствием единого центра управления кинематографией, распыленной в различных организациях (см. записку 10. П.–38г. № 11) прошу вынести специальное решение о разработке мероприятий по оздоровлению кинопромышленности и одновременно организационной перестройке системы управления кинематографией»<sup>261</sup>.

Руководство страны пошло Дукельскому навстречу. Ему была дана санкция на проведение серьезной – очередной! – перестройки киноотрасли. Но на этот раз она началась, по крайней мере в отношении *организационного устройства* киноотрасли, в верном направлении.

До 1938 года прокат и показ были распылены между многочисленными государственными организациями. Распределение картин по республикам, то есть, республиканский прокат, находился в руках республиканских киноорганизаций (они назывались, как уже было упомянуто, кинотрестами). Тем не менее, более половины советской киносети не входило в систему кинотрестов. Выручка этой части сети не учитывалась. А составляла она по тем временам немалую сумму (в 1937 году – 66 млн. рублей).

Отныне доходы от проката выпущенной студиями кинопродукции стали поступать в один общий государственный карман, откуда деньги на производство новых фильмов распределялись руководством отрасли по его усмотрению. Готовый и разрешенный (непосредственно председателем Кинокомитета) к выпуску фильм продавался студией Союзкинопрокату в соответствии с заключенным договором. Картина продавалась по сметной стоимости, утвержденной Комитетом с 5-процентной надбавкой.

В 1938 году были введены новые правила кинопроката, которые предусматривали обязательную регистрацию всех киноустановок трестированной и нетрестированной (ведомственной, клубной и пр.) сети.

---

<sup>261</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 959, л. 62–65.

Незарегистрированным установкам картины перестали отпускаться. Особое внимание в новых правилах уделялось вопросу взаимной ответственности кинотеатров и органов проката. Повышение этой ответственности предполагало продление жизни фильмокопии со 140 до 400 сеансов.

8 декабря 1938 года вышло Постановление СНК СССР «Об установлении на территории СССР единых тарифов за прокат кинокартин». Согласно этому документу за прокат звуковых картин кинотеатры должны были выплачивать 40% от своего чистого дохода, за прокат немых фильмов - 30%. Киноустановкам, работающим в системе профсоюзных домов отдыха, санаториев, клубов, устанавливалась дифференцированная шкала отчислений в зависимости от числа мест в кинозале<sup>262</sup>.

В тот же день Совнарком СССР утвердил постановление «О ценах на билеты в кинотеатры и другие киноустановки». Этим постановлением цены на билеты устанавливались в зависимости от качества оказываемых киноуслуг и разряда, присваемого той или иной киноточке. Все кинотеатры были разделены на 6 разрядов (первые четыре – звуковые кинотеатры разного уровня, пятый и шестой – звуковые и немые кинопередвижки соответственно). Цены на билеты располагались в следующем диапазоне:

Таблица 5 Цены на билеты в кинотеатры и другие киноустановки (1938 год).

Разряд кинотеатра	Минимальная цена	Максимальная цена
1	1 р. 25 к.	4 р. 50 к.
2	1 р.	3 р. 50 к.
3	1 р.	3 р.
4	1 р.	2 р. 50 к.
5	1 р.	2 р.
6	50 к.	90 к.

<sup>262</sup>Фомин В. Советская кинематография. Летопись Российского кино. Т. 2. – М.: Материк, 2006. – С. 104–107, 201–202.

Цены на детские киносеансы составляли 50 к. в городах и 35 к. – в деревне (для детей до 16 лет). Кроме этого, существовали скидки до 40 % на хроникальные, документальные и научные фильмы. Союзным республикам давалось льготное право устанавливать цены на билеты с учетом местных условий.

Особое внимание в правилах проката уделялось сельской киносети. Сельский фонд кинокартин запрещалось использовать не по прямому назначению. Кроме этого, если раньше картины часто доходили до села в последнюю очередь, отныне должна была строго соблюдаться определенная очередность в использовании копий. Сельским передвижкам картины стали выдаваться на срок до 1 месяца. Для районов Крайнего Севера и других отдаленных пунктов этот срок можно было удлинить.

Что касается строительства новых кинотеатров, то в 1938 году большинство руководителей трестов (местных организаций) смотрело на этот вопрос как на второстепенное дело. В результате чего планы не выполнялись, а качество строительных работ оставляло желать лучшего. По распоряжению Комитета по кинематографии кинотеатры с 1938 года начали строиться по типовым проектам. Они должны были вписываться в архитектурный ансамбль ближайших улиц и площадей.

Иногда местные власти даже теряли чувство меры. В Киеве, например, был построен 7-этажный кинотеатр для того, чтобы не нарушать архитектурного ансамбля города. Такая же гигантомания наблюдалась в Баку. В Горьком же был проведен довольно интересный эксперимент: в жилом доме было отведено место для кинотеатра.

В это время строились в основном 2-зальные кинотеатры, поскольку они были наиболее экономичными. В 1938 году начали появляться первые кинотеатры с установками для кондиционирования воздуха. Кроме этого, начали проводиться исследования, связанные с проблемой акустики в кинозалах, поскольку неприспособленность зрительного зала часто искажала звук.

Новые правила проката, вышедшие в 1938 году, внесли ощутимые коррективы в репертуарную политику кинотеатров. Дело в том, что к этому времени «коммерческие» соображения руководителей киноустановок и прокатных органов привели к тому, что зритель большей частью был лишен возможности смотреть хронику, мультипликацию, научные и художественные короткометражные картины. Более того, сплошь и рядом местные органы Союзкинопроката, преследуя коммерческие цели, выдавали в прокат неполносюжетные (с пропусками) картины, без цельной фонограммы, с неполным комплектом надписей, с нарушенной сохранностью изображения.

Новые же правила проката обязывали включать в репертуарное расписание перечисленные виды кинокартин. Каждая киноустановка была отныне обязана демонстрировать короткометражную картину и хронику.

Во второй половине 1930-х годов особое внимания стало уделяться детскому репертуару. До этого времени детские картины практически не выпускались, о чем свидетельствуют следующие цифры:

1930г. – 7 картин

1931г. – 6 картин

1932г. – 10 картин

1933г. – 7 картин

1934г. – 10 картин

1935г. – 6 картин

Однако и после 1938 года ситуация изменилась незначительно. Проблема детского репертуара продолжала существовать и в 1940-е, и в 1950-е годы.

Особое внимание на детей обращалось во время войны. Во время пребывания в кинотеатрах дети и подростки часто оставались без присмотра, хулиганили, воровали, спекулировали билетами. Кроме этого, многие дети пропускали занятия в школе. В связи с этим в 1943 году были введены специальные правительственные меры, по которым детям в возрасте до 15

лет запрещалась во все дни недели кроме воскресений и праздников, индивидуальная продажа билетов в кино, театр и другие зрелищные мероприятия. В дни учебных занятий допускалось посещение кинотеатров только в организованном порядке в сопровождении педагога или пионервожатого. Кинобилеты при этом распределялись централизованно по школам и предприятиям.

До 1938 года повторная выдача кинокартины допускалась не раньше, чем через 12 месяцев после того момента, когда эта картина в последний раз демонстрировалась на данной киноустановке. В результате зрители должны были ждать новой встречи с любимым фильмом целый год. В новых правилах этот пункт отсутствовал.

Любопытно, что особое место в репертуаре советских кинотеатров отводилось «фильмам рекламного характера», которые обязаны были принимать для показа в качестве приложения в основной программе все кинотеатры. Кроме этого, государство уделяло внимание рекламе самих фильмов (сюда входили рекламные ролики, фотографии, альбомы, либретто, афиши, стенды, плакаты, а также печатная и радиореклама).

1930-е годы характеризуются ростом числа кинотеатров и при этом падением частоты смены репертуара. Если в 1927 году приходилось в среднем 31 название на неделю (из них 20 зарубежных), то в 1937 – 11 названий (зарубежного ни одного). «Точечный» процесс сменился «линейным» то есть каждое название распространялось по всем кинотеатрам и держалось долго, так как зрителю почти не предоставлялось выбора – все смотрели все. При этом доля развлекательных, «коммерческих» лент в производстве и, соответственно, прокате резко сократилась. К этому времени фильмами-лидерами проката стали «Ленин в Октябре» (1937), «Александр Невский» (1938), «Ленин в 1918 году» (1939).

В ходе 30-х подрасти тиражи советских фильмов, выпускаемых в прокат. Если в предыдущее десятилетие выходило в среднем около сорока копий картины (на большее число не хватало дорогой заграничной пленки),



то к концу 1930-х, когда было налажено отечественное производство пленки и киноаппаратуры, тиражи копий некоторых «фильмов-идеологем» поднялись до 1000.

Тем не менее, при всей скудности репертуара, кинотеатр 1930–1940-х годов в условиях дефицита всеобщих развлечений (кафе, танцплощадок, спортивных сооружений и т.д.) пользовался большой популярностью у рядового зрителя. Помимо демонстрации художественной картины, он предлагал ему хронику, киножурнал, наконец, буфет, музыкальную программу.<sup>263</sup> Таким образом, кинотеатр был не просто местом демонстрации фильма, а целым культурно-развлекательным комплексом.

С.С.Дукельский не успел завершить процесс очередной радикальной перестройки советской кинематографии. Летом 1939 он был заменен опытным руководителем – управляющим делами советского правительства Иваном Григорьевичем Большаковым, на плечи которого выпало руководство важнейшим из искусств в самые трудные и трагические для него годы.

Накануне войны И.Г.Большаков предпринял попытку радикальной реконструкции советской киносистемы: провел чистку кадров в руководстве ГУКа и его управлений, подготовил проекты очень серьезной (капитальной) реконструкции «Мосфильма» и «Ленфильма», осуществил перевод «Беларусьфильма» из Ленинграда в Минск, наметил строительство нового здания ВГИКа, продвинул вперед строительство Казанской фабрики кинопленки, Всесоюзного фильмохранилища в Белых Столбах и многих других важных для отрасли предприятий и организаций.

В 1940 году И.Г.Большаков предпринял попытку реорганизовать прокатный механизм на Украине и в других союзных республиках. В то время на Украине функционировала 21 областная прокатная контора. Их удельный вес составлял 20% по количеству фильмов и по прокатным

---

<sup>263</sup> Иногда в кинотеатрах играли оркестры, которые по идеологическим причинам не могли проникнуть на эстраду. Например, оркестр Олега Лундстрема.

поступлениям на территории СССР. То есть пятая часть доходов от проката поступала с Украины. И.Г.Большаков предложил организовать на Украине (а затем и в других республиках) самостоятельную республиканскую контору по прокату кинофильмов, как филиал Главного Управления массовой печати и проката кинофильмов Комитета по делам Кинематографии, с возложением на нее следующих функций:

«а) непосредственное оперативное руководство работой прокатных организаций на территории УССР;

б) обеспечение фильмофондом прокатных организаций УССР, систематическое пополнение фильмофонда и рациональное маневрирование фильмофонда;

в) координирование работы прокатных организаций с работой местных Управлений кинофикации;

г) проведение всех мероприятий по сохранности фильмофонда (ремонт, реставрация и т.п.)»<sup>264</sup>.

Таким образом, И.Г. Большаков решительно взялся и за перестройку запутанной и устаревшей организационной системы кинопроизводства. Но ему не хватило времени, необходимого на полную реализацию всех мер. Война резко оборвала начавшийся процесс позитивных перемен.

### **3.7 Кинотехника и кинопромышленность**

*Звук идет!*

В эстетическом плане советские кинематографисты достаточно рано начали готовиться к приходу звука в кино. Уже с первыми известиями о возможности прихода нового технического и выразительного средства в кинематографическом сообществе началось бурное обсуждение предполагаемых последствий звукофикации великогонемого. Кинопресса конца 20-х запестрела статьями и высказываниями мастеров советского кино

---

<sup>264</sup>Из письма И.Г.Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Андрееву от 7 октября 1940 г. // РГАЛИ, ф. 2456, д. 4, оп. 67, л. 19–19об.

на всеболее будоражащую всех тему. В пестром фейерверке поверхностных, спекулятивных и прочих суждений появились уже и вполне серьезные и основательные размышления о том, по каким путям может пойти развитие звукового кино. Достаточно назвать тут знаменитый теоретический манифест «Заявка», подписанный Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым.

В чисто же практическом отношении приход звука, тем не менее, приходит в советское кино с отставанием от западных стран в 2-3 года и застаёт советское кино буквально врасплох. И это не смотря на то, что советские инженеры на уровне конструкторских разработок и лабораторных испытаний шли с зарубежными коллегами почти нога в ногу. Однако наше кино сильно споткнулось, когда настал момент практического внедрения опытных образцов звукозаписывающей аппаратуры в реальное кинопроизводство. И еще сильнее, с началом массовой звукофикации кинотеатров.

Отставание с широким внедрением технологии звукового кино в повседневную практику произошло в основном из-за нерасторопности руководства, которое слишком неспешно и, главное, несистемно разворачивало свою работу в этой сфере. Тут роковым образом сказалось то обстоятельство, что практическое внедрение звука пришлось как раз на ту пору, когда советское кино накрыл смерч очередной коренной перестройки организационно-управленческой системы советской кинематографии и началась цепная реакция по смене руководящего состава киноотрасли. Как последствия этого урагана примерно на год-полтора проблемы перехода в эру звукового кино не то что полностью выпали из внимания руководства, но неизбежно отошли куда-то на второй план по сравнению с заботами по переходу на суперцентрализованую всесоюзную модель управления и функционирования киноотрасли.

Очень остро и нервно, подчас и истерично реагировала на задержку с делом освоения звука советская кинопресса. Статьи-расследования на тему «Почему молчит советское кино?», не сходявшие со страниц центральных газет и специализированной кинопрессы, переположили общественность. Кампания

жестких кадровых чисток, инициированных Шумяцким, поставила в центр своей кипучей деятельности, в частности, и расследование причин, приведших к задержке с практическим освоением звука. Вот как выглядели выводы комиссии по чистке производственного отдела Союзкино, отвечавшего за работу по звуку. (4.05.1931г.). «Подбор работников в производственном отделе происходил случайно, без учета политической установки и специальности. В отделе нет ни одного выдвиженца-киноспециалиста, ни одного более или менее крупного политического авторитета. В большинстве – сотрудники отдела не специалисты и некоторые вообще не заинтересованы в развитии кинематографии. Рабочее выдвижение отсутствовало. Возмутительным фактом политической близорукости является приглашение чуждого элемента на руководящую работу зам. зав. производственного отдела по звуковому кино и Техбазе, с установлением ему оклада в 800 руб., бывшего владельца кино «Русь» гр.Алейникова, в свое время одного из деятелей общества фабрикантов и заводчиков кино, громилы революционного движения вообще и, в частности, душителя «большевизма» на кинопредприятиях, снятого из «Межрабпомфильм» за проведение идеологически вредной политики и производство фильм на мелкобуржуазную и капиталистов Запада. 1928 год прошел более бесплодно для развития звуковой кинематографии. И только в начале 1929 на одном из совещаний Совкино, после приезда из-за границы председателя правления тов. Шведчикова, была организована так называемая „пятерка“, которой на определенный промежуток времени и должна была принадлежать организующая роль всех вопросов звукового кино и принятие конкретных решений практических мероприятий, могущих двинуть дело развития советской звуковой кинематографии».

В провале работ «пятерки», существовавшей почти полгода, был обвинен ее руководитель И.П.Трайнин. «Только август 1929г., по признанию преемника Трайнина – Ардатова, можно было считать формальным началом работ по звуковому кино Совкино. Ардастов благоденствовал у руля

руководства звуковой кинематографии, ни черта не делая и уверяя о благополучии советскую общественность. Только с лета 1930г., в лихорадочной горячке и возмутительной бесплановости, при отсутствии какой бы то ни было системы организации, при отсутствии технически сведущих людей – началось в разных местах (Ленинград, Москва, Киев) строительство звуковых фабрик и ателье.

Дальнейший ход практического осуществления в продвижении звукового кино находит свое отражение во вновь организованном фотокинообъединении Союзкино, которое на своем заседании от 13-го июня 1930г. ставит доклад НТО, руководимого Ардатовым, о состоянии звукового кино в СССР, и в порядке директив дает целый ряд практических мероприятий и указания правления, в большей своей части до сих пор совершенно не выполненные. Мы в настоящее время, благодаря непримиримому правому оппортунизму Трайниных и явному вредительству Ардатовых и примиренчеству со стороны всего правления Совкино, а потом и Союзкино, мы за четыре года топтания на месте не только не имеем сегодня хотя бы зачатков производственной базы для звуковой советской кинематографии как промышленности, но не имеем даже и экспериментальной базы»<sup>265</sup>.

По-видимому, целью проведенного расследования все же были не поиски реальных причин случившегося сбоя, а сочинение компромата на прежнее руководство. Поэтому все итоги расследования были сведены по моде тех лет к выводам о вредительстве и саботаже. Категорически исключать последнее все же будем. Но в любом случае, кроме выдуманных или реальных, вредителей уж точно на звуковом фронте действовали фигуры и силы совсем другого – созидательного плана. И работа по овладению звуковым кино таковыми велась очень активно и ответственно<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 43, л. 111–112.

<sup>266</sup>Дабы не загромождать наше изложение многочисленными примерами отсылаем читателя к нашей работе «Летопись Российского кино. 1930–1945 гг.». – М. Материк, 2007. На ее страницах дается исчерпывающее перечисление всех конкретных действий, решений, документов по развитию в СССР звукового кино.

### *Рождение советской звукозаписывающей киноаппаратуры*

Процесс освоения звука, как и многие другие процессы, характерные для советского кино, развивался параллельно в Москве и Ленинграде.

В конце 20-х – начале 30-х годов сложилась ленинградская школа звукового оформления фильмов, в создании которых большую роль сыграли первые ленфильмовские звукооператоры Илья Волк и Игорь Дмитриев. Освоение звука на киностудии «Ленфильм» шло в плодотворном сотрудничестве с Центральной лабораторией проводной связи, руководимой Александром Федоровичем Шориным.

А в Москве освоением звука в кино занималась группа научных сотрудников Физического института под руководством Павла Григорьевича Тагера. Эти группы ученых почти одновременно в конце 20-х годов создали первые в России приборы записи звука на киноплёнку оптическим способом. Они позволяли с помощью разных (по типу действия) световых модуляторов осуществить продольную запись звука (по системе Тагера) и поперечную запись звука (по системе Шорина).

Работы Тагера и его группы велись Акционерным обществом «Межрабпомфильм» совместно с ВЭИ и НКПТ. Разработанная им система звукозаписи должна была удовлетворять трем условиям:

1. Всегда, даже при обрыве киноленты, совершенно автоматически и полностью восстанавливать синхронность между звуком и изображением.

2. Чтобы не было механического соприкосновения между звуконосителем и прибором, воспроизводящим звук, для износоустойчивости звукозаписей.

3. Чтобы простыми способами можно было получать нужное количество копий.

В этот период кинофабрика «Межрабпомфильм» приняла для производственной работы первую установку для съёмок звуковых фильмов. Она представляла собой кино-фоно-аппарат, штатив, усилитель и микрофон. Вот как описывал в своей статье оператор Г. Кабалов эту

установку: «Главная часть установки – съемочный кино-фоно-аппарат, заключенный в алюминиевый корпус. Называется он «Тагефон» СГК-5» и построен Акустическим отделом Всесоюзного Электротехнического Института. Вес аппарата, примерно, вдвое больше обычного, так как внутренность его представляет два аппарата, соединенных вместе и работающих синхронно. В левой его части помещается обычный съемочный кино-аппарат с уменьшенным кадром 18X22 мм (против нормального 18X25 мм). Этот аппарат имеет две кассеты, рассчитанные на 120 метров пленки, и рейферный механизм для толчкообразного продвижения пленки. В правой части аппарата помещается механизм, для съемки звука на непрерывно движущейся пленке. В этой части аппарата также помещаются две 3 кассеты, рассчитанные на 120 метров пленки. Оба механизма связаны общим валом. Обе пленки движутся с одинаковой скоростью (20 кадров в секунду), но одна из них продвигается толчками, а другая непрерывно. Аппарат приводится в движение вращением ручки или с помощью мотора, который помещен внутри аппарата. Звук улавливается микрофоном...правление звуковой частью проектора чрезвычайно просто. Вся усилительная установка сразу приводится в действие включением одного рубильника. Звук контролируется репродуктором, находящимся в будке механика. Остальные репродукторы расположены вокруг экрана. Количество их зависит от размера и формы помещения»<sup>267</sup>.

В акустическом отделе Всесоюзного Электротехнического Института постоянно велась работа по дальнейшему усовершенствованию аппаратуры. Кроме того, был налажен выпуск вспомогательных аппаратов для обработки пленки. Работу по разработке и внедрению звуковой техники вели научные сотрудники института: П.Г.Тагер, И.С.Джигит и А.А.Шишов.

Помимо этих двух разработанных систем Тагера и Шорина в СССР тогда широко демонстрировалась и пропагандировалась немецкая звуковая система «Три-Эргон». Однако предпочтение при окончательном выборе

---

<sup>267</sup>Кабалов. Г. Озвучание киносети «Тагефон». // Звуковое кино. Сборник статей. – М.: ЦК РАБИС, 1930.

образцов для запуска в массовое производство было отдано отечественным разработкам. В 1929-м были публично показаны первые звуковые фильмы и оборудованы для звука специальные кинотеатры («Художественный» в Москве, «Экспериментальный» в Ленинграде)».

### *Звукофикация кинофабрик*

Однако одно дело испытывать опытные образцы в условиях лабораторного опыта, и совсем другое «полевые испытания» в условиях действующей кинофабрики. Тут-то как раз и выяснилось, что действующие кинофабрики, и в том числе самые новые из них – только что построенные киногиганты в Киеве и Москве – совершенно не отвечают необходимым условиям звуковой киносъемки. В результате долгое время студии, которые могли уже целиком перейти на звук еще долгое время снимали немые картины, или сразу два варианта – немой и звуковой фильм. Знаменитый «Чапаев» запускался в производство как немой фильм. Лишь по ходу съемок его стали снимать как звуковой.

Проект будущего «Мосфильма» создавался на исходе 20-х годов по образцу самых передовых на тот момент зарубежных студий. Согласно планам проектировщиков будущий флагман советской кинематографии должен был производить не менее 50 фильмов в год – цифра по тем временам поистине фантастическая. Средства на строительство были выделены немалые. Возведение гиганта советской киноиндустрии было включено в число самых приоритетных строек страны. Строительство проходило под высоким покровительством руководства страны.

Казалось все это вместе взятое предвещало скорую и громкую победу, очередной триумф новой власти в деле создания мощной материально-производственной базы советской культуры. Пресса тех лет окрестила огромную новостройку на далекой московской окраине как «Советский Голливуд», «Голливуд на Потылихе» и с необычайным энтузиазмом расписывала ход этого величественного строительства.



Однако будущий «Мосфильм» проектировали и построили как студию немых фильмов, а в кино между тем пришел звук. Просчет оказался поистине роковым. В павильонах громадинах, в которых предполагалось вести одновременно работу по десятку фильмов из-за отсутствия должной звукоизоляции можно было снимать только один фильм.

Проклятие «немоты», от которого мосфильмовцы по-настоящему избавились только в начале 50-х (!!!) самым катастрофическим образом сказалось на условиях и итогах работы студии. По крайней мере, в ходе 30-х она «благодаря» кошмарному просчету проектировщиков «Мосфильм» уступил свое казалось бы гарантированное и безоговорочное лидерство питерскому «Ленфильму», где переход на звуковое кино прошел быстрее и гораздо благополучнее. Вот, может быть, самый наглядный и даже вопиющий пример того, насколько взаимосвязаны и взаимозависимы в киноиндустрии все составляющие ее элементы.

Просчет проект проектировщиков был воспринят как акт злонамеренного вредительства руководства только-только нарождавшейся студии. Начальник строительства «Мосфильма» Анатолий Данашевский был арестован и приговорен к расстрелу. В докладной записке ОГПУ говорилось: «Член вредительской группы Б<...> (пом. Данашевского) показал: ... «Данашевский является наиболее непримиримым врагом Соввласти. Являясь крайне скрытным и конспиративным, Данашевский свое отношение к Соввласти высказывал в очень ограниченном кругу лиц, говоря с большой иронией о советском строительстве, характеризуя большевиков, как мистификаторов, во имя абсурдных догм, калечащих экономическую и политическую жизнь страны, и ведущих ее к гибели, а людей, в частности, рабочих и крестьян, к вырождению политическому и физическому и т.д. Давая вредительские директивы, Данашевский подчеркивал, что этим мы только ускоряем естественный процесс разложения советского хозяйства и тем самым – Соввласти. Обвиняемый П<...> показал: ... «Данашевский как член нашей вредительской группы действовал по линии производства и

строительства. Под влиянием Данашевского грубо извращалась производственная практика советских кинофабрик, разлагались кадры киноработников, преступная трата средств, хаос – выдавались за «американские методы работы» (бессмысленные, дорогостоящие экспедиции, вредительское расходование пленки, колоссальный рост расходов на постановки). Производство кинофильмов в СССР резко удорожались из года в год... Обвиняемый П<...> показал: ... «Под непосредственным руководством Данашевского было затеяно грандиозное строительство кинофабрики на Потылихе; в этом строительстве, совершенно не оправданном потребностями производства, не учитывающем технического прогресса кинематографии, преступно и бессмысленно омертвлены колоссальные капитальные вложения. В своей вредительской деятельности по линии строительства Данашевский опирался на лжеспеца «архитектора» Б<...>». Обвиняемый Ч<...> показал: ... «вполне сознательно Данашевский насаждал и культивировал преступное разбазаривание средств государственной кинематографии, дезорганизовал производственный процесс, разлагал работников кинопроизводства, маскируя свою вредительскую деятельность псевдо-теоретическими рассуждениями и демагогическими ссылками на «американское кинопроизводство». Данашевский постановлением Коллегии от 5/VI-31г. приговорен к расстрелу с заменой заключения в концлагерь на 10 лет»<sup>268</sup>.

Исполнение приговора удалось предотвратить в самую последнюю минуту, но вся эта история о намеренном вредительстве отбросила свою зловещую тень на последующую биографию первой студии страны.

Лучше всех подготовилась к приходу звука кинофабрика «Межрабпомфильм», на которой изначально с момента ее возникновения особое внимание и большие средства уделялись на усовершенствование и развитие производственно-технической базы. На этой же кинофабрике и будет снят первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» реж.

---

<sup>268</sup>РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 804, л. 16–17.

Н.Экк,1931 г.). «Путевка в жизнь» снималась с помощью Тагетона. Режиссер Николай Владимирович Ивакин выбравший себе в целях сокрытия своего белогвардейского прошлого фамилию своего погибшего школьного друга Экк, был учеником и Тагера, и Мейерхольда, а всего более – сыном своего ударного времени. В списке рекордов Экка: попытка первого советского фильма по Шекспиру, первый советский цветной, первый украинский цветной фильм, первый безочковый стереоскопический цветной. Мир, однако, Экк покорила, когда ему было 29 лет: своим первым и самым большим достижением в кино – «Путевкой в жизнь». Этот первый звуковой художественный полнометражный фильм, кстати, открыл список побед Страны Советов на международных кинофестивалях.

Первая звукозаписывающая аппаратура была очень громоздкой. Актер Михаил Жаров смачно сыгравший в «Путевке в жизнь» бандита Жигана, вспоминал: «Записали пробу моего голоса. Я пел песенку «Голова ль ты моя удалая, долго ль буду тебя я носить!» под трио гармонистов Макарова, Попкова и Кузнецова и двух гитаристов из театра Мейерхольда.

После того, как оператор навел фокус и приготовил съемочный аппарат, на него надевали бокс – громоздкое сооружение из свинца с войлочной прокладкой, чтобы в микрофон не попадал треск аппарата. Бокс подносили на носилках и надевали на съемочный аппарат сверху и только после этого «заглушения» начиналась синхронная звуковая съемка. Но бокс не всегда одевался удачно, он был настолько тяжел, что штатив съемочного аппарата часто не выдерживал, ножки раздвигались, и аппарат садился под тяжестью бокса. Все начинали сначала. И так это продолжалось иногда по несколько раз. Но все были энтузиастами, и беды никого не угнетали. И как оператор Василий Пронин не уговаривал закутать одеялами свой аппарат, клянясь «всеми богами», что треска не будет, Нестеров – звукооператор – ничего не хотел слушать. Он ужасно волновался и требовал, чтобы бокс обязательно одевали на аппарат».

Конечно, подобные «приспособления» сильно ограничивали возможности операторской съемки. С таким вооружением не сдвинешься с места, будешь стоять как прикованный к одной точке, да и на элементарную горизонтальное панорамирование вряд ли решишься.

Но работа со звукозаписывающей аппаратурой не стояла на месте. Инженерно-конструкторская мысль неутомимо работала и постепенно кинокамера снова стала «оживать» и вернула себе возможность свободного движения в пространстве.

### *Звукофикация киносети*

Создание звукозаписывающей киноаппаратуры не решало всех проблем. Надо было переоборудовать огромную сеть кинотеатров, оснащенных немymi проекционными аппаратами. На это потребовалось несколько лет.

В 1935 году выходит постановление правительства об вводе в строй в первом полугодии 900 кинотеатров в сельских районных центрах страны. В начале 1932 года по всей РСФСР было только 44 звуковые киноустановки, а в 1935 в итоге стало уже около 900.

Хуже, намного хуже продвигалось дело переводом на звук сельской киносети. В докладной записке зав. Отделом культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) А.С.Щербакова в Оргбюро ЦК ВКП(б) о состоянии киноработы на селе (11.09.1935г.) говорилось: «Серьезным сдвигом в деле кинофикации деревни явилось постановление СНК СССР об озвучании 900 кинотеатров и районных центрах. По РСФСР и БССР это мероприятие проведено. Озвученные кинотеатры работают. Однако, вследствие недостатка в звуковых кинофильмах, театры работают с перебоями, либо вынуждены демонстрировать немые фильмы. В остальных республиках озвучание кинотеатров проходит с большим трудом (отсутствуют преобразователи тока, не хватает киномехаников). *Звуковой кинопередвижки село не получило ни одной.*(!!!- В.Ф. ) ГУКФ и Наркомтяжпром до сих пор не

поставили производство звукокинопередвижек и, без ведома ЦК, прекратили дальнейшее производство немых кинопередвижных аппаратов и запасных частей к ним. Это резко сказалось на состоянии кинообслуживания села.

Количество киноаппаратов на селе за 1933–34 и 35 годы сокращается (данные ЦУНХУ)

1933 год			1934 год			1935 год		
Звук	Немая	Всего	Звук	Немая	Всего	Звук	Немая	Всего
24	17541	17565	96	17838	17934	208	17290	17498

Из 17498 аппаратов – 4001 аппарат бездействует (отсутствие деталей, изношенность); кроме того, как видно из таблицы за 1935 год, при некотором росте звуковых установок, общее количество киноустановок сократилось на 436 единиц. Таким образом, действующих киноаппаратов на селе на 1.01.35г. было всего 13289. В первой половине 1935 года завод ГОУЗ сдал кинофицирующим организациям последнюю партию в 1440 немых кинопередвижек и 108 немых киностационаров. И, тем не менее, общее количество действующих аппаратов на селе все же уменьшается. Причины этого следующие:

1. Основной формой обслуживания села служит кинопередвижка (из 17498 киноаппаратов – 13478 кинопередвижек). Промышленность, отказавшись от дальнейшего производства немых передвижек, перестала производить запасные части к действующим передвижкам.

2. ГУКФ резко сократил производство немых картин, немых вариантов звуковых картина и копий немых фильмов. Передвижки простаивают за отсутствием фильмов.

3. Кадры механиков малоопытные, в большинстве без всякой подготовки – не обеспечивают нормальной эксплуатации киноаппаратов».

Культпросветотдел, на основе проработки этого вопроса с соответствующими организациями, считает необходимым обязать:

– НКТяж – выпустить в 4 кв. 35г. – 500 комплектных звукопередвижек (из них 300 на автомобилях); в 1936г. – 3000 стационарных звукокиноаппаратов, 4500 звукопередвижек, из них 3000 на автомобилях (НКТяж предлагает выпустить 4000).

– ГУКФ – выпустить в 4 кв. 35г. – 400 звукокинопередвижек; в 1936г. – 2000 звукокинопередвижек; 8000 узкоплечных аппаратов (из них 500 звуковых).

Таким образом, за 1935 и 1936г. мы получим 18400 аппаратов, из них 7900 звукокинопередвижных. Направив на село 7000 передвижных аппаратов, мы в течение будущего года больше чем на 50% заменяем действующую сеть немых передвижных киноаппаратов – звуковыми. Это крупный шаг в деле кинофикации села. В области стационарных аппаратов – необходимо заставить НКтяжпром сконструировать аппарат меньшей мощности со своей силовой установкой. Выпускаемые сейчас заводом им. ОГПУ аппараты 20 и 9 ватт годны лишь для города и для крупного района, имеющего мощную электростанцию. Они совершенно не годны для села, где постоянный ток, и тем более не могут эксплуатироваться на селе, где нет электроэнергии. Даже в райцентрах, по имеющимся у нас сведениям, ряд звуковых киноустановок из-за недостатка электроэнергии работают с перебоями.<...> Строительство кинотеатров. Развитие кино на селе упирается кроме недостатка киноаппаратуры и кинофильм, также и в строительство новых зданий (для крупных сел и районов). По пятилетнему плану предусмотрено строительство 1900 сельских кинотеатров и приспособление 5000 старых зданий под звуковое кино. В 1934 году всего было построено 26 сельских кинотеатров на сумму 6,5 млн. руб. Из имеющихся 4020 кинотеатров (на 1/1-1935г.) подавляющее большинство для звуковых кинотеатров не годно. Озвучание 900 районных кинотеатров, согласно постановления СНК СССР, проводится с большим трудом, в

частности, из-за негодности имеющихся в районах зданий. В 1936 году необходимо построить минимум 500 новых сельских кинотеатров на 150-300 мест каждый и 1000 зданий приспособить под звуковые кино (мы получим в 36 году 3000 стационарных киноаппаратов, из которых 1500 должно пойти на село). Это потребует 55-60 млн. руб. (сельский кинотеатр 100-120 тыс. руб. и приспособление здания 50-50 тыс.). Всего на кинофикацию и кинопромышленность в 1936 году Госплан запланировал 140 млн. руб. Промышленности, по данным Госплана, надо отпустить 80 млн. руб. (строительство Казанского завода пленки, строительство Шосткинского завода пленки, переоборудование кинофабрик, рассчитанных ныне в основном на производство немых картин и т. д.). Оставшиеся 60 млн. руб. на кинофикацию едва покроют стоимость нового строительства и приспособление старых зданий под звуковое кино. Если разрешить областям (краям) приобретать аппаратуру вне лимитов Госплана, то все же остается строительство фильмобаз и подготовка кадров, которые не укладываются в рамки намеченных Госпланом средств на кинофикацию. Следовательно, эти средства должны быть увеличены»<sup>269</sup>.

К сожалению, эти благие мечтания сбывались плохо. Но уж там, где наперекор всему все-таки удавалось открыть клубы или кинотеатры с показом звукового кино эти события становились настоящим народным праздником. Целыми обозами, с лозунгами, с песнями, семьями «от мала до велика» принаряженные колхозники со всех окрестных сел ехали на открытие звуковых кино...

*Кинопромышленность. «Проблема технической базы совершенно не решена...»*

Приняв бразды правления советской кинематографии в 1930г., ее новый начальник Б.З.Шумяцкий в своей докладной записке правительству оценивал состояние ее материально-технической и финансовой базы едва ли

---

<sup>269</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, ед. хр. 719, л. 70-77.

не как нулевое. «Указание на укрепление производственно-технической базы, – скорбел начальник, – может быть принято лишь условно. Оно верно в том смысле, что увеличилось количество аппаратуры и улучшилось качество ее. Однако сама проблема технической базы совершенно не решена. В той же части, которая решена, мы имеем ряд серьезных дефектов. Основной дефект состоит в том, что политика капиталовложений по линии производства определялась ставкой на художественные фильмы, как главную часть продукции. Этому соответствовала и проектировка новых фабрик, и политика завоза импортного оборудования и размещение заказов на внутреннее оборудование. Сейчас, в связи с необходимостью решительного изменения характера продукции, Кинообъединение ощущает всю тяжесть этой неправильной политики капиталовложений. Еще большие трудности возникают из того, что кинематография до сегодняшнего дня не сумела разрешить задачи освобождения от заграничной зависимости, находясь по линии сырья и основного оборудования буквально в плену у капиталистических фирм. Не менее плачевно обстоит дело с обеспечением тем оборудованием, которое уже сейчас могло бы изготавливаться внутренними силами. Таково, например, положение звукового кино. Важнейшее дело – переход на звуковое кино – заторможено в своем естественном развитии, по меньшей мере, на два года, так как никто не занимался разрешением проблемы материально-технической базы. И по сей день из-за того, что Кинообъединение не имеет своей базы, производящей звуковое оборудование, а ВЭО занимает позицию недопустимой индифферентности, звуковое кино – «музыка будущего», несмотря на полную возможность развивать его сегодня же. Сколь тяжелое положение в связи с отсутствием собственной материально-технической базы - можно судить по тому, что в 1931 году даже в случае полного отказа от ввоза оборудования (что вызывает крайне отрицательные последствия), Кинообъединение получает такой контингент на ввоз пленки, который удовлетворит лишь 45-50 % утвержденной ВСНХ и далеко не оптимальной



программы кинопроизводства. Это при том условии, что будут до пределов снижены нормы расходования импортного сырья. Естественно, что при таком положении дел с производством, ставится под сильнейший удар финансовая база кинематографии. Расчеты показывают, что если сокращение производства произойдет именно в этих пределах, то Союзкино может иметь кассовый дефицит вместо предполагавшихся 33 миллионов прибыли. Между тем, и наиболее благоприятные контрольные цифры составлены с большим финансовым напряжением. Причины этого напряжения в основном две: состояние производства (себестоимость продукции, оборачиваемость капитала и т. д.) и состояние кинофикации страны и характер эксплуатации кинокартин (оборотность капитала в прокате, источники финансирования кинофикации и т. д.)»<sup>270</sup>.

Доведется ли новоявленному киноначальнику за восемь лет своего правления добавить к этому мрачному кинопейзажу что-нибудь светленькое и обнадеживающее? Или его сменщикам придется повторять тоже самое унылое заклинание «Проблема технической базы совершенно не решена...»? Скоро узнаем...

Заглянем в 1934 год. Прошло четыре года со времени вхождения Шумяцкого в должность и сочинения первого рапорта правительству о безнадежно – «никаком» состоянии советской кинопромышленности. За такое время другие начальники успевали воздвигнуть Днепргэс, построить Магнитку. Чего достиг за четыре года шеф совкино?

После обещания И.В.Сталина, данного в ходе ночного просмотра в кремлевском кинотеатре, помочь в деле развертывания производственной базы советской кинематографии, Шумяцкий направил вождю развернутую докладную записку «с изложением» современного состояния кинематографии и программы необходимых мероприятий по ликвидации ее отставания. По записке «состояние» опять почему-то выглядело весьма неважно:

---

<sup>270</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, ед. хр. 49. л.2–16.

«Вся система советской кинематографии имеет:

По производству кинокартин – 14 кинофабрик художественных фильмов, 5 фабрик и 32 научно-исследовательских баз технической (научно-учебной) фильмы, 4 фабрики хроники и 17 ее баз по СССР, включая кинопоезд. По механической промышленности – 4 завода, объединяемые трестом Киномехпром, созданных в течение 32–33 годов из кустарных мастерских. По химической промышленности – 2 фабрики киноплёнки мощностью до 85 мил. метров. Строится плёночная фабрика в Казани на 200 мил. метров в год с пуском первой очереди во 2-м полугодии 1936г. Имеется 5 фабрик фотопластинок, фотобумаги и химикалий – предприятия полукустарного типа. По фотоиллюстрационному делу, имеющему задачей снабжение фото и клише всех газет и журналов и обмен фото и клише с заграницей, есть трест Союзфото с рядом баз и фабрик в Москве. Программа всей кинопромышленности (1934г.) – 118 мил. руб. Во всей промышленности занято свыше 14000 человек, в том числе в промышленности подчиненной непосредственно ГУКФу свыше 12000 человек. Техническая вооруженность советских кинопредприятий стоит на чрезвычайно низком уровне. Имеющееся в наличии оборудование морально и физически сильно изношено, что при отсутствии запасных частей и деталей ежедневно ставит под угрозу срыва производственный план и обуславливает выпуск из производства кинокартин низкого технического качества также как неудовлетворительного качества пленку и киноаппаратуру. Так, из имеющихся на всех кинофабриках Союза 208 профессионального типа съемочных аппаратов только 10 аппаратов модели 1931г., остальные – выпуска 1925–1930 гг. с технической годностью 50–60%. В Союзе съемочная аппаратура не производится, а между тем импорт прекращен еще в 1932 году. Высоковольтный кабель для киносъемок амортизирован на 75–80%. Таково же состояние аккумуляторного хозяйства и осветительной техники (прожектора, киноугли, лампы). Нет необходимого производственного автотранспорта для натуральных съемок (передвижные звуко- и

светостанции). Такое состояние оборудования не обеспечивает производства технически высококачественных кинокартин и требует решительной реконструкции, в особенности, по линии звукового кино и освоения новых методов съемки. Механические заводы кинопромышленности располагают всего около 700 станков, включая ручные. Оборудование этих заводов крайне устарело, разнокалиберно, некомплектно и технически изношено. Средняя годность достигает 50–60%. Механические предприятия кинопромышленности совершенно не обеспечивают потребности кино в оборудовании для производства и аппаратуры для киносети; это положение усугубляется еще тем, что НКТП (ВООМП) из года в год снижает выпуск киноаппаратуры. Так в 1934г. ВООМП дает для кино 2890 передвижек, против 9800 в 1931 году. Фотохимические предприятия кинопромышленности, требующие исключительного технологического режима, культурных и высококвалифицированных кадров, до сих пор оборудованием не закончены (целиком импортное) и квалифицированными кадрами не укомплектованы, совершенно не имеют собственной сырьевой базы, поставляемое сырье недостаточно количественно и низкого качества (коллоксилин, желатина, камфара, тяжелые растворители и т. д.). *Процесс производства пленки еще не освоен.*<sup>271</sup> Невысокий уровень научно-исследовательской и конструкторской работ кинопромышленности и недостаточность кадров, их квалификация и скудность материальной оснащённости лаборатории институтов препятствуют широкому развитию научно-исследовательской и конструкторской работ, имеющих особое значение в такой научно-технической не стабилизированной промышленности как кино. <...> Отсталость нашей кинематографии особенно разительна при сравнении с состоянием кинодела за границей. <...><sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup>К этому моменту уже три года как вся советская пресса восторженно трубит о чудесном росте советской киноплёночной промышленности!

<sup>272</sup>АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 61, л. 88–95 // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 133, л. 1–13.

Да, что и говорить, дело подъема кинопромышленности оказалось не из простеньких и невелики были достижения под водительством Шумяцкого. Но оптимизм он не терял. Во второй части своей записки красочно описал, как чудесным образом может в ближайшее же время переменится: «Вторая пятилетка предусматривает решительный подъем кинопромышленности. Так, киносеть должна достигнуть к концу 2-й пятилетки 70 тыс. установок, т. е. увеличение в 2,5 раза, в остающиеся 3 года мы дадим не менее 300 названий художественных фильм, 465 научно-учебных и 2500 номеров кинохроники. Фонд копий художественных фильм должен быть доведен с 25 тыс. до 100 тыс. Выпуск пленки доводится с 65 мил. в 1934г. до 300 мил. в 1937г. Увеличение числа посещений с 500 мил. в 1934г. до 2 миллиардов. Валовой сбор с 300 мил. руб. до 1 миллиарда и отчисления в пользу государства со 100 мил. до 300 мил. рублей, количество школьных установок с 2,5 тыс. до 30 тыс. единиц»<sup>273</sup>.

Какая красотища!

Для того, чтобы справиться с такой грандиозной программой, необходимо было всего-то и осуществить ряд кое-каких действий: концентрацию всего производственного комплекса, обслуживающего кино под эгидой ГУКФа, строительство новых копировальных фабрик, строительство специализированных фабрик обеспечивающих сырьевую базу пленочного производства, производство основной массы аппаратуры в системе ГУКФа, строительство новых копировальных фабрик обеспечивающих сырьевую базу пленочного производства, производство основной массы аппаратуры в системе ГУКФа, организацию специализированного издательства кинолитературы, укрепление кадрового состава кинематографии опытнейшими работниками и специалистами со стороны, закупку импортного оборудования и сырья на сумму около 2 млн руб. и т.д., и т.п.

---

<sup>273</sup>АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 61, л. 88–95 // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 133, л. 1–13.

Предваряя свою записку Шумяцкий специально отметил: «Прошу учесть, что мы составляли ее под углом еще одного условия – создания к началу третьей пятилетки возможностей практического решения вопроса о замене доходов от водки доходами от кино». Резолюция Сталина на этом прошении состояла из одного слова: «Л.Кагановичу».

Незаметно пролетело еще два года. Стала ли прелестная сказка былью? Увы и ах... Качество советской пленки по-прежнему было безобразное. Но даже и такой продукции двух советских пленочных фабрик в Шостке и Переславле-Залесском по-прежнему не хватало. Киноаппаратуру браковали не успевая вывести со складов Кинапа. В большинстве сельских клубов по-прежнему только слыхивали про чудеса звукового кино.

Неужто хорошо замаскировавшиеся сторонники оппортуниста Шведчикова и двурушника Рютина продолжали вредительствовать и гадить? Или, может быть, власть продолжала жмотничать не давала денег на строительство новых фабрик пленки и киноаппаратуры?

Увы, давала! Да еще столько отрывала от своей госбюджетной груди, что Шумяцкий не успевал их освоить. Заглянем в суровый документ под названием «Докладная записка члена Комиссии советского контроля при СНК СССР Н.А.Петруничева председателю КСК Н.К.Антипову о плане производства художественных картин на 1936г.», написанные не ранее 1 октября 1936г. «Постановлением СНК СССР объем капитального строительства ГУКа на 1936г. был определен в размере 115,4 млн. руб. По состоянию на 1 октября 1936 г. план выполнен лишь на 40%. Таким образом, самое благоприятное время для строительства ГУКом было упущено и даже форсированная работа в IV квартале не разрядит напряженного состояния строительства кинопромышленности. Объем выполненных работ по экспериментальному заводу киноаппаратов составляет всего 125 тыс. руб. при годовом объеме в 2 млн. руб.; по фильмохранилищу выполнено строительных работ на 300 т. р. при годовом объеме в 2 млн. р. Сорван пуск в эксплуатацию в IV кв. 1936г. колоксилинового производства (23 корпуса).

Основными причинами столь неудовлетворительного хода капитального строительства являются позднее утверждение технических проектов и смет строек и отсутствие должного руководства строительством со стороны ГУКа. По большинству строек, технические проекты, сметы, титульные списки были утверждены лишь в начале II-го полугодия 1936г.; из-за дефектности генеральной сметы Промбанк четыре раза прекращал финансирование Казанской фабрики. По желатиновому заводу, Мосфильму и Экспериментальному заводу до сего времени не заключены еще договора со строительными организациями. Созданный ГУКом строительный трест Кинопромстрой работает неудовлетворительно. На I-X трест выполнил строительных работ на 13 млн. руб. при годовом объеме в 40 млн. руб. Кинопромстрой не имеет необходимого подсобного хозяйства, большинство строительных работ выполняет вручную, а наличный парк механизмов должным образом не использует: использование растворомешалок составляет 27%, бетономешалок – 17%. Руководство ГУКа не уделяет вопросам капитального строительства необходимого внимания. Достаточно указать, что площадку Казанской пленочной фабрики, стоимостью в 98 млн. руб. за все время строительства с 1933г. ни разу не посетили ни нач. ГУКа, ни его заместитель и нач. капитального строительства. Что касается технического руководства, то результатом единственного посещения в 1936г. фабрики главным инженером ГУКа по строительству т. Макаровским, явилось распоряжение его о замене железобетонного коллектора кирпичным. Это распоряжение осталось не выполненным, т. к. произведенные расчеты показали полнейшую его нецелесообразность, ввиду удорожания на 700 тыс. руб. и проч. Существование отдела капитального строительства ГУКа в течение последнего года на полулегальном положении (постановлением СНК отдел этот должен был быть ликвидирован, но, вопреки решению СНК, был сохранен ГУКом за счет подконтрольных организаций), не могло не отразиться на качестве руководства строительством. Отсутствие должного учета и слабость контроля за произведенными работами приводило к

значительным перерасходам. Так, по фабрике № 8 при объеме работ в 20 млн. руб., перерасход против сметных цен составляет сумму в 2,6 млн.р. по жилдому ГУКа при объеме работ в 735 т, р., перерасход составляет около 50% или 360 тыс. руб. Неиспользование ГУКом до сего времени переданного ему постановлением СНК СССР еще в августе 35г. незаконченного строительства кинофабрики в Казани, привело к бесхозяйственному израсходованию ГУКом 150 тыс. руб. Для характеристики состояния учета достаточно указать, что затраты по Казанской фабрике на 1.1-36г., значатся в постановлении СНК в сумме 24,9 млн. р., в титульном списке на 1936г. в сумме 18,9 млн. р., по данным стройки на 1.1.-36г. в сумме 21 млн. р., а по данным ГУКа в сумме 25,7 млн. р.»<sup>274</sup>.

Может, член Комиссии советского контроля сфальсифицировал документацию, ни за что ни про што оклеветал начальника ГУКа? Ведь искусство подлогов и доносительства в ту пору сильно процветало. Но вот прошел еще один год и уже инспектор из Комитета партийного контроля ЦК ВКП(б) опять «клеветает» (11.06.1937г.) на героя нашего повествования: «Председателю СНК СССР тов. Молотову. ГУК и Комитет искусств при СНК СССР привели единственный в системе Комитета искусств строительный трест Союзкинопромстрой, осуществляющий строительство кинопредприятий в состоянии полного финансового краха. Имея значительные основные средства – строительные механизмы, автомашины, кирпичные заводы, деревообделочные мастерские и т.д. – трест в результате отсутствия оборотных средств, фактически прекратил строительство. Вместо того, чтобы своевременно загрузить трест, оказать ему финансовую помощь и организационно укрепить его и тем самым обеспечить выполнение строительной программы 1937г. и подготовить трест к строительству в 1938г., т.Шумяцкий и т.Керженцев затеяли преступную игру в амбицию. Бюрократическая ссора т.Шумяцкого и т.Керженцева зашла так далеко, что ни ГУК, ни Комитет искусств ничего не предприняли даже после

---

<sup>274</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 959, л. 4–7.

вмешательства Комиссии Партийного Контроля и Комиссии Советского Контроля, несмотря на то, что трест ежедневно приносит громадные убытки государству (убытки за 1937г. уже достигают миллиона рублей) и положение треста еще более ухудшилось. Наконец 26 мая 1937г. Комитетом искусств и ГУКом издан приказ о ликвидации треста и осуществлении строительных работ хозяйственным способом. Такое решение вопроса, во-первых, противоречит постановлению ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 11 февраля 1936г., осуждающему ведение строительных работ хозяйственным способом, а во-вторых, непосредственно отражается на государственных интересах. Ликвидация треста вызовет дополнительные убытки в 300–400 тыс. рублей и дополнительный расход в 200–300 тыс. руб. на организацию строительства хозяйственным способом. Кроме того, она ставит под угрозу срыва подготовку и план строительства предприятий Комитета искусства в 1938г. Антигосударственный характер этого решения ясен хотя бы из того, что только два месяца тому назад т. Керженцев ставил вопрос о создании второго специального строительного треста в системе Комитета искусств. Если в первом полугодии 1937г. трест Кинопромстрой приносил огромные убытки вследствие недогрузки его, и ГУК терпел эти убытки, вместо того, чтобы договориться с Комитетом искусств о загрузке треста дополнительными строительными объектами, то во втором полугодии 1937г., на котором и концентрируется вся строительная программа 1937г. – 7 мил. рублей, целесообразность существования треста совершенно очевидна, тем более, что намечаемая на 1938г. программа строительства в 35–40 мил. рублей требует немедленной подготовки к ней и обеспечивает полную загрузку треста. В то же время такая программа не может выполняться при ведении строительства хозяйственным способом. Ликвидация треста Кинопромстрой есть уже совершившийся факт. А между тем, трест создан решением СНК СССР, и ликвидация его может быть проведена только с разрешения СНК СССР. Налицо, таким образом, грубый произвол со стороны вельмож,



которые полагают, что советские законы писаны не про них. Вопрос требует срочного разрешения»<sup>275</sup>.

Смотрите: были деньги. Имелся свой строительный трест с немалыми мощностями. Бери и строй, что твоему ведомству нужно. Но Борис Захарович почему-то любил строить воздушные замки только на бумаге...

А под конец еще одна история как мог бы увековечить добрую память о себе начальник ГУКа, но и тут не довел стройку до конца.

### *Как в 30-е Госфильмофонд не построили*

2 декабря 1935г. – исторический для нашего кино день. Обсуждая неприятную ситуацию с порчей негатива фильма «Чапаев», Оргбюро ЦК ВКП(б) приняло более широкое по своему звучанию постановление «О кинонегативном фонде»: «Негативный фонд на кинофабриках находится в совершенно неудовлетворительном состоянии, причем негативы из производства выходят уже со значительным количеством повреждений и дефектов (царапины, следы пальцев, пятна и т. д.). Хранение негативов поставлено плохо, отсутствуют приспособленные помещения, нет установленного режима температуры и влажности, работники складов не инструктированы об условиях хранения негативов. Порядок выдачи и приема негативов не гарантирует их сохранности. В таком же положении находится и негатив картины «Чапаев». Негатив картины «Чапаев» был выпущен из производства с рядом технических дефектов. Вследствие плохой промывки на негативе выступил фиксаж. В процессе массовой печати (с оригинала негатива были сняты 72 копии) состояние негатива еще более ухудшилось, что вызвало необходимость отправления его для регенерации за границу. После исправления состояние негатива, по заключению комиссии ГУКФ а, улучшилось. Негатив находится на общем складе в условиях, не обеспечивающих его сохранность.<...> В связи с тем, что стали известны факты порчи и многих других лент «большого исторического значения»,

---

<sup>275</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 958, л. 35–37.

Оргбюро утвердило целый ряд как неотложных, так и перспективных мер по сохранению негативного фонда:

«3. Лавандровые копии и контратипы «Чапаева» хранить наравне с негативами других ценных картин: 1. Хроникальные и документальные съемки и кадры с участием Ленина и Сталина. 2. «Юность Максима», 3. «Крестьяне», 4. «Аэроград», 5. «Счастливая юность», 6. «Борьба за Киев», 7. «Последний маскарад», 8. «Герои Арктики» («Челюскин»), 9. «Поход Сибирякова» («Два океана»).<...> 5. Для улучшения качества обработки негативной пленки и создания необходимых условий хранения негативов: <...>

а) предложить ГУКФу максимально форсировать переход с ручной обработки негативов на механическую, <...>

б) массовую печать, за исключением 12–15 контрольных, лавандровых и экспортных копий, производить исключительно с дубльнегативов, а оригинал негатива после снятия лавандровой копии хранить в запломбированном виде, как неприкосновенный фонд;

в) хранение всего негативного фонда сосредоточить при наиболее крупных кинофабриках (Москва, Ленинград, Киев, Одесса, Тифлис, Ташкент), построив оборудование и вполне приспособленные хранилища, имеющие автоматическую регулировку температуры и влажности;

г) для хранения негативов особенно ценных художественных, а также хроникальных и документальных фильм, имеющих особую историческую ценность, предложить ГУКФу построить в 1936г. центральное хранилище негативов в Москве, с привлечением иностранной консультации. ГУКФу в месячный срок представить в СНК СССР проект постройки этого хранилища.

6. Провести паспортизацию всего негативного фонда, подобрать и привести в полный порядок контрольные копии негативов, установив порядок тщательного хранения наряду с негативами, также и контрольных копий»<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 598, л. 49–51.

Так катастрофа с негативом «Чапаева» обернулась идеей строительства будущего Госфильмофонда СССР. Импортное Управление Наркомвнешторга СССР, прослезившись от умиления, распорядилось выделить для закупки импортного оборудования для будущей Кинотретьяковки 846000 руб. Вот уж воистину «не было бы счастья...»

В конце мая 1936г. заместителю начальника ГУКФа В.А.Усиевичу пришлось отчитываться перед Комиссией Партийного Контроля ЦК ВКП(б) о том, как выполняется партийное постановление о хранении негативов. В докладной записке говорилось: «В Москве на Потылихе выделено специальное хранилище, в котором сосредоточены все негативы как «Чапаева», так и других картин из перечисленных в п.3 постановления. Негативы «Юности Максима», «Крестьян» и «Борьбы за Киев» находятся в процессе чистки и матировки. Негатив «Поход Сибирякова» «Межрабпомфильм» не сдал до сих пор, несмотря на неоднократные требования. Негативы хроникальных фильмов о Ленине в настоящее время хранятся в музее Ленина впредь до постройки специального хранилища. Хранилище ГУКФа находится в непосредственном ведении т.Шумяцкого, под особой охраной и опечатано его личной печатью, у него же находится ключ. Без него никто доступа в это хранилище не имеет. Помещение это конечно не является совершенным в отношении всех технических условий, которые можно к нему предъявить, но в условиях возможностей на сегодняшний день оно обеспечивает хранение негативом, имеющих особое значение. В этом же хранилище находится и негатив «Чапаева» после проверки качества произведенной в Париже регенерации этого негатива, с него сняты лавандовые копии»<sup>277</sup>.

Усиевич так же сообщал, что приводятся в порядок негативные хранилища студий, а 9 мая был рассмотрен научно-техническим советом ГУКФа проект постройки центрального негативохранилища «Белые

---

<sup>277</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д. 21, л.10–13.

Столбы». Постройка здания будет закончена в 1936г. и оснащение оборудованием для пуска в эксплуатацию в первом полугодии 1937г.

Однако контролеры Комиссии Партийного Контроля вскоре обнаружат совсем иную картину в деле хранения негативов. Выяснилось ,что ни один из отданных Шумяцким приказов и распоряжений об улучшении дела хранения негативного фонда вообще не дошел до студий: Они туда и не поступали. Никто из заведующих складов, кроме одного, не читал приказов, не знал их. Больше того, аппарат треста Союзтехфильм, находящийся в одном здании с ГУФом, не получил даже инструкции. Ни один приказ и инструкция на складе союзтехфильма не выполнены. В кино-студии Союзкинохроники прочитали приказы и пришили их к делу.

Такое же положение с игнорированием приказов обнаружилось и на «Мосфильме» и в других организациях.

Ничуть не улучшилось дело не только с хранением негативов, но и с их изготовлением и обработкой. «Качество вновь выпускаемых негативов не улучшилось. <...> Негативы из производства все еще выходят со значительным количеством дефектов, повреждений. Например, фотографическое состояние «Мы из Кронштадта» признано техническим контролем неудачным. Вообще весь негатив пестрит дефектами: разложившаяся эмульсия из-за порчи пленки, полосы, белый налет , много подтеков, царапины, потертость, негатив сухой – коробится и т.д. А после того, как с негатива сняли на Московской копировальной фабрике первые копии, состояние негатива еще более ухудшилось. Негатив последней картины «Цирк» также имеет много дефектов <...> тоже самое в разной степени и в других негативах , выпущенных в последнее время. <...> До сих пор имеются случаи , когда прямо с негативов снимают копии в большем количестве, чем разрешено решением Управлением Кинематографии ( разрешено не больше 12–15).В Союзтехфильме ,например, имеются случаи, когда с негатива производят массовую печать по 20-28 экземпляров. <...> Как правило, со всех негатив Союзкинохроника снимает от 60 до 90 копий.

Негативный фонд нашей эпохи портится. До последнего времени не было контратипов с ряда документальных негативов, имеющих важнейшее значение. Даже в институте Ленина, Союзкинохронике и нет их еще в Центроархиве, как в ряде случаев нет и контрольных копий. <...> Контрольные копии еще не везде хранятся как неприкосновенный фонд, как это предусмотрено решением ЦК. На Ленинградской копировальной фабрике было снято 60 позитивов с изображением и звукозаписью речи тов. Сталина (8,5 тыс. метров), которые затем забраковали. Виновники до сих пор не привлечены к ответственности»<sup>278</sup>.

В отчете отмечалось также безобразное состояние охраны негативных фондов на студиях, абсолютное игнорирование технических требований к режиму хранения (везде зашкаливающая влажность и немыслимая грязь, измерительные приборы висят только для проформы).

Дела со строительством центрального фильмохранилища в Белых Столбах, как выяснили контролеры КПК, тоже хорошо обстояли только в отчетах ГУКФа: «2. Приказы о строительстве были изданы, однако, к постройке еще не приступали, проект утвержден только в мае месяце. Технического проекта до сих пор нет. Только на днях заключен договор. Научно-исследовательская работа по уточнению температуры и влажности начата только теперь. Будет ли построено (здание фильмохранилища) – гарантии не дает даже начальник строительства – тов. Иттенберг, который утверждает, что само здание можно построить в 1936г., но его оборудование и создание в нем условий для хранения – вряд ли, т.к. до сих пор не решен вопрос о строительстве кооперированного хозяйства (вода, пар, энергия), не установлены источники питания электроэнергии и т.д. По мнению тов. Усиевич – заместителя начальника ГУКФа, – негативохранилище может быть пущено в эксплуатацию в 1-ом полугодии 37г. Вместо того, чтобы обеспечить выполнение решения ЦК, руководители уже теперь ориентируются на пуск в эксплуатацию негативохранилища в 1-ом

---

278РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, 21, л. 14–25; л. 26–31.

полугодии 1937г. Самые суровые строки отчеты были посвящены безобразному хранению негативов на «Союзкинохронике» и особенно – секретной части негативного фонда. «Совершенно безобразно обстоит дело с секретными запрещенными негативами, которые хранятся в помещении специальной части треста «Союзкинохроника». Мы обнаружили полное отсутствие какого бы то ни было учета этих негативов, Кто-то, когда-то приносил негативы, куски, отдавал зав.спец. частью на хранение, тот клал их в шкаф или в стол, или на окно. В таком состоянии мы это и обнаружили. На окне лежали отдельные кадры, снятые на конгрессе Коминтерна (очевидно ,делегаты, приехавшие нелегально). Нашли целую коробку кадров, снятых на конгрессе, хотя все негативы в свое время были сданы в Коминтерн. Найдено 7 кадров: «товарищ Сталин на трибуне мавзолея в 1927 году – на трибуне стоит Енукидзе; товарищ Сталин в 1928 году, в 30 году и т.д. Такое положение обнаружено почти рядом с кабинетом управляющего трестом т.Фельдман .<...>».

Б.Г.Шумяцкий к тому времени научился отражать и более грозные атаки на его ведомство – 22 июля в своей объяснительной записке он, не моргнув глазом, отписал, что нарисованный инспекторами КПК кошмар преувеличен и все обстоит не так уж и плохо.

Но факты безобразного хранения ценного и бесценного фильмофонда продолжали накапливаться все быстрее. Осенью 1936г. уже зам.зав. отделом культпросветработы ЦК ВКП(б) А.И.Ангаров, направляя И.В.Сталину, В.М.Молотову и др. секретарям ЦК докладную записку «О картине «Мы из Кронштадта», опять отметил безобразное хранение кионегативов лучших советских фильмов.

В записке говорилось: « Это решение ЦК не выполнено. ... Преступно-безответственное отношение ГУКа к негативному фонду даже лучших наших кинокартин до сих пор не прекратилось. Негатив кинокартины «Мы из Кронштадта» приведен в такое состояние, что с него больше нельзя снять без регенерации ни одной копии. <...> Т.о. лучшая кинокартина советской

кинематографии, напечатанная всего лишь в количестве 258 кинокопий, загублена. Т.к. после регенерации можно снять всего лишь несколько контратипов пониженного качества. В таком же плачевном состоянии находятся негативы кинокартин «Искатели счастья», Цирк» и «Родина зовет»<sup>279</sup>.

Наступил долгожданный и незабываемый 1937 год. У хозяина Кремля в этот год, судя по многочисленным источникам, хватало большой и тяжелой работы. Но про свое любимое кино и любимые картины он при всей своей тогдашней занятости все же забыть был не в силах. И на свет божий появилось еще одно постановление Политбюро ЦК ВКП(б), посвященное все той же злосчастной проблеме хранения кино-негативного фонда. Назвалось оно «О государственном фильмохранилище» и соответственно гласило следующее: «Постановили: 1. Предложить Главному управлению советской кинематографии (т.Шумяцкому) организовать в Москве хранение негативов и лавандров, увеличивающих долголетие негативов с важнейших художественных, документальных и хроникальных кинофильмов, построив для этого в кратчайший срок государственное фильмохранилище возле станции Белые Столбы Московско-Донбасской ж. д. (Михневский р[айон] Московской области). Оборудовать в нем и к 1-му июня с. г. пустить в эксплуатацию специальные камеры для хранения названных негативов и лавандров по особому списку, утверждаемому ЦК ВКП(б).

2. Выделить ГУКу для приобретения новейшего оборудования фильмохранилища специальными камерами и сейфами импортный контингент в размере 846000 рублей (167857 долларов).

3. Отпустить ГУКу (т.Шумяцкому) дополнительно к капиталовложениям 1937 года один миллион рублей специально для сооружения жилищ персонала государственного фильмохранилища на Белых Столбах»<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, л. 256, л. 1–2.

<sup>280</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 983, л. 59 // РГАЛИ, ф. 2456, оп.; д. 21.

На следующий день Совнарком СССР в своем постановлении продублировал это партийное решение. И опять Шумяцкому дали деньги, выделили строителей – только строй!

17 октября 1938г. – к этому времени многие ближайшие сотрудники Шумяцкого и он сам были уже расстреляны, – в газетах появилось сообщение о строительстве будущего Госфильмофонда: «В 45 километрах от Москвы вблизи ст.Белые Столбы сооружено большое одноэтажное каменное здание. Это первая очередь стройки Всесоюзного фильмохранилища. Внутри здание разделено капитальными стенами на четыре секции. В каждой секции – по пяти изолированных камер. Здесь, в специально оборудованных стальных шкафах-сейфах конструкции инженера Пена, будут храниться негативы и позитивы фильмов. Чтобы воздух в помещениях и внутри шкафов был определенной влажности и температуры, оборудована кондиционирующая установка системы «Крейгер». При хранилище создается лаборатория, которая будет изучать режим хранения фильмов и производить реставрационные работы. Строительство начато еще в 1936 году. Хранилище, рассчитанное на 23 тысячи фильмов, должно состоять из трех одинаковых зданий. Однако готов только один корпус, а два других достраиваются крайне медленно. Но и первое здание не подготовлено к приему фильмов. Главное управление капитального строительства никак не справится с массой мелких недоделок. Не закончена теплоизоляция котельной, не исправлены фундаменты для насоса, бездействует водопровод и т.д. Стройка второй очереди фильмохранилища не обеспечена рабочей силой и строительными материалами»<sup>281</sup>.

Как все это грустно!..

### **3.8 Зарубежные связи. «Дан приказ ему на запад...»**

#### *Невозвращенцы и возвращенцы*

По мере того как на исходе 20-х резко пошло на убыль число советских граждан, которым власть еще доверяла выезд за границу в служебную

---

<sup>281</sup> Кино. – 1938. – 17 октября.



поездку, стало в той пропорции расти число так называемых невозвращенцев.

В 1930г. отказался вернуться в СССР известный актер и режиссер Валерий Инкижинов, которому было дозволено временно выехать за границу для устройства семейных дел. Его и так и эдак пытались заманить обратно, но Инкижинов остался на Западе.

Примеру Инкижинова последовал режиссер Федор Оцеп, так же предпочтивший оставить советское отечество.

В том же 1930-ом всех заставил как следует поволноваться по тому же поводу выпущенный в служебную командировку во Францию Александр Довженко. В СССР пришла информация, что режиссер ведет переговоры с фирмой «Гомон» о сотрудничестве. Потом пришла другая более успокоительная информация. Довженко на родину вернулся, но память о первоначальном перепуге осталась.

Подобные форс-мажорные ситуации с с выпущенными в заграничные поездки кинематографистами так напрягали начальство, что в один прекрасный момент (25.03.1931г.) заведующий киноотделом Торгпредства СССР в Германии Л.А.Антонов обратился к управляющему Инторгкино Рошалю с ходатайством навести в этой сфере должный порядок:

«Секретно. Касается заграничных командировок. В дополнение к нашим письмам по вопросу о работниках фотокинопромышленности, командируемых за границу. Еще раз обращаю Ваше внимание на необходимость принятия самых срочных мер урегулирования этого дела. До сих пор, как мы уже писали, командировки за границу носили крайне случайный характер и по нашему мнению не давали нужных результатов. Командируемых за границу работников можно разделить на 2 группы:

- 1) командируемых в обычном порядке с выплатой командировочных денег на предмет изучения технических вопросов, переговоров о техпомощи и т.д. и 2) командируемых без оплаты командировочных. К этой группе относятся, главным образом, режиссеры и кино-артисты.

Отрицательной стороной этих командировок была их бесплановость. Работники приезжали без предварительного извещения конторы о приезде, задачах командировки, благодаря этому много времени и средств уходило на подготовительную работу, которая могла быть проделана Конторой до приезда работников в Берлин, если бы об этом нас своевременно уведомили. Вообще связь приезжающих работников с Конторой была недостаточной, а зачастую ее совсем не было. Переговоры с фирмами не согласовывались с конторой и т.д. В отношении второй группы дело обстоит еще хуже. Посланные за границу предоставляются самим себе. Никаких средств от советских учреждений они, как общее правило, не получают. А поэтому используют все возможности для их получения, разными путями устраиваются на службу у иностранных фирм без нашего ведома, договариваясь с ними непосредственно. В настоящее время в Германии находятся следующие кино-работники: режиссер ОЦЕП, оператор СТЕЛЕОНУДИС, артисты – КОВАЛЬ-САМБРОВСКИЙ, ГАЙДАРОВ, ГЗОВСКАЯ, МАЛИНОВСКАЯ, АННА СТЭН, ЗОЯ ВАЛЕВСКАЯ, и сценаристка ПОДЛЕЩУК, в Париже находится БАРАНОВСКАЯ. Как мы уже писали Контора и Инспекция Торгпредства вели с указанными лицами переговоры о их возвращении в СССР, не давая нам резко отрицательного ответа, мы все же установили, что у большинства из перечисленных лиц, никакого желания вернуться в СССР нет. На это, несомненно, повлияло с одной стороны, долгое пребывание за границей (некоторые из перечисленных лиц находятся свыше 2-х лет), договора с фирмами, а также полная оторванность в своей работе от советских организаций»<sup>282</sup>.

В целях изжития указанных ненормальных явлений Л.А.Антонов предлагал осуществить большой джентльменский набор оргмер, ужесточающих порядок отправки за кордон командированных кинематографистов. Так предлагалось «считать более целесообразным в дальнейшем избегать посылки киноработников за границу на собственные

---

<sup>282</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 15, л. 8–9 об.

средства, т.к. за неимением таковых они вынуждены для получения их идти на всякие условия фирм, что в конечном счете приводит к указанным выше явлениям». Все советские режиссеры обязывались вести переговоры о своем сотрудничестве под полным контролем Инторгкино. И т.д., и т.п.

И опять тогда же, в 1930-м, случилась пренепреятная история с находившемся в Голливуде Эйзенштейном, про которого вдруг распустили слух, что будто бы он собирается делать фильм о Троцком.

Шумяцкий, который, скорее всего, и запустил эту утку, сначала стал ласково уговаривать немедленно вернуться автора «Броненосца «Потемкина» в СССР. Потом в переписке появились угрожающие нотки. Прошел год А Эйзенштейн все не возвращался, спеша завершить съемки фильма «Да здравствует Мексика!»

Настойчивые попытки советского руководства во что бы то ни стало вернуть Эйзенштейна из Америки в СССР достигли своего апогея. 1 декабря 1931г. ответственный секретарь АРРКа К.Ю.Юков направил С.М.Эйзенштейну письмо с требованием немедленно вернуться в СССР: «Для того, чтобы мы все не считали Вас дезертиром, перешедшим на службу к американским капиталистам, следует срочно приехать в СССР. Все переговоры об окончании картины и Вашей новой работе, мне думается, лучше провести именно здесь»<sup>283</sup>.

В тот же день Б.З.Шумяцкий обрадовал руководителям Амторга, курировавшим командировку С.М.Эйзенштейна срочной телеграммой: «Лично Вас информирую, что ввиду невыполнения неоднократных вызывов, инстанция признала всю группу Эйзенштейна невозвращенцами Союзкино. Шумяцкий»<sup>284</sup>.

В ответ на телеграмму Б.З.Шумяцкого от руководителей Амторга в Москву полетела экстренная шифровка: «Что Вы наделали? Во избежание скандала задержите решение инстанции. <...> 4) Съемка заканчивается, пресс

---

<sup>283</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 87, л. 27.

<sup>284</sup> АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 87, л. 27.

дает блестящие отзывы заснятых частей картины, будут использованы [в] Союзе. 5) Наше заключение: надо дать закончить съемку монтаж, после чего группа выедет (в) Союз намечаем в мае месяце. <...><sup>285</sup>. Однако запущенную в Москве на полный ход интригу остановить не удалось.

Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление о наказании должностных лиц, отвечавших за финансирование зарубежной командировки С.М. Эйзенштейна:

«1. Поставить на вид т.Розенгольцу, что он распустил Амторг, не контролирует его и дает ему возможность заниматься филантропией и меценатством за счет государственных средств, дает ему возможность растрчивать 25 тысяч долларов в пользу дезертировавшего из СССР Эйзенштейна вместо того, чтобы заставить Амторг заниматься торговлей.

2. Объявить строгий выговор т.Богданову за самовольное расходование народных денег (25 тысяч долларов) на покровительство дезертировавшему из СССР Эйзенштейну, предупредив его, что малейшая его попытка нарушить впредь дисциплину и допустить растрату государственных средств приведет к исключению из партии.

3. Обязать тт.Розенгольца и Богданова немедленно ликвидировать дело с Эйзенштейном»<sup>286</sup>.

Чтобы уже совсем гарантированно избавиться от Эйзенштейна Б.З.Шумяцкий не погнушался направить И.В.Сталину докладную записку о том какая это все-таки бяка автор «Броненосца «Потемкина» и «Октября»: «Этот человек не хочет отдать себе отчет в том, что произошло с ним вследствие его невозвращенческого поведения и потому с кабацкой богемностью пытается все свести к пустякам. Наряду с этим, он хочет еще раз «продать» уже не однажды проданную Синклером и др. его . экзотическую картину, соблазняя наших американских простаков ее будущими благами.

---

<sup>285</sup>АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 87, л. 33.

<sup>286</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 864, л. 9.

Недаром в письмах к своим местным друзьям Эйзенштейн превозносит до небес «культурность» и «интеллигентность» руководителей Амторга, противопоставляя ее грубости руководителей Союзкино, которые де»возмутительно» подозревают(?) его советскую лояльность. Я написал Смирнову, чтобы он прекратил переписку, открывающую Эйзенштейну какие-то надежды на торг с нами <...>»<sup>287</sup>.

Эйзенштейн оказался в сложнейшей ситуации. До полного завершения работы над фильмом оставалось совсем немного, Но американцы денег на продолжение не давали. Москва, объявив его невозвращенцем, по сути дела, отрезала ему путь домой. Но и возвращаться на родину после трех лет зарубежных гастролей с пустыми руками, без итога своей работы, тоже ничего хорошего не сулило.

Но у Сергея Михайловича в СССР оставалась мать. И он прекрасно понимал, какая участь ждет ее в случае своего невозвращения. Выбор был поистине роковым – ломать свою судьбу или погубить мать.

Он решил вернуться, по-видимому, надеясь все же спасти и мать и фильм. У него еще теплилась надежда. Что советская власть, которой он так верно и талантливо послужил. Не бросит его и выкупит у американцев отснятый материал. «Окончательный монтаж в Москве» – так было озаглавлено их первое интервью, опубликованное в тот же день в газете «Вечерняя Москва».

20 мая 1932г. С.М.Эйзенштейн и Г.В.Александров обратились с письмом к И.В.Сталину с просьбой принять их для обсуждения ряда предложений, в том числе по вопросу о целесообразности создания в СССР специального кинопроизводства для США. Во встрече было отказано. Сталинская резолюция гласила: «Не могу принять, некогда. И Ст.»<sup>288</sup>.

Следом и заместитель председателя правления Союзкино К.М.Шведчиков Попытался было похлопотать за советского режиссера №1.

---

<sup>287</sup>АП РФ, ф. 3, оп. 35, д. 87, л. 47.

<sup>288</sup>АП РФ, ф. №, оп. 35, д. 87, л. 77–78.

направив И.В.Сталину записку с предложением о покупке «заснятого материала» фильма С.М.Эйзенштейна, снятого в Мексике.<sup>289</sup> Не затрачивая валюту на завершение работ по фильму за границей, а произведя их в Москве, Союзкино в таком случае могло бы стать совладельцем фильма и получить от его проката 50% всей валютной выручки. На завершение же работ требовалось всего 100 тыс. руб.

К обращению прилагалась докладная записка самого С.М.Эйзенштейна правлению Союзкино, в которой говорилось, что возможны и еще более выгодные варианты при условии быстрого решения вопроса. Однако судьба фильма, не смотря на все соблазны экономической выгоды, видимо, была уже предрешена.

«Заокеанский вояж, – отмечал биограф Эйзенштейна Р.Н.Юренев, – стоил режиссеру «почти трех лет жизни и гибели не только множества надежд и планов, но и шедевра, достойного всемирной славы. Боль от незавершенной работы преследовала Эйзенштейна до конца жизни. В 1946 году, смертельно больной, он писал: «Иронией постараемся преодолеть и этот случай смерти – смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения»<sup>290</sup>.

На самом деле, голливудская эпопея Эйзенштейна оставила глубокую рану не только на сердце но и на всей его дальнейшей судьбе – пока Шумяцкий будет оставаться в кресле киноначальника, ему не будет позволено довести работу до конца ни на одном из начатых фильмов.

Черная тень от этой истории по ходу 30-х в какой-то степени предопределяет и заметное сворачивание зарубежных связей советского кино. По крайней мере за границу кинематографического брата теперь будут выпускать буквально единицы. И только самых проверенных-перепроверенных... Когда в 1935г. прославленного Дзигу Вертова одна зарубежная фирма пригласит для проведения монтажной редакции фильма

---

<sup>289</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 403, л. 63–64.

<sup>290</sup>Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Метод. Фильмы. Силь. – М.: 1985. – С. 49.

«Три песни о Ленине», его кандидатуру забодают даже не строгой выездной комиссии ЦК ВКП(б) – откажется дать рекомендация студия, на которой он работал<sup>291</sup>.

Однако уходить в глухую изоляцию от враждебного западного киномира Шумяцкий не собирался. Как пламенный большевик, как бывший дипломат, как человек, поживший в молодые годы на Западе, он хорошо понимал важность продвижения достижений передовой советской киномузы на зарубежный экран. И сворачивая контингент индивидуальных командировок творческих работников за кордон, он энергично налегал на развертывание заграничной работы по казенной линии.

### *Битвы за Инторгкино*

В плане продвижения советских фильмов на зарубежный экран 20-е оставили Шумяцкому очень даже неплохое наследие. Организационные формы этой работы уже в главных своих основаниях определились, мосты с зарубежными организациями были наведены, работники Инторгкино уже получили первый опыт совсем не простого дела.

Во всяком случае отчет председателя правления «Совкино» К.М.Шведчикова Наркомторгу СССР от 15 марта 1930г. о состоянии работы по экспорту советских фильмов выглядел вполне достойно.

«За 1928–29 операционный год было запродано картин нашего производства и производства наших коммитентов на сумму ам.дол. 252554. По картинам Межрабпом-фильм с 1/1-29г. запродаж, по имеющимся у нас сведениям, составила ам.дол. 225500. Таким образом, за 28–29г. было запродано советских картин, кроме ВУФКУ и Белгоскино, по которым у нас не имеется сведений, всего на сумму около 1 миллиона рублей. На 1929–30г. одно лишь Совкино получило от НКТ задание сделать 700000 рублей по экспорту. <...>»<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д.24, л. 60.

<sup>292</sup>РГАЛИ, ф. 2496, оп. 2, д. 3, л.89–90.

Кроме обнадеживающей статистики содержались отчете и довольно-таки трезвые суждения о нерешенных проблемах и вполне дельные предложения. В частности стратегически верным было его предложение развернуть представительства Инторгкино в нескольких европейских странах, а не только в одном Берлине, где законодательство страны вообще разрешало в течение года приобретать и показывать не более десяти картин.

Однако подхватить эстафету успешного развертывания зарубежных связей новому начальнику советской кинематографии Б.З.Шумяцкому не удалось. Во-первых, с введением в строй первых предприятий советской кинопромышленности по объективным причинам резко пошла на убыль дорогостоящие закупки импортной продукции. В 1930г. было ввезено в СССР оборудования для кино-пленки, самой импортной кино-пленки и кинотехники на 3541 тыс.рублей. В 1931г. на это удовольствие была затрачено куда более скромная сумма – 2488г. тыс.рублей.

С 1932г. импорт для кино-промышленности в основном был прекращен и стал регламентироваться с этого года минимальными суммами на дооборудование и небольшое количество негативной пленки для самого производства: в 1932г.на 250 тыс. руб., а в 1933 не более 1100 тыс. руб.

Ввоз производственной киноаппаратуры, кино-пленки на печать копий для кино-театров и передвижек с начала 1932г.был совершенно прекращен. Начиная с 1931г. *была полностью прекращена также и закупка заграничных кино-картин.*

Но и с оставшимся объемом работы ведомство Шумяцкого справлялось не лучшим образом, что, видимо, и подтолкнуло правительство к крайне неприятной для ГУКФа мере. 27 мая 1933 года вышло постановление СНК СССР «Об организации «Союзкиноэкспорта» в системе НКВД». Правительственная директива гласила:

«1. Для осуществления экспорта продукции фото-кино-промышленности организовать в системе Народного Комиссариата Внешней Торговли Всесоюзное Объединение «Союзкиноэкспорт».



2. Предложить Главн. Управл. Фото-кино-промышленности при СНК СССР передать по состоянию на 1 июня 1933г. все операции хозрасчетной конторы «Инторгкино» по экспорту со штатом, материальными и финансовыми средствами, сохранив за Главным Управлением фото-кино-промышленности импортные операции по кино-фото-продукции под контролем НКВТ»<sup>293</sup>.

У Шумяцкого отняли дорогую и столь важную для него игрушку. Труженикам Наркомата внешней торговли она тоже пришлась по нраву. Более того: они вошли во вкус и возжелали приумножить это удовольствие. В июне 1934г. в правительство ушла инициативная записка о значительном расширении полномочий и функций взятого ими под свое крыло «Союзкиноэкспорта». А именно:

«1. В целях повышения художественного качества кино-фильм, идущих на экспорт, разрешить В/О «Союзкиноэкспорт» выявить и наметить с представителями иностранных фирм лучшие произведения литературы и драматургии, могущие быть использованными для составления сценариев и создания кино-фильм.

2. Разрешить В/О «Союзкиноэкспорт» проведение совместных постановок отдельных кино-фильм с иностранными кино-фирмами, а также постановку кино-фильм по заказам инофирм, с частичным допущением их режиссерского и актерского состава, при условии обеспечения наших принципиальных позиций.

3. Предложить Главному Управлению Кино-Фото-Промышленности установить особый экспортный режим на кино-фабриках в отношении выпуска и оформления кино-фильм, предназначенных к экспорту.

4. В целях увязки экспорта с импортом кино-фильм, кино-пленки и кино-оборудования, передать все вопросы импорта в Наркомвнешторг,

---

<sup>293</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л.144.

ликвидировать Импортную контору при Главном Управлении Кино-Фото-промышленности»<sup>294</sup>

Вот так по-простому – отобрать у Шумяцкого последние остатки внешнеэкономической деятельности. Да ни за что! Не на того напали!

Последовал немедленно ответный удар: ГУКФ направил в правительство свое заключение по данному предложению: «Сообщаю Вам свое заключение на предложение Наркомвнешторга о предоставлении ему производственных функций по кино (право постановки фильм). «Союзкиноэкспорт» (орган НКВТ) не справляется в силу отрыва от производственных кино-предприятий, находящихся в непосредственном подчинении Главного Управления кино-промышленности, с вывозом картин, тем менее имеется оснований предоставить ему право совместных постановок новых фильм в Союзе с иностранными фирмами, так как не имея своей производственной базы, фактически осуществлять эти постановки «Союзкиноэкспорт» должен на кино-предприятиях Главного Управления кино-промышленности. Разрешить эти функции органу НКВТ было бы вредным и нецелесообразным. В настоящее время Главное Управление кино-промышленности начинает организовывать такие совместные с инофирмами постановки в смысле финансирования их производства на наших кино-фабриках и в части совместного проката этих фильм за границей. Начиная с 1934 года заграничный рынок от покупки наших фильм в твердый расчет перешел на систему их совместного там проката, что, помимо неудовлетворительной работы Союзкиноэкспорта, требует осуществления самой кино-промышленностью совместного проката и ликвидации ставшей в этих условиях совершенно ненужной посреднической организации НКВТ – «Союзкиноэкспорт». Начальник Главного управления кино-фото-промышленности при СНК СССР Шумяцкий»<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л.134–135.

<sup>295</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л. 132.

К данному заключению прилагался проект постановления правительства, о содержании которого не трудно догадаться. Но соблюдая объективность, все же приведем его: «Учитывая невозможность успешного ведения экспорта советских фильм в отрыве от их производства, особенно в связи с изменившейся конъюнктурой мирового кинорынка (вместо продаж совместный прокат и совместные постановки фильм), Совет Народных Комиссаров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Передать всю экспортную работу по кино-фото-делу, как то имело место до июня 1933г., Главному Управлению Кино-фото-промышленности при СНК СССР, объединив ее с находящейся в ведении ГУКФ импортной работой по кино-фото.

2. Ликвидировать всесоюзное объединение по экспорту советских фильм и фото-изделий Наркомвнешторга «Союзкиноэкспорт» и все выделенные ему импортные лимиты, остатки импортных материалов, фонд копий экспортных фильм и имущества передать Главному Управлению Кино-Фото-Промышленности при СНК Союза.

Реорганизацию закончить к 1.УП.с.г.»<sup>296</sup>.

Дабы ходатайство и проект постановления правительства получили поддержку, Шумяций не поленился подготовить еще и краткую, но вполне убойную справку об итогах работы «Союзкиноэкспорта». Документ более чем содержательный, приведем и его:

«1. Штат «Совкиноэкспорта» в настоящий момент по имеющимся у нас сведениям 21 человек, а у нас было 11 чел.

2. Годовой фонд зарплаты по «Совкиноэкспорту» составляет примерно 83000 рублей

3. % выполнения плана (годового) «Союзкиноэкспорта» за 1933 год составляет примерно 18%.

4. Если сравнивать % выполнения плана по экспорту за время с 1931 по 1933г., то получается следующая картина:

---

<sup>296</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л. 133.

1931г.: – 79.28% (269.000 рублей)

1932г.: – 51.33% (343.090 рублей)

1933г.: – 18% (179.300 рублей)

«Союзкиноэкспорта» – 100780 рублей.

5. «Союзинторгкино» до момента реорганизации, т.е. до 1/VI-33г. (за 5 месяцев) по экспорту с запада выручило 79520 рублей. Сравнивая % выполнения плана по экспорту до момента реорганизации (т.е. за 7 месяцев), то выручка «Союзкиноэкспорта», насколько нам известно, по этим же операциям составила 100480 рублей, что средне-месячную выручку по «Союзинторгкино» 15800, а по «Союзкиноэкспорту» 14350, т.е. 1450 рублей в месяц меньше.

6. Разрыв экспорта с импортом внесло разнорядность в работе, усложнило проведение операций с фирмами и увеличило административно-хозяйственные расходы. Достаточно сравнить, что «Союзинторгкино» до реорганизации проводя экспортно-импортные операции имело штат в количестве 26 человек, сейчас же обе организации имеют 31 человек. При оторванности экспорта от промышленности неминуемо создавался аппарат, нагромождающий звенья, связывающие с промышленностью, так например, в «Союзкиноэкспорте» появился производственный директорат (директор), референт по производству, приглашаются отдельные консультанты и т.д.

7. Также серьезным обстоятельством является созданное «Союзкиноэкспортом» повышение валютных расходов по линии покупки импортной пленки. В 1933 г «Союзкиноэкспорт» получил 45000 рубл. и на 1934г. он получил 100000 рублей (мы получили в 1933г. 35200 рублей и на 1934г. 30000 рублей для всей системы. Ясно, что при объединении экспорта и импорта в системе кино-промышленности, эти валютные расходы должны быть и будут значительно меньше»<sup>297</sup>.

В Наркомате внешней торговли трудились тоже не простачки, но таких справок они изготовлять не умели.

---

<sup>297</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 113, л. 146.

Схватку за право торговать советским киноискусством за рубежами Родины за явным преимуществом выиграл Борис Захарович. «Волковы лужики – мои!»

Впрочем перетягивание каната этим событием не завершится. На протяжении последующих ближайших лет и десятилетий эта битва за лакомый кусочек разрзится с попеременным успехом еще не раз...

### *Шумяцкий-экспортер*

Итак, 28 сентября 1934г. постановлением Совнаркома СССР функции по киноэкспорту и киноимпорту были изъяты из НКВТ и переданы непосредственно Главному управлению кинофотопромышленности (ГУКФ).

Связь кинопромышленности в лице ГУКФ с другими странами снова стала осуществляться через Всесоюзную контору «Союзинторгкино», имеющую своих представителей в 14 странах. Как правило, экспортные советские картины сопровождались синхронным дубляжем (субтитры на языке страны-импортера). Картины, как художественные, так и документальные, переводились на французский, английский, итальянский, чешский, румынский, польский и другие языки. «Союзинторгкино» нередко устраивало просмотры в Москве для иностранных корреспондентов. Кроме этого, для иностранных радиослушателей делались специальные программы о советских фильмах.

До 1938 года «Союзинторгкино» получала 65% прокатных отчислений от всех импортированных из-за границы кинофильмов. При этих условиях организация давала ежегодно значительный доход в бюджет. Однако с 1938 года этот порядок был отменен, и «Союзинторгкино» стало получать за импортные фильмы фиксированные суммы по себестоимости в переводе на советские рубли, от 100 до 200 тысяч рублей за каждый импортный фильм. В то время как валовый сбор от этих фильмов по Главкинопрокату колебался от 15 до 30 миллионов рублей за каждый фильм. Таким образом,

«Союзинторгкино» фактически превратилось в убыточную организацию, ежегодно получающую крупные суммы дотации от Наркомфина.

Министр кинематографии Б.З.Шумяцкий в докладной записке об экспорте советских фильмов, адресованной в ЦК 8 августа 1936 года, приводил весьма показательную динамику проката советских кинокартин в основных странах экспорта: «В Америке: в 1934г. советские фильмы демонстрировались в 80 кинотеатрах 39 городов, в 1935г. – в 108 кинотеатрах 56 городов, в 1-м полугодии 1936г. (включая Канаду, Мексику, Кубу, Аргентину, Пуэрто-Рико и Колумбию) – в 119 кинотеатрах 68 городов. Во Франции демонстрация оригинальных иностранных версий ограничена законом 15-ю кинотеатрами для каждой картины. Но и здесь мы имеем весьма значительный рост проката наших фильмов. Так, например, было в прокате:

в 1933г. – 2 советских художественных фильма,  
в 1934г. – 5 советских художественных фильмов,  
в 1935г. – 18 советских художественных фильмов,  
в 1936г. (первое полугодие) – 15 советских художественных фильмов, из них 10 вновь выпущенных, не считая около 20 документальных фильмов, выпущенных на экраны в течение минувшего сезона. Значительно расширился также экспорт и прокат советской кинохроники: в 1934г. экспортировано 8 сюжетов, главным образом – немых, в 1935г. – 98 сюжетов (часть озвученных), в 1936г. (первое полугодие) – 59 сюжетов (озвученные). Помимо показа отдельных сюжетов нашей кинохроники в САСШ, Англии, Франции, Испании, Чехословакии, Дании и др. странах, осуществляемого нашими заграничными представителями и контрагентами по соглашению с фирмой «Парамаунт» наши лучшие хроникальные сюжеты проходят по всей прокатной сети этой фирмы во всех странах мира. В Париже издается специальный месячный журнал нашей кинохроники. За этот период времени реализация советской кинопродукции за границей выразилась (оперативно) в следующих суммах:

В 1934г. ....277,4 тыс. руб.,

В 1935г. ....314,8 тыс. руб.,

В 1936г. (1-ое полугодие) .....398,3 тыс. руб., – (по коэфф. – 4,38).

Соотношение чистой валютной выручки к брутто сумме реализации выражается в следующих цифрах: в 1934г. – 91,4%, в 1935г. – 93,5%, в 1936г. (1-ое полугодие) – 87%. В частности, общеторговые валютные расходы по экспорту наших фильмов в основных странах экспорта выразились в следующих цифрах:

по САСШ<sup>298</sup>: при непосредственно осуществляемом нами выпуске фильмов в 1934г. – 60%, в 1935г. – 42%, в 1936г. (1-е полугодие) – 40,1%;

по Франции: при выпуске фильмов г. о. через наших контрагентов по договорам в 1934г. – 18%, в 1935г. – 13,9% на продажу и прокат»<sup>299</sup>.

Далее в этом же документе Б.З.Шумяцкий перечислил ряд мер необходимых для дальнейшего укрепления наших позиций на внешних рынках и расширения проката наших фильмов за границей:

«1. Разрешить ГУКФ производить реализацию советской кинохроники за границей вне зависимости от коммерческих результатов сделок, дабы обеспечить максимально широкий показ ее во всех странах. Представителям ГУКФ за границей должно быть предоставлено право производить обмен хроникой во всех случаях, когда это вызывается соображениями расширения проката нашей хроники.

2. Предоставить ГУКФ право и возможность приобретать отдельные сюжеты иностранной хроники, особенно в случаях выдающихся событий (например, гражданская война в Испании), ассигновав на эту цель до \$10000 или \$5000 до конца 1936г.

3. Отменить постановление НКВТ, аннулирующее процентные отчисления валюты в пользу киностудий, дающих лучшие фильмы на экспорт и наиболее высокую валютную выручку при прокате их за границей (за 1935г. сумма компенсации достигла только 15000 рублей).

<sup>298</sup>САСШ – Северо-Американские Соединенные Штаты. Распространенное название США в русском языке середины XX века. (Прим. ред.).

<sup>299</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, ед. хр. 958, л. 20-25.

4. Для улучшения всего дела проката советских фильмов в Европе и осуществления самостоятельного выпуска фильмов на заграничных экранах (без посредников-дистрибьюторов) разрешить ГУКФ создать на базе киноотдела Парижского торгпредства небольшую киноорганизацию во Франции (по типу Амкино<sup>300</sup>) в качестве самостоятельного представительства ГУКФа в Европе, подконтрольного торгпреду СССР во Франции (со штатом не более 8 человек, включая двух разъездных агентов).

Приложение. Справка о странах, в коих демонстрировались советские кинофильмы в 1-м полугодии 1936 года.

- |                  |                  |
|------------------|------------------|
| 1. США.          | 16. Испания.     |
| 2. Франция.      | 17. Болгария.    |
| 3. Италия.       | 18. Аргентина.   |
| 4. Бельгия.      | 19. Колумбия.    |
| 5. Швейцария.    | 20. Мексика.     |
| 6. Дания.        | 21. Канада.      |
| 7. Швеция.       | 22. Куба.        |
| 8. Голландия.    | 23. Пуэрто-Рико. |
| 9. Чехословакия. | 24. Сирия.       |
| 10. Англия.      | 25. Палестина.   |
| 11. Румыния.     | 26. Турция.      |
| 12. Польша.      | 27. Иран.        |
| 13. Латвия.      | 28. Монголия.    |
| 14. Литва.       | 29. Китай.       |
| 15. Эстония.     | 30. Синь-Дзянь.  |
|                  | 31. Тува.        |

Кроме того, в настоящее время в процессе оформления договора на Австралию, Индию и Южную Америку»<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup>Советская организация, занимавшаяся прокатом наших картин в США.

<sup>301</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, ед. хр. 958, л. 20–25.



Таким образом, в 1936 году Советский Союз экспортировал картины в более чем 30 стран. Однако буквально на следующий год эта цифра упала до 20. Уже на тот момент у «Союзинтогркино» появились проблемы, которые оно не до конца решило вплоть до последних дней советской власти – это недостаток рекламы, некачественные копии, плохой дубляж или же вообще его отсутствие и т.д.

Для того, чтобы иметь более полное представление об объемах экспорта советских фильмов, обратимся к следующим данным:

Экспорт кинофильмов (в тыс. долларов)

1926г. – 42,7

1927г. – 183,7

1928г. – 310,0

1929г. – 154,0

1930г. – 178,8

1931г. – 135,9

1932г. – 236,6

1933г. – 170,6

1934г. – 229,3

1935г. – 203,0

1936г. – 197,8

1937г. – 145,8

1938г. – 120,3

1939г. – 118,0

1940г. – 196,9

1941г. – 232,1

1942г. – 337,5

1943г. – 480,4

1844г. (за 7 месяцев) – 218,7

---

3893,1 тыс. долларов<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup>РГАЛИ ф. 2456, оп. 4, д 89. л. 29.

К середине 1930-х годов экспорт советских лент за рубеж значительно возрос, особенно во Францию. В 1933 году во Франции было показано 5 советских картин, в 1934 – 11, в 1935 – 15, в 1936 – 30, в 1937 – 41. В 1935 году во Франции 1100 тыс. зрителей смотрели в 215 кинотеатрах советские фильмы. В 1937 году наши фильмы демонстрировались в 1200 кинотеатрах Франции. Их смотрели 5 миллионов зрителей. В Париже 3 кинотеатра показывали исключительно советские картины (в том числе роскошный кинотеатр «Пигаль», один из лучших в Париже).

В 1930-х годах во Франции существовал закон, по которому фильм с диалогами на иностранном языке мог быть показан только в 15 кинотеатрах. Начиная с 1935 года советское кинопредставительство развернуло дубляж лучших фильмов на французский язык. Фильм «Мы из Кронштадта», например, после дубляжа был показан на 600 экранах.

В это время ввоз иностранных лент в нашу страну продолжал снижаться с каждым годом. За три года (1935–1937гг.) было закуплено всего 5 иностранных фильмов и несколько цветных мультипликационных лент (и это при том, что от проката иностранных картин в Союзе государство на каждый затраченный доллар получало от населения в виде налога и отчисления от прибылей около 770 рублей). В связи с этим в некоторых странах появилась тенденция к введению ограничений в отношении ввоза наших картин. Это привело к трудностям по экспорту кинокартин.

Из звуковых лент широкий зарубежный прокат имели «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Профессор Мамлок», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». В 1938 году за 5 месяцев фильм «Мы из Кронштадта» в одной только республиканской Испании просмотрело 756 тыс. человек, а «Чапаева» за тот же срок – 418 тыс. зрителей.

Б. З.Шумяцкий в письме, адресованном В.М.Молотову, сообщал по поводу «Чапаева» следующее: «За два с половиной месяца этот фильм просмотрело в Испании свыше 2 миллионов зрителей, т. е. количество, совершенно несвойственное ни одному даже испанскому фильму.

Корреспондент сообщает, что во многих частях народной милиции и в помещениях, занимаемых ее бойцами, портрет Чапаева стал самым любимым и распространенным. Ряд не только воинских частей, но и их мелких соединений, бойцы народной милиции именуют «чапаевскими», а говоря о героизме того или иного своего бойца, говорят, что он проявляет себя, как «чапаевец». Вообще слова «Чапаев» и «чапаевец» прочно вошли в обиход испанского народа»<sup>303</sup>.

Кроме этого, большим успехом за рубежом пользовались «Путевка в жизнь», «Юность Максима», «Крестьяне», «Искатели счастья», «Сын Монголии», «Тринадцать», «Депутат Балтики», «Петр Первый», «Фронтовые подруги» и другие.<sup>304</sup> Заграничная премьера «Петра Первого» состоялась одновременно в 10 крупнейших городах США. Это был самый массированный на тот момент зарубежный прокат советской картины. Более месяца картина шла в США с большим успехом. Только за первую неделю в кинотеатре «Камео» ее посмотрело 35 тыс. зрителей. В Чикаго «Петр Первый» побил рекорд по посещаемости. Он был показан даже в Белом доме президенту США Рузвельту.

8 декабря 1936г., когда тучи над председателем ГУКа стали серьезно сгущаться, Шумяцкий представил председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову отчет о больших успехах в продвижении советских фильмов за границу: «В настоящее время наши фильмы как никогда еще, получили свое массовое распространение по большому числу стран. Не взирая на трудности цензуры, которая нередко заставляет делать в наших фильмах значительные вырезки и использует свои требования (напр. перед президентскими выборами в США, в Мексике и в лимитрофах) для прямого затруднения появления наших фильм, они все же в большем и большем количестве выходят на экраны заграничных стран. Если до конца 1935г.

---

<sup>303</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, ед. хр. 958, л. 11.

<sup>304</sup>По мотивам «Тринадцать» в 1943 году в США был поставлен фильм «Сахара». По сюжету фильма «Фронтовые подруги» в 1944 году в США вышел фильм «Три русских девушки». Заново озвученный немой фильм «Броненосец «Потемкин» был выпущен в США под названием «Семена свободы».

наши фильмы в лучшем случае проникали в столицы зарубежных стран, а в провинцию им путь был почти закрыт, то с весны особенно с лета с.г. они начали широко проникать на экраны провинциальных городов. По предварительному подсчету за 9 месяцев 1936 г. наши фильмы за границей дали свыше 7 мил. посещений»<sup>305</sup>.

Но и давний соперник Шумяцкого нарком Внешторга СССР А.П.Розенгольц тоже не дремал. На стол председателя Совнаркома СССР В.М.Молотову оперативно легла докладная записка о плохой работе ГУКФа по экспорту фильмов и необходимости вернуть эту сферу деятельности под эгиду НКВТ: «Передача экспортно-импортной работы по кинопромышленности, которая имела место в 1934г., не дала положительных результатов. Все небольшие планы, которые утверждаются СНК СССР по сдаче на экспорт и экспорту, не выполняются. Так, например, в 1935г. из 28 картин, подлежащих сдаче, сдано было только 17, при этом картины эти в значительной своей части были неудачного качества и сданы были с большим опозданием против обусловленных сроков. В первом полугодии 1936г. по плану должны были сдать 10 картин, фактически же сдали только 2. В связи с этим валютный план был выполнен в 1935г. только на 48%, а в первом полугодии 1936г. на 52%. Кинохроника сдается с таким опозданием, что реализация ее за границей теряет смысл.<...> Оставление экономической работы Инторгкино в системе ГУКа не дает необходимых стимулов для развития этого чрезвычайно важного для нас политического вида экспорта. Право самостоятельного выхода на zahraniчные рынки по вопросам импорта не имеет ни один наркомат, ни одна советская организация кроме Союзинторгкино. <...> Поэтому я прошу выделить Инторгкино из системы Главного Управления Кинопромышленности и передать его в систему Народного Комиссариата Внешней Торговли»<sup>306</sup>.

И что?

---

<sup>305</sup>РГАСПИ, ф.82, оп.2, д. 958, л.28.

<sup>306</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 28, л. 34.

Снова корова! Принято решение о выделении «Союзинторгкино» из системы Главного Управления кинопромышленности и передаче его с 1-го января 1937г. в систему Народного Комиссариата Внешней Торговл СССР<sup>307</sup>.

Конечно, Шумяцкий не мог смириться с таким решением. В своей докладной записке председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову энергично опротестовал попытки Наркома Внешторга А.П.Розенгольца вывести Союзинторгкино из системы ГУКа и переподчинить его НКВТ. Аналогичное письмо на следующий день было отправлено Я.Э.Рудзутаку.<sup>308</sup>

С этого момента опять началась отчаянная борьба двух ведомств за право руководить работой по экспорту и импорту кинопродукции.

Прервет многосерийную дуэль только почти одновременный арест обоих дуэлянтов. Розенгельца расстрелят на три месяца раньше Шумяцкого.

#### *Заграничное кино в СССР 30-х*

Начиная с 1931г. статья расходов на закупку зарубежных фильмов в бюджете Союзинторгкино надолго исчезла, и соответственно иностранные фильмы с советских экранов как ветром сдуло.

Надо сказать, что это был серьезный удар по экономике советской кинематографии. Но к ее чести она его достойно выдержала.

Правда, на складах фильмобаз еще имелся более чем приличный запас ранее приобретенных иностранных фильмов. Сохранившиеся кинокровища на 5 марта 1931г. выглядели следующим образом:

«Выводы по обследованию «Золотого фонда». Всего на складе лежит 696 заграничных картин. Сюда не вошли картины научные, находящиеся в прокате и на пересмотре в ГРК. Лежащие на складе картины могут быть разбиты на 3 группы. 1-ая группа: находящиеся в прокате картины, срок коммерческого лиценза которых истек. Всего этих картин 509 названий. Считая средний размер картины 1500 метров и беря 25 копий на каждую

---

<sup>307</sup>РГАЛИ. ф. 2456, оп.4, д.25, л. 4.

<sup>308</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 28, 24–27.

картину, мы имеем здесь 19 мил.87.500 метров пленки, которая может быть как-то использована. 2-ая группа: картины находились в прокате, но срок лицензия не истек, сняты с проката ГРК. Таких картин 80 штук. По приблизительным подсчетам с них снято 645 копий, на что израсходовано 967500 метров пленки на сумму 106.425 рублей. Стоимость лицензия по этим картинам равна 240 тыс.рублей. Весь расход 346425 р. 3-я группа: Картины, не находившиеся в прокате ни одного дня, запрещены ГРК. Этим картин 107 шт. или 15% к общему количеству. Срок коммерческого лицензия не истек только на 6 картин. В основном это контрольные экземпляры картин, приобретенных в 1926 и 27 годах Госкино и некоторыми Отделениями. После запрещения ГРК картины следовало отправить обратно в страны, где они были приобретены, тогда затраченные на них средства вернулись бы обратно, этого не было сделано и мы понесли убыток в следующей сумме:

Стоимость коммерч. лицензия – 321000 рубл.

« 229.000 метр. пленки

на 153 копии – 34425 руб.

---

Всего: – 355425 рубл.

Комиссия предлагает следующее:

По второй группе картин, срок коммерческого лицензия которых не истек, конечно, имеется много фильм, которые нельзя пускать на экран, но среди них есть и такие, которые можно было бы пустить на коммерч. экраны, исходя из задачи мобилизации внутренних ресурсов. Поэтому необходимо просить ГРК пересмотреть еще раз эти картины для демонстрации их на экране. По первой и третьей группе мы имеем колоссальные запасы пленки, превышающей 20 мил.метров. Необходимо создать техническую комиссию, которая проработала бы этот вопрос о переработке использованной пленки. Эта комиссия должна использовать имеющиеся уже в Бюро Рационализ. ценные предложения о переработке пленки. Вопрос о переработке пленки

имеет огромное значение, в связи с тем, что мы имеем на складе большое количество прекращенных прокатом картин внутреннего производства»<sup>309</sup>.

Достойный финал былой экспансии западного кино на советские экраны. Практически все наследие 20-х – на смыв!..

Но ведь даже и при таком исходе – все равно прибыль...

Но одним «Членом правительства» сыт не будешь. Публика все равно хотела чего-нибудь иностранненького. Ну, хоть чуточку... И ей пошли навстречу. Осенью 1935 г. Б.З.Шумяцкий обратился к зам. председателя СНК СССР, председателю Валютной комиссии Я.Э.Рудзутаку с просьбой разрешить ГУКФу приобрести в США «два самых лучших фильма мировой кинематографии» – «Новые времена» Чарли Чаплина, «Вива Вилья» Джека Конвея или цветную ленту Рубена Мамуляна «Беки Шарп». Мотивировка этой просьбы звучала так: «Необходимость творческого роста наших киномастеров (режиссеров, звукооператоров и композиторов) требует, чтобы они находились в курсе всех новых достижений передовых заграничных киномастеров, чтобы они могли их не только видеть, но и повседневно изучать и чувствовать сравнительные оценки нашего зрителя»<sup>310</sup>.

Рудзутак не решился решить вопрос самостоятельно и переправил ходатайство Шумяцкого в Политбюро ЦК ВКП(б).

Сначала Политбюро, а потом и Совнарком СССР разрешили ГУКФу купить фильм Чарли Чаплина «Новые времена».<sup>311</sup> А летом 1935 на советские экраны вышли «Петер» и «Лавры мисс Эллен Грей». В декабре были выпущены американские фильмы «Кукарача», «Человек-невидимка», «Три поросенка», «Забавные пингвины», «Микки-дирижер».

Но на этом дело с закупкой киноиностранины застопорилось. В самом начале 1937г. Б.З.Шумяцкий вынужден был обратиться к председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову с докладной запиской о необходимости увеличить закупку иностранных фильмов. Начальник ГУКа напомнил, что за

---

<sup>309</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 44, л.334–335.

<sup>310</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, д. 1082, л. 114–115.

<sup>311</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 972, л. 14; РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 21, л.39.

последние три года для проката в СССР было закуплено всего пять фильмов и несколько цветных мультипликационных лент, в то время как «вывоз наших картин увеличивался из года в год, особенно во Францию. Этим объясняется, что в некоторых странах зреют сейчас тенденции к введению ограничений в отношении ввоза наших кинопередвижек. Это может привести к серьезным трудностям в нашей работе по экспорту кино-картин, если мы, наряду с расширением нашего экспорта, не начнем ежегодно приобретать некоторого количества наиболее подходящих для нас зарубежных фильмов. Прокат иностранных фильмов в Союзе показывает, что эта операция является весьма эффективным средством мобилизации денежных средств населения. Из прилагаемых при сем расчетов видно, что при прокате иностранных картин в Союзе государство на каждый затраченный доллар получало от населения ( в виде госналога и отчисления от прибылей) около 770 руб. Учитывая изложенные выше соображения, прошу Вас разрешить импортировать в 1937г. иностранных картин на сумму 150 тыс. долларов. <...> Такой размер импорта не только облегчит расширение экспорта наших фильмов за границу, но и даст возможность дополнительно мобилизовать денежные средства населения (за время действия лицензов на импортированные картины) в сумме 100 мил. руб.»<sup>312</sup>.

Увещевания не подействовали. Да и вряд ли к тому времени они могли подействовать. Международный климат резко и угрожающе менялся.

Но общая тенденция в деле международных связей кинематографии шла к тому, что сфера контактов неуклонно суживалась и отдельные прорывы на этом фронте вроде приезда в СССР того или иного знатного кинематографиста погоды не делали.

#### *Кинофестивали: рождение*

В 30-е годы в нескольких странах Европы стало зарождаться международное кинофестивальное движение. Одной из первых заметных вех

---

<sup>312</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 31, л.13–14.



на этом пути стал Венецианский кинофестиваль. По инициативе диктатора Бенито Муссолини он был проведен с 6 по 21 августа 1932г в рамках так называемого Биеннале – смотра произведений различных видов искусств.

Организаторы первого Венецианского кинофестиваля, находившиеся под личным контролем дуче, привлекли к участию в нем 9 стран, которые представили на конкурс 29 полнометражных и 14 короткометражных фильмов, главным образом из Франции, Германии, СССР и США. Особенностью этого кинофорума стало то обстоятельство, что страны соревновались не отдельными фильмами, а целыми программами. Советское кино было представлено «Землей» Александра Довженко, «Путевкой в жизнь» Николая Экка и «Тихим Доном» И.Правова и О.Преображенской.

Традиционного в будущем жюри и конкурса не было. Лучшие работы определяли методом опроса. Самим итальянцам не удалось здесь завоевать ни одной награды, и учредители фестиваля так сильно расстроились, что «позабыли» даже вручить главный приз. К великому нашему счастью он не достался ни одному советскому фильму, иначе эта награда, называвшаяся «Кубком Муссолини», вышла бы любому советскому триумфатору боком. Но тем не менее советская делегация не покинула Венеции без награды. Вышло так, что лучшей режиссерской работой была признана «Путевка в жизнь». Картину тогда сразу же закупили 28 стран. Потом число таких стран быстро перевалило за сотню.

С учетом первого большого успеха к следующему Венецианскому кинофестивалю, проводившемуся в 1934г., Шумяцкий готовился более основательно, как впрочем и сами его устроители. Вместе с председателем Всесоюзного общества культурных связей с заграницей А.Я.Аросеввы загодя направили в Политбюро ЦК ВКП(б) докладную записку о желательности участия СССР во 2-й Международной выставке кинематографического искусства в Венеции. «Огромный интерес, который вызывает советское кино – убеждал Шумяцкий – и возможность послать пять хороших фильм, гарантирует несомненный успех наших картин на выставке в Италии. Это в

свою очередь послужит цели пропаганды наших фильм и в других странах. В выставке участвуют все крупные страны. Организационный комитет Международной выставки уже широко рекламирует участие СССР в этой выставке и дает понять, что советский фильм и на этот раз получит премию (на 1-ой выставке СССР получил золотую медаль)»<sup>313</sup>.

В связи с тем, что высшие инстанции тянули с решением вопроса об участии советской кинематографии фестивале Б.З.Шумяцкий уведомил руководства партии и государства о грозящих последствиях: «Комитет [выставки] настойчиво просит сообщить участвует ли в ней СССР. Будучи крайне заинтересованным советскими фильмами, Комитет заявляет, что в случае нашего отказа закупит их в Париже по своему усмотрению для демонстрации их в Венеции от своего имени. Учитывая крупный успех Союзкино на прошлой выставке, он ,категорически, настаивает на нашем самостоятельном и ответственном участии в ней в этом году.<...> Вопрос на днях рассматривался в Комиссии тов.Жданова (без моего участия) и был отвергнут. Ввиду важного значения этого дела и реальности угрозы устроителей приобрести первые попавшиеся «русские» (эмигрантские) фильмы и выдавать их за наши лучшие советские, – прошу срочно рассмотреть и разрешить этот вопрос в положительную сторону»<sup>314</sup>.

С учетом этой информации Совнарком в конце концов проштамповал решение Политбюро ЦК ВКП(б) об участии советской кинематографии во 2-ой Международной Киновыставке в Венеции и о передаче ГУКФу валютную выручку от реализации за границей фильма «Челюскин». На эти средства дозволено было закупить необходимую заграничную кинотехнику.

Воспользовавшись такой благосклонностью Б.З.Шумяцкий, ссылаясь на большие творческие и технические достижения советской кинематографии, обратился к И.В.Сталину Л.М.Кагановичу и А.А.Жданову с предложением провести в СССР осенью 1934 года (в ноябре)

---

<sup>313</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, д. 1032, л. 153.

<sup>314</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 1, л. 7.

международный кинофестиваль «с приглашением лучших кино-режиссеров и кино-продюсеров Франции, Италии, Англии, САСШ и Японии, на котором организовать конкурс наших фильмов с лучшими фильмами названных стран. Фестиваль особенно полезно провести, связав его с исполняющимся в это время XV-летием советской кинематографии».

Вовремя заброшенное зернышко попадет на благодатную почву и на следующий год даст свой росток. 28 июля 1934г. советская киноделегация отправилась в Венецию. Она везла с собой большую программу новых фильмов, в которую вошли «Гроза», «Петербургская ночь», «Иван», «Пышка», «Новый Гулливер» и «Окраина» и документальные фильмы «Челюскин» и «Весенние дни». В программу были включены и «Веселые ребята», которые буквально незадолго до отъезда были буквально вырваны из пасти Агитпропа, да и то при прямой поддержке Сталина. Венеция-1934 получилась более представительной. В ней участвовали 17 стран и 40 полнометражных фильмов, но программа советских фильмов была признана тем не менее лучшей.

В Москву из Венеции советских кинематографисты вернулись триумфаторами. Тут уже была получена телеграмма – поздравление от руководства фестиваля: «Бионале. Институт воспитательной кинематографии. Рады сообщить, что кубок выставки, предназначенный лучшей продукции иностранного государства, принявшего участие в международной выставке киноискусства, присужден ГУКФ СССР, как признание успеха, полученного всем комплексом его изумительных по замыслу и выполнению фильм. Поздравляем. Президент Бионале Вольпи».

На волне этого успеха руководитель советской кинематографии выступил на оперативно организованном собрании творческих и руководящих работников советского кино, на котором поделился своими впечатлениями от поездки и увиденных на фестивале зарубежными фильмами: «Мы их посмотрели свыше 40. И наше впечатление таково: они все чрезвычайно серы, бледны в смысле оригинальности сюжета, который

отсутствует. Они не оставляют впечатления, не запоминаются, однако, нужно отдать должное той замечательной исключительно чистой операторской работе и уменью использовать технические возможности, умелой, талантливой игре актеров».

Что же касается советских фильмов, показанных на киновыставке, то они по словам Шумяцкого, «пользовались огромным, неопишным успехом. Места в театре, где шел показ, брались нарасхват, хотя цены были увеличены вдвое, доходя до 2 руб. золотом за место. «Гроза», «Петербургская ночь», «Веселые ребята», «Гулливвер», «Челюскин» вызывали бурные овации»<sup>315</sup>.

Триумфальный успех советской кинематографии на международной киновыставке в Венеции Б.З.Шумяцкий весьма своеобразно попытался использовать для защиты своего курса на развитие развлекательных жанров в советском кино. На страницах «Кино» появилась специальная передовица и статья самого Шумяцкого, в которых рассказывалось как коварные империалистические силы пытались сбить советское кино с верно взятого курса на развлекательность: «Успехи советской кинематографии, естественно, не могут доставить особых радостей врагам социализма. Не имея возможности противопоставить советской кинематографии равноценные произведения искусства и теснимые кризисом капитализма, фашистские идеологи кинематографии ищут выхода на путях «разграничения сфер влияния», специализации жанров и т.п. Под завесой «доброжелательной» критики, они рекомендуют советской кинематографии замкнуться в жанре «страданий» и «мировой скорби», советуют отменить правильно взятый курс на создание полноценных, напоенных жизнерадостностью, занимательностью и весельем советских фильм. Советы этих «друзей» только подтверждают правильность ориентации советской кинематографии на производство фильм полнокрпвных, проникнутых бодростью и радостью жизни»<sup>316</sup>.

---

<sup>315</sup>Кино. – 1934. – 4 сентября.

<sup>316</sup>Кино. – 1934. – 22 сентября.

Заодно, пользуясь случаем, Шумяцкий не упустил возможности публично ответить некоторым своим недругам. В своем победном рапорте аркому обороны К.Е.Ворошилову он, сообщая о большом успехе советской кинематографии на международной киновыставке в Венеции, пожаловался на советскую печать, которая замалчивает этот успех: «Вы, вероятно, слышали о том, что мы на международной киновыставке поработали не зря, получили высшую награду. Позавчера получил из САСШ новое извещение о том, что и там после названной выставки все кинофирмы вели оживленную дискуссию. Они не желали признавать закономерность нашего успеха на международной киновыставке, пытаюсь, как самая мощная по кинематографии страна, противопоставить выставочному решению свое решение. Но сколько они не бились, в результате и они признали наши фильмы лучшими и постановили в свою очередь премировать нас за них медалью. Это соревнование я считаю особенно почетным, ибо конкурент имел на своей стороне огромное техническое преимущество и всех лучших киномастеров Европы и Америки, собранных в своем Голливуде. Я, конечно, не самообольщаюсь и знаю, что нам еще много надо работать, чтобы успех крепко закрепить. Однако, как начало этот успех интересен и показателен.

Наша печать его определенно замалчивает. Она ограничивает[ся] помещением только одной телеграммки в 8–10 строк. А о юбилее любого м[осковского] театра пишет целые полосы. Не правильно это. Кино по тому вниманию, которое ему оказывает И.В. и Вы лично – вовсе не пасынок.

Почему же печать играет в молчанку?

Надеюсь, что Вы мне поможете теперь (в декабре) организовать юбилей 15-летия советской кинематографии. Теперь ведь есть с чем праздновать его. Да еще на днях выходят большие интересные картины»<sup>317</sup>.

Все как в стихах Арсения Тарковского:

«Вот и лето прошло,  
Словно и не бывало.

---

<sup>317</sup>РГАСПИ, ф. 74, оп. 1, д. 293, л. 21.

На опушке тепло.

Только этого мало»...

*Московский международный кинофестиваль Дубль первый*

Родословную ММФ принято вести с 1959 года, когда в Москве действительно очень успешно прошел его выпуск, почему-то принятый считать первым. На самом деле, он был никаким не первым, а уже вторым. Первый же Международный кинофестиваль в Москве был проведен еще в феврале 1935 года. Причем это была не какое-то убогонькое действо, и совсем уж «не первый блин комом» а самый что ни на есть настоящий, серьезный и представительнейший международный кинофестиваль. Отбабаханный по всем канонам самых масштабных и величавых мероприятий сталинской эпохи он был признан вполне успешным и советскими властями и всем мировым киносообществом. Причем многим зарубежным гостям первого ММФ подготовка его показалась столь впечатляющей и образцовой, что они просили потом устроителей нашего кинофестивального первенца поделиться опытом. Громкое победное эхо первого ММФ укрепило и без того высокую репутацию советского кино, заставило изменить явно дескриминационную политику других зарубежных фестивалей к участию в них советских фильмов и мастеров кино. В любом случае первый хит-парад мирового кино в Москве стал ярким и важным событием судьбе нашей отечественной киномузы и нет ни малейших оснований предавать его постыдному забвению.

С надеждой, что подлинный и более почтенный возраст ММФ будет когда-нибудь все же восстановлен, вернемся к реалиям далекого 1935 года.

Сегодня может показаться странным и даже не совсем логичным, что при той страшенной закрытости от враждебного капиталистического мира окружавшего СССР 30-х Сталин позволил советским кинематографистам учинить в Москве широкомасштабный смотр мировой кинематографии со всеми вытекающими отсюда не самыми приятными для режима

последствиями. Ведь проведение международного фестиваля в сердце СССР автоматически означало, во-первых, широкую демонстрацию большого количества зарубежных фильмов не всегда «прогрессивного» содержания, а во-вторых – массовый заезд иноземных гостей, подавляющее число которых уж никак не могло числиться «друзьями» или даже слабосочувствующими СССР. Ведь к моменту проведения первого ММФ зарубежные фильмы были практически полностью вытеснены с советского экрана, а пересекать священные рубежи родины социализма дозволялось лишь редким-редким, специально отобранным представителям зарубежной художественной интеллигенции. А тут – предстояло запустить сразу целую орду непонятно каких личностей (по сводкам КГБ СССР ММФ шестидесятых превратился в настоящий съезд шпионов и недаром чекисты добивались тогда переноса этого кинофорума из Москвы в Сочи).

К тому же внутривластная обстановка в самом СССР, казалось, совершенно не располагала к массированному заезду сомнительных иностранцев. После убийства Кирова уже во всю начала вздыматься новая волна массовых политических репрессий.

И, тем не менее, сомнительное со всех точек зрения мероприятие разрешили.

С какой стати? Советское кино находилось тогда на подъеме. После авангардистских метаний и завихрений 20-х оно нашло волшебный золотой ключик массового успеха и, начиная с «Путевки в жизнь» и легендарного «Чапаева», один за другим выдавало на гора фильмы, которые на ура шли в советских кинотеатрах и шибко нравились даже самому хозяину Кремля. Мало того, эти фильмы достаточно успешно пробивались на экраны зарубежных стран, одерживали триумфы на первых международных кинофестивалях (например, в той же Венеции).

С учетом этих обстоятельств честолюбивому Борису Шумяцкому, по-видимому, удалось убедить главного кинозрителя страны, что проведение крупномасштабного международного смотра в Москве станет не только

очередным триумфом советского киноискусства, но принесет к тому же и немалый выигрыш сугубо политического характера.

Так была дана надлежащая отмашка, и экспресс весьма рискованного мероприятия стремительно рванул с места. Быстро сочинили и утвердили регламент, во все концы мира разослали приглашения. Особенностью первого ММФ стало то, что в конкурсе должны были соревноваться не отдельные фильмы а программы фильмов, представленные каждой из стран-участниц.

Что касается приглашения гостей, то тут 1-ый наш ММФ выступил подлинным новатором в тогдашнем фестивальном движении. В отличие от той же Венецианской выставки кинематографии (так тогда назывался будущий Венецианский кинофестиваль в Москву были приглашены не только кинопредприниматели и кинопроизводители, но и творческие работники. Причем акцент в приглашениях был сделан именно на известных мастерах кино, а не на начальниках и бизнесменах.

Помимо конкурсных фильмов ГУКФ намеревался также организовать ряд закрытых общественных просмотров, на которых кроме вполне готовых картин будут также показаны фрагменты ряда фильмов производства национальных республик Советского Союза. Само собой гостей не могли не попотчевать изрядной порцией новейшей советской документалистики, дабы поосновательнее ознакомить их с большими достижениями индустриализации, колхозной жизни и советской культуры.

23 января 1935г. была учреждена отборочная комиссия. Вскоре из-за кордона стали прибывать первые фильмы и первые сообщения иноземных гостей о согласии приехать в Москву.

2 февраля газета «Кино» опубликовала статью зам.начальника ГУКФа В.А.Усиевича «Первый советский кинофестиваль», в которой было подробно рассказано о подготовке к фестивалю, его программе и участниках. Открытие кинофорума было намечено на 20 февраля. Основные его просмотры должны были пройти в Московском Доме кино, в том самом здании где ныне



размещается наш СК России. В его стенах уже во всю кипела работа по подготовке юбилейной выставки на тему «15 лет советской кинематографии».

В помещении Научно-- исследовательского института кинематографии (НИКФИ) в Москве предстояло организовать выставку образцов заграничной аппаратуры, имеющей целью ознакомить основные технические кадры советских кинофабри – инженеров, техников и конструкторов, работающих в кинопромышленности, с последними достижениями киномеханической индустрии на Западе.

Из статьи зама Шумяцкого также явствовало, что первый советский кинофестиваль нашел широкий отклик за границей. «На фестивале, – поведал Усиевич, – будет представлено значительное количество стран Европы, США, а также стран Дальнего и Ближнего Востока (Япония, Китай, Турция и др.). Из Парижа нам сообщают, что формируется делегация французской кинематографии во главе с г. Шарль Деляк (президент Шамбр Синдикаль Синематографик Франсез). В состав делегации также входят такие крупные кинодеятели Франции, как гг.Б.Натан, Н.Кейм, Вандаль, представителя печати, творческих и артистических кадров французской кинематографии, в том числе артистка Аинабелла, г.Анри Бо. Среди французских делегатов – г.Андре Дебри, заместитель, президента Шамбр Синдикаль, являющийся руководителем фирмы «Дебри», производящей кинематографическую аппаратуру. Европейский кинематографический трест будет представлен своим главным директором (этот трест является контрагентом Союзинторгкиаю по прокату советских художественных фильмов в Европе). Не безынтересно отметить, что эта организация осенью прошлого года демонстрировала в Париже советский фильм «Гроза», а в настоящее время демонстрирует наш фильм «Веселые ребята». Оба фильма пользуются большим успехом. Французская делегация, как нам известно, решила привезти с собой ряд картин, в том числе такие, как « Гранд-Ау», «Пансион Мимоза», «Мария Шапэлэн» (картина премирована во Франция) и ряд

других. Итальянская киноиндустрия будет представлена генеральным секретарем Института воспитательной кинематографии в Риме г.Фонтана, выезжающим на фестиваль в сопровождении нескольких итальянских журналистов. Нам сообщают, что эта делегация привезет с собой для показа на фестиваль несколько фильмов итальянского производства. Широко будет представлена также польская кинематография, делегация которой возглавляется; президентом Главного совета польской кинопромышленности и Союза продуцентов Польши г.Ричардом Ордынским и ею заместителями С.Загородзинским и Ю.Релидзинским. В состав польской делегации входит ряд видных кино-деятели: гг.Розен, Либков и Денкеровский, кинорежиссеры Кравпч, Вашинский. Лейтис, кинокритик Софья Загорская, известный киноартист Адольф Дымша и др. В состав делегации входит также г.Ромин – от польского телеграфного агентства. Делегация выслала для показа на кинофестиваль шесть картин польского производства. Значительный интерес проявлен также и в Англии, откуда мы имеем сообщение о приезде на фестиваль г.Паллос (от фирмы «Лондон-фильм»), который привезет с собой ряд картин английского. а также американско-английского производства. Обеспечено участие ряда английских фирм, производящих киноаппаратуру. Г-н Паллос привезет с собой на фестиваль широко известный в Европе и пользующийся большим успехом фильм «Частная жизнь Генриха VIII». Приглашены для участия в фестивале редактор газеты «Политикен» (Копенгаген) г.Анкер Киркебю и рецензент г.Хенрикс В.Дингстер. Чехословакия выслала для показа на фестивале две картины: «Ревизор» у «Хей-руп». Япония будет представлена на фестивале г.Фукуро, г.Муцузаки, которые привезут с собой картины японского производства. Из Китая приглашены для участия на кинофестивале представители китайских фирм «Стар-Мувинг-Пикчур-компани», «Юнайтед-Чайяа-Мувинт-Нижчур-Компани» и известная китайская киноактриса г-жа Ху-Ти. Турция будет представлена г.Халил-Камилл – руководителем киноорганизации, производящей в настоящее время с помощью советских режиссеров и

операторов съемки документальных фильмов о Турции. Получено согласие на приезд представителей крупнейшей шведской кинофирмы «Свенска-фильм индустри», предполагающей доставить на фестиваль кинокартины шведского производства. Мы еще не имеем окончательного списка представителей американских фирм, большинство которых отправило уже для показа на фестивале свою дродукцию. Как сообщают, компания «Радио-Корпорейшен» высылает картины: «Маленькие женщины», «Веселый развод» и мультипликации своего производства; «Юнайтед-Артист» высылает картины: «Хлеб насущный» в постановке известного режиссера Кинг Видора и несколько цветных мультипликаций режиссера Уолд Диеснея. Компания «Ювиверсал» послала картину «Человек-невидимка», сделанную по известному роману Уэллса. Американская фирма «Фокс» выслала большой хроникальный фильм о мировой войне и экспедиционный фильм об Африке. Кроме того, мы имеем сведения о высылке из Америки цветного фильма «Кукарачча». Крупные американские компании посылают для нашей технической выставки образцы микрофонов своего производства. Из Румынии ожидается приезд представителей крупной кинофирмы «Рекс».<sup>318</sup>

Надо заметить, что мало кто из пообещавших посетить СССР переменял свое намерение и в Москве, действительно, собрался представительнейший мировой кинофорум. Опоздали, и опоздали чуть не на месяц по каким-то своим особым причинам одни китайцы. Но и они, в конце концов, прикатили, причем их все равно встречали как самых дорогих гостей и всячески с ними нянчились.

21 февраля в Москве торжественно открылся первый советский международный кинофестиваль. Для участия в этом киносмотре прибыли делегации кинематографий Франции, Италии, Англии, Швеции, Чехословакии, США, Польши, Норвегии, Персии. На конкурс было заявлено 65 фильмов. Отборочная комиссия оставила 26. В советскую программу были включены фильмы «Чапаев», «Крестьяне», «Юность Максима»,

---

<sup>318</sup> Кино, 1935, 2 февраля.

«Горячие денечки» , «Частная жизнь Петра Виноградова», «Летчики», «Новый Гулливер», «Любовь и ненависть».

В связи с открытием фестиваля газета «Кино» посвятила этому событию свой специальный выпуск. В передовой статье «За соревнование и культурное сближение» Б.З.Шумяцкий пообещал честное соревнование: «Мы не собираемся соревноваться идейно. В этой области мы, страна пролетарской диктатуры, всегда были неизмеримо выше капиталистического мира, и ни догонять, ни перегонять капиталистический мир нам не было нужды. Мы будем соревноваться в той области, в которой зарубежная кинематография наиболее сильна, – в области техники нашего искусства и в формальном мастерстве»<sup>319</sup>.

Приветствуя международный фестиваль, руководитель советской кинематографии гостеприимно отметил: «Зарубежная кинематография лишена самого ценного свойства – обязанности говорить правду. Далеко не случайно поэтому, что в зарубежной кинематографии происходит острый процесс разложения формы, отказ от сюжета, разложения мира на атомы, поток которых расплывается по произведению, – своеобразного «джоисизма» в кинематографии. Не случайно увлечение внешней монументальностью и появление специальных архитектурных фильмов, не случаен уход отдельных мастеров в фактографию <...> И поэтому мы, советская кинематография, идем на фестиваль с огромной уверенностью, что наше искусство, выпестованное лично великим Сталиным, выросшее под его руководством, самое массовое из искусств нашей страны, окруженное заботой и любовью правительства, партии и всех трудящихся, должно победить и в этом соревновании».

Эти светлые ожидания, конечно же, сбудутся с лихвой...

В ходе 1-го ММФ была заложена и другая традиция последующих ММФов. За несколько дней до окончания фестиваля наиболее важных зарубежных гостей повезли в город Ленина. Гости, среди которых был

---

<sup>319</sup>Кино. – 1935. – 21 февраля.

знаменитый киноизобретатель Андре Дебри, профессор Ришар и Мари Глори, осмотрели кинофабрику «Ленфильм», завод «Кинап», лабораторию профессора А.Ф.Шорина. Делясь своими впечатлениями о Московском международном кинофестивале А.Дебри, не удержался от критических замечаний: «К сожалению, надо отметить, что в Московском Доме кино очень плохая звуковая проекция, от этого картины много проигрывают»<sup>320</sup>.

Фестивальные дни, до секунды заполненные просмотрами, встречами, поездками, шикарными приемами для гостей да и нашенских кинематографистов пролетели как одно чудесное мгновение.

2 марта в Колонном зале Дома Союзов состоялось заключительное заседание жюри и закрытие фестиваля. «Просторный Колонный зал, – писала в своем отчете газета «Кино», – переполнен. Иностранные делегации присутствуют почти в полном составе. За столом президиума – Б.З.Шумяцкий, его заместители Я.Э.Чужин, В.Ф.Плетнев, помощник К.Ю.Юков, т.Аросев (председатель ВОКС), тт.Эйзенштейн, Эрмлер, Г.Козинцев, Л.Трауберг, Г.Васильев, Г.Рошаль, Чиаурели, Бек-Назаров и др. Среди представителей иностранных делегаций находятся гг.Андре Дебри, Вандаль (Франция), Паллос (Англия), Фонтана (Италия), Цай ЧУ-шен (Китай) и др. Ярким светом горят «юпитеры», операторы кинохроники сосредоточенно вертят ручки киноаппаратов, фоторепортеры, перебегая с места на место, то и дело направляют свои «лейки»... Гремит музыка, аплодисменты. Вечер, посвященный итогам 1-го советского кинофестиваля, объявлен открытым. Тов.Аросев (председатель ВОКСО член жюри конкурса, зачитывает приветствия, полученные от различных общественных деятелей и организаций <...> На трибуне заслуженный деятель искусств С.М.Эйзенштейн. Он объявляет при дружных аплодисментах решение жюри конкурса. Вот представители орденосного Ленфильм: Г.Васильев, Г.Козинцев, Л.Трауберг, Ф.Эрмлер и А.Пиотровский. Лучшие люди Ленфильм, обеспечившие фабрике своим высокоталантливым мастерством

---

<sup>320</sup>Кино. – 1935. – 5 марта.

высокую награду от партии и советского правительства Советского Союза, они своими высокохудожественными произведениями обеспечили Ленфильм, а значит и СССР, первое место и на конкурсе советского международного кинофестиваля. Первую премию – серебряный кубок для Ленфильм – получают они! Аплодисментами и звуками музыки провожает их зал. Вторую премию – тоже серебряный кубок, но меньших размеров – получает Франция в лице талантливого режиссера Рене Клер за его произведение «Последний миллиардер». Снова овации зала. И ,наконец, третью премию, такой же кубок, получает Америка в лице реж. Диснея за его замечательную работу в области мультипликации. И снова бурные аплодисменты всего зала»<sup>321</sup>.

«Этот фестиваль, – вспоминал потом свидетель этих дней историк кино Р.Н.Юрнев, – отличался необычайно высоким качеством конкурирующих фильмов. Имена авторов – американцев Кинга Видора, Сесилия де Милля, Уолта Диснея, Джека Конвея, французов Рене Клера, Жака Фейдера, Жюльена Дювивье, Марселя Л'Эрбье, Марка Аллегре, англичанина Александра Корда, итальянца Александра Блазетти, чехов Густава Маха-того и Мартина Фрича, венгра Германа Костерлица – прочно вошли в историю кино, так же как имена исполнителей главных ролей – Уоллеса Бири, Чарлза Лаутона, Жана Габена, Франсуазы Розе, Франчески Гааль, Клодетты Кольбер, Иржи Восковца, Яна Вериха, Габи Морлей и многих других. Современные кинофестивали могут позавидовать таким созвездиям. И все же международное жюри под руководством Эйзенштейна единодушно присудило главную премию киностудии «Ленфильм» за фильмы «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне». В постановлении жюри, составленном Эйзенштейном, говорилось, что фильмы эти «утверждают реалистический стиль советской кинематографии и сочетают идейную глубину, жизненную

---

<sup>321</sup> Кино. – 1935. – 5 марта.

правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры и операторской работы»<sup>322</sup>.

Эта крупнейшая победа советского кино свидетельствовала о глубокой принципиальности Эйзенштейна, премировавшего своих оппонентов, фильмы которых он сумел высоко оценить, о его патриотической любви к советскому кино.

О справедливости и высоком вкусе жюри свидетельствовали и другие премии. Короче говоря, по всем параметрам первый выпуск ММФ удался на славу, а команда, готовившая его, прыгнула выше своей головы.

Правда, как и на всех фестивалях без скандалов все равно не обошлось. На организаторов разобиделись итальянцы. Руководитель итальянской делегации Фонтана выразил острое недовольство тем приемом, какой был оказан этой делегации в Москве

По словам Фонтана, «в центре всего фестиваля находилась французская делегация, которая пользовалась исключительно благожелательным отношением со стороны всех руководителей фестиваля, причем последние подчеркивали это, в частности в отношении итальянской делегации. Может быть, это объясняется соображениями политического порядка, но на итальянскую делегацию это произвело удручающее впечатление. В то время как, например, руководители французской делегации были приняты тов. Шумяцким семь или восемь раз, Фонтана был принят Шумяцким всего один раз, несмотря на личное знакомство и хорошие отношения, установившиеся в Венеции»<sup>323</sup>.

Особое недовольство итальянской стороны вызвало то обстоятельство, что руководство ММФ не сдержало данного обещания и показало итальянский фильм не в паре с китайским, как о том было договорено, а вместе с советским. успех которого слишком затенил достоинства итальянской ленты. «В результате получилось то, что советский фильм

---

<sup>322</sup>Юренив Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. – М.: 1985. – С. 97.

<sup>323</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 8, л.36–39.

прошел под аплодисменты, в то время как итальянский фильм в полной тишине. Аплодировала только итальянская делегация. даже никто из руководителей фестиваля, хотя бы из вежливости, как это всегда делается на международных фестивалях, в частности со стороны итальянцев в Венеции, не подошли, чтобы пожать руки и сказать несколько вежливых слов. Жюри было составлено таким образом, что в него вошел только глава французской делегации <...> Согласно этого решения две премии, помимо премирования советских фильмов, были предоставлены французским фильмам. А об итальянских совсем даже не упоминалось. Это вынудило его подняться, для того чтобы покинуть зал. Лишь в последствии, после разговора Аттолико в НКИД, было внесено добавление, в котором отмечаются усилия итальянского кино. <...> Даже сами французы, по словам Фонтана, удивлялись такому отношению и, якобы, говорили ему об этом. Также вызвала у итальянцев недовольство статья т.Шумяцкого в «Кино-газете», в которой говоря о том, что весь мир оценивает советские фильмы, т.Шумяцкий заявляет, что только фашисты не хотят с этим считаться и публикуют всякие инсинуации. Далее из речи, которую Фонтана произнес для звуковой хроники, было выброшено главное и оставлено лишь несколько слов мало что говорящих и извращающих смысл того, что им было сказано. Фонтана узнал об этом только во время демонстрирования этой хроники на фестивале, так что даже сидящая рядом с ним американка высказала ему свое удивление по этому поводу. В заключение этой части Фонтана заявил, что если бы наши организации проявили, хотя бы в качества жеста, намерение купить итальянский фильм, то здесь это произвело бы исключительно сильное впечатление и уничтожило бы многие преграды для пропуска советских фильмов в Италию. Итальянцы могли бы продать свой фильм почти за бесценок»<sup>324</sup>.

Не обошлось и без серьезного внутрисоветского скандала. Просмотры зарубежных фильмов в Доме кино сопровождались небывалым ажиотажем.

---

<sup>324</sup> РГАЛИ, ф.2456, оп. 4, д. 8., л.36 –39



Вокруг дележки пригласительных билетов на Васильевскую, 13 разгорелась настоящая битва. «На первый просмотр, – отчитывался потом Б.Шумяцкий, кинематографисты получили 640 билетов; работники смежных областей искусства (театра, литературы, живописи, архитектуры, музыки и печати) 350 билетов; представители профсоюзных и партийных организаций – 200 билетов; советские организации – 270 билетов; органы, связанные по своей работе с границей, – 40 билетов. На последующих просмотрах цифры эти изменялись в сторону непрерывного уменьшения мест кинематографистов за счет различных организаций, непрерывный напор которых угрожал полным вытеснением кинематографистов. Только вмешательство авторитетных организаций положило конец этому напору. Фестиваль посетило в общей сложности около 3000 чел (включая сюда и специально организованный просмотр для партийного актива, для работников театра и пр), что дало свыше 20000 посещений. Такой широты и объема посещений фестиваля не знала международная киновыставка в Венеции. Наш фестиваль носил широко общественный и гласный характер».

Однако среди 30 тыс. приобщившихся к фестивальному празднеству счастливых пригласительного билета не достались кому-то из функционеров «Известий» – второй по значимости советской газеты. Газета пальнула по организаторам фестиваля зубодробительным фельетоном. До этого газета умудрилась «замочить» фильм «Чапаев» и усмотрела плагиат в музыке Дунаевского к «Веселым ребятам». По сумме этих публикаций у редакции усмотрели вредительскую линию в отношении советской киномузы. В конфликт вмешался сам Иосиф Виссарионович и вставил надлежащий пистон Бухарину, куратору «Известий». Вдобавок по известникам клеветникам на всю мощь бабахнула «Правда». Пустяковая история из-за билета на фестивальный просмотр перерастала в серьезную политическую разборку верховных.

Впрочем, эти и другие скандальные разборки только придали своего рода особый шарм и значимость кинофестивальному московскому дебюту.

Все лето 1935 года Шумяцкий провел в длительной служебной командировке по странам Европы и США. Вернувшись осенью из дальних странствий тут же накатал инициативную записку секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Андрееву и председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову с предложением провести в 1936 году в Москве 2-ой Международный кинофестиваль. «Принятое ЦК партии летом 1934 решение о созыве в Москве первого советского кинофестиваля с участием иностранных кинематографистов подняло в кинематографии волну подлинного творческого соревнования и в значительной мере способствовало появлению к концу этого и к началу 1935г. таких кинофильмов, как незабываемый «Чапаев», как лучшие наши фильмы: «Последний маскарад», «Пышка», «Юность Максима», «Крестьяне», «Новый Гулливер», «Счастливая юность» и др. Сейчас, с выходом фильма «Аэроград», в интересах дальнейшего подъема идейно-художественного качества наших фильмов, весьма полезно снова использовать стимулы международного творческого соревнования в виде созыва в 1936г. второго советского кинофестиваля, дабы расширить фронт этого соревнования распространением его наряду с проблемами художественного порядка и на всю сумму формальных приемов нашего искусства и, особенно, технического оформления всякого фильма, что еще, сильно отстает у нас и за что, по заданию партии и лично т. Сталина, мы сейчас крепко уже взялись. С передачей нам ряда кинотеатров и, особенно, бывшего Нового театра (при Доме правительства), мы оборудуем его под кинематограф в таком, в смысле техники показа, качестве и с такими культурно-бытовыми условиями, которые дадут нам все основания на этот раз избежать все те организационные неполадки, имевшие место в организации первого нашего кинофестиваля и, главное, получим зрительный зал, вместо 300–350 человек, как в помещении, где проходил первый кинофестиваль (Васильевская 13), – прекрасное помещение с вместимостью в 900 человек со всеми удобствами, включая центральность района, респектабельность фойе, наличие комнат для обслуживания, вестибюлей и

комфортабельных зал. В связи с этим просим соответствующего решения ЦК партии»<sup>325</sup>.

Одновременно Шумяцкий представил в Управление делами Совнаркома СССР справку о расходах на прошедший и намечаемый международный кинофестиваль: «На организацию и проведение Первого Советского Кино-Фестиваля израсходовано: 1. в совзнаках – руб. 361000, 2. в инвалюте – 35000. На расходы по проведению Второго Советского Кино-Фестиваля согласно ориентировочных подсчетов потребуется: 1. в совзнаках – руб. 500000, 2. в инвалюте – 50000»

Решение высшей партийной инстанции не заставило себя ждать. Оно, как и рассчитывал Шумяцкий, было положительным. 29 ноября 1935г. Оргбюро ЦК ВКП(б) разрешило ГУКФу провести в Москве и Ленинграде 2-ой международный кинофестиваль, «показав на нем лучшие новейшие фильмы ГУКФ и национальных республик, а также новейшие иностранные фильмы». Дозволено пригласить на фестиваль в качестве участников 100 зарубежных кинематографистов, а так же включить в состав жюри из 10 человек «трех наиболее авторитетных и лояльно настроенных деятелей иностранной кинематографии»<sup>326</sup>.

Ну, что, если уж Оргбюро ЦК одобрило, то полный вперед?

Увы и ах. Возможное это счастливое решение было каким-то образом вынесено то ли без участия хозяина Кремля, то ли он вдруг резко передумал, но уже 4 декабря от ворот был дан поворот. На заседании Политбюро ЦК ВКП(б) по инициативе И.В.Сталина было отменено постановление Оргбюро ЦК от 29 ноября 1935г., разрешавшее проведение в 1936 году в Москве и Ленинграде 2-го Международного кинофестиваля.

В записке наркому Н.И.Ежову Сталин начертал: «Можно было бы отложить на год. В прошлом году плохо подготовили фестиваль. Боюсь, что

---

<sup>325</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 726, л.141–144.

<sup>326</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 598, л. 41.

тоже самое получится в этом году. Валюту можно было бы израсходовать на другие, более серьезные, нужды кинодела»<sup>327</sup>.

После такой резолюции вождя все члены Политбюро дружно дали обратный ход и уже замаячивший было на горизонте экспресс второго ММФ был пущен под откос...

### **3.9 «Кадры решают все...»**

С точки зрения решения кадрового вопроса, признанного самим Сталиным «решающим все», эпоха 30-х годов оказалась для самих «кадров» едва ли не самой неласковой. Именно с «кадрами» – с пересортировкой их по видам, «перековкой сознания», массовыми перемещениями в другие места обитания и пр. – тут было проведено сразу такое множество самых крутых манипуляций и удивительных опытов, что их бы с лихвой хватило на десяток-другой прочих эпох.

Эти наиболее характерные особенности эпохи 30-х не обошли стороной и советское кино.

*«Основным источником были слои мелкобуржуазной интеллигенции...»*

Зная и разделяя всей душой мудрое сталинское изречение про кадры, Шумяцкий, едва вступив в должность, первым делом оглядел ряды вверенного ему кинематографического люда. Даже без особо пристального разглядывания впечатление оказалось совершенно безотрадным. Достаточно ярко новый киноначальник сразу же излил свои импресьюны (январь 1931г.) в своей докладной записке правительству: «Производственные кадры. Проблема кадров, несмотря на то, что социальное качество человеческого материала, занятого в кинопроизводстве играет гораздо большую роль, чем в целом ряде других отраслей промышленности, отнимала крайне незначительное количество внимания у руководящих киноорганизаций. Очень быстрый количественный и отчасти, качественный рост кадров проходил как процесс

---

<sup>327</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, д. 1207, л. 141–144; д. 599, л. 15.

стихийный. Основным источником были слои мелкобуржуазной интеллигенции причем по преимуществу слои наименее культурные и менее всего связанные с производственно-хозяйственной деятельностью. Основным, вернее, почти единственным местом подготовки кадров являлось кинопроизводство. Так как здесь мы не имели сколько-нибудь удовлетворительного воздействия со стороны пролетарской общественности и коммунистического руководства, рост этих кадров сопровождался возникновением и закреплением чуждых и прямо враждебных пролетариату теорий (например, необычайное распространение формализма). Естественно, что в период обострения классовой борьбы, в момент перехода от восстановительного этапа к реконструктивному, усилившаяся дифференциация среди производственных кадров отбросила известную часть их в лагерь классово-враждебного крыла кинематографии. Основная же часть растерялась на некоторое время перед новыми явлениями, которые надлежало отобразить в творчестве, и перед новыми трудностями, которые нужно было преодолеть в производственной работе. Именно на этой основе за последние годы в кинематографии родились неудачи в деятельности ряда лучших режиссеров (Эйзенштейн – «Старое и Новое», Довженко – «Земля», Пудовкин – «Очень хорошо живется») и сильно возросло количество вульгарных «уракоммунистических» и приспособленческих фильмов, естественно, убогих в социально-политическом и художественном смысле. Аналогический процесс мы имеем в литературе, с той лишь разницей, что в этой области система воздействия на попутнические кадры и борьба с классовым врагом значительно сильнее и успешнее, чем в кинематографии. Но неудовлетворительность человеческого материала, работающего в кино, состоит не только в указанных выше обстоятельствах. Производственные кадры, в большинстве своем, не имеют минимума профессиональной подготовки, представляют собой дилетантов, к тому же недисциплинированных для настоящего фабрично-заводского процесса»<sup>328</sup>.

---

<sup>328</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 49, л. 2–16.

В этой рапорте правительству Шумяцкий сронил еще не все свои слезы. Здесь он коснулся только вопроса о состоянии производственных кадров. Но ведь имелись в отрасли еще и ее руководящие кадры. И с ними была уже не просто беда, а настоящий кошмар – чуть ли не каждый явный или тайный вредитель.

Но, если положение действительно таково. То как прикажете с такими-то кадрами выполнять величественные планы и задачи пятилеток?

Но подходящий практический опыт подобных головоломок уже имелся. Да и с партийных высот уже вполне отчетливо прозвучали надлежащие подсказки.

*«Чистка – рычаг перестройки». Репетиции 1937-го*

Генеральная установка была дана на состоявшемся еще летом 1930г. XVI съезде ВКП(б), провозгласившим курс на ликвидацию «правой оппозиции» и кулачества как класса. Тогда же было объявлено о раскрытии органами ОГПУ Трудовой Крестьянской партии.

К осени подоспело дело о раскрытии вредительской и шпионской организации в сфере снабжения населения продуктами.

В конце ноября начался судебный процесс Промпартии

С поста председателя Совнаркома СССР смещен А.И.Рыков. Правительство утверждает Положение об исправительно-трудовых лагерях и создает Управление лагерей ОГПУ. Санкционировано использование 120 тысяч заключенных на строительстве Беломоро-Балтийского канала.

Бурно вздымавшаяся волна политической истерии и массовых политических репрессий накрывала всю страну. «Важнейшее из искусств» не стало исключением.

12 ноября в Москве в Малом театре состоялся общемосковский митинг работников искусств, посвященный сообщению о раскрытии ОГПУ контрреволюционного центра «Промпартии». На митинге с пламенными обвинительными речами выступили В.Пудовкин, А.Довженко и др.

Кинематографистам, впрочем, было с кого брать пример. Главный авторитет советской культуры Максим Горький к тому моменту успел выступить в правде с установочной статьей «Если враг не сдается, его уничтожают», в которой он благословил расправу над крестьянством. Аналогичный митинг был организован АРПК. В заключение собрание членов АРПК утвердило приветствие ОГПУ, «проведшему героическую работу по раскрытию контрреволюционной шпионской организации» и потребовало от пролетарского суда «высшей меры наказания гнусным наймитам буржуазии»<sup>329</sup>.

17 ноября опубликовано сообщение о том, что организована и приступила к работе комиссия Рабоче-крестьянской инспекции по чистке аппарата Союзкино, Межрабпомфильма и других киноорганизаций: «Прорывы, наличие огромного количества брака кинопродукции и всякого рода организационные неувязки, наблюдающиеся в кино, в значительной мере объясняются тем, что аппараты киноорганизаций (в особенности Союзкино) не справляются с поставленными перед ними задачами, засорены чуждыми элементами, имеют слабую партийную и рабочую прослойку и оторваны от общественности. Вскрыть и исправить все эти недостатки, очистить аппараты от чуждого элемента, поднять работу на высшую ступень и является задачей комиссии»<sup>330</sup>. Заметка завершалась страстным призывом к общественности помочь работе комиссии, присылая в ее адрес «характеризующие» материалы.

20 ноября в клубе киноработников состоялось общее собрание сотрудников Союзкино, посвященное чистке этой организации. К.М.Шведчиков, выступивший от имени Правления Союзкино с отчетом о работе этой организации за те полгода, что прошли с момента ее создания, признал, что план по кинопроизводству не выполняется: «Программа была намечена в 140 единиц, произведено 117, т.е. 83%. <...> Качество картин

---

<sup>329</sup>Кино. – 1930. – № 64. – 17 ноября.

<sup>330</sup>Кино. – 1930. – 17 ноября.

требует значительного улучшения. Есть достижения в технике, постановке картин, но особого достижения в качестве картин в смысле идеологического содержания – нет. Даже наоборот, есть ухудшение сравнительно с 1928/29 гг., особенно качество незавидное по политпросветфильмам.<...> Таким образом, можно с уверенностью сказать, что задачи, поставленные XV партсъездом, чтобы кино сделалось могучим оружием в руках партии коммунистического просвещения, агитации и пропаганды – эти задачи не выполнены»<sup>331</sup>.

В своем отчетном докладе на ряде конкретных и убедительных примеров Шведчиков попытался показать, что программа централизации контроля, санкционированная ЦК ВКП(б) в процессе реализации упирается в реальные и объективные сложности перехода от одной организационно-экономической модели к принципиально иной. Он напомнил, что республики не подчинились первоначальному решению ЦК о подчинении московскому центру и одна за другой вслед за Украиной отвоевали право на самостоятельное ведение своей кинодеятельности и даже вынудили ЦК отступить в этом пункте от первоначальных планов реформирования отрасли. И это и многие другие объективные обстоятельства не могли способствовать успешной работе Союзкино.

Однако у собраний по чистке были свои задачи и своя особая эстетика. Тут важно было не разобратся в реальных сложностях и противоречиях, а поскорее найти виновников и свалить на них всю вину за «прорывы». Поэтому собрание дружно пришло к выводу, что главная причина всех бед киноотрасли – «оппортунистическая линия руководства» и несомненные элементы вредительства».<sup>332</sup>

2 декабря газета «Кино» в заметке «Чистка началась» сообщала: «Началась чистка аппарата кинопредприятий. Центром, ядром, руководящим всей чисткой, является центральная комиссия по чистке всех

---

<sup>331</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 5.

<sup>332</sup>Кино. – 1930. – № 64.



киноорганизаций. <...> По крупнейшим отделам Союзкино и по отдельным кинопредприятиям, всю обследовательскую работу проводят местные комиссии по чистке, непосредственно связанные с центральной комиссией»<sup>333</sup>.

Под заголовком «Содрать ржавчину с кино!» газета «Кино» опубликовала статью, призывающую к чистке руководящего состава Союзкино: «Нет более косного, более бюрократического, более чуждого по духу, более далекого от интересов и темпов социалистического строительства и запросов масс, более засоренного чуждыми социалистическому строительству элементами аппарата, чем аппарат наших киноорганизаций. Какие основные отличительные черты аппарата киноорганизаций от всего нашего советского аппарата вообще? Громоздкость, неповоротливость, анархичность, необычайно большая засоренность личного состава мелкобуржуазными прослойками, чрезвычайно низкий процент рабочих и почти полное отсутствие рабочих-выдвиженцев (например, в Союзкино насчитывающем около 700 работников нет и 20 выдвиженцев-рабочих!). В результате этого налицо: бюрократизм, рабские темпы; жизнь и работа под своеобразным, но откровенным правооппортунистическим на практике лозунгом: «пятидневку – в четыре года». Что сделал аппарат Союзкино? Ничего! Чего не сделал этот аппарат? Самого главного: не сорганизовался, не стал руководящим центром своих предприятий (фабрик, трестов), не дал им твердых и четких планов (ни тематических, ни производственных), не сумел добиться организованного управления производством, не приступил к реконструкции своей производственной базы, не изучил своих кадров и т.п. Этот аппарат не смог составить контрольных цифр на новый хозяйственный год. Президиум ВСНХ вынужден был отказаться от рассмотрения ввиду их полной непригодности. И только после огромных усилий, при помощи общественности, с огромным опозданием, контрольные цифры были

---

<sup>333</sup>Кино. – 1930. – 2 декабря, 7 декабря.

составлены в более или менее приемлемом виде. Запоздание аппарата Союзкино с контрольными цифрами и тематическими планами обеспечило срыв промплана предприятий в особом квартале и ставит под угрозу новый хозяйственный год»<sup>334</sup>.

30 декабря вышел первый номер бюллетеня, специально посвященного ходу чистки киноорганизаций. Под заголовком «Выкорчевать корни оппортунизма» в этом выпуске опубликовано постановление бюро Краснопресненского райкома ВКП(б) г.Москвы, героем которого стала парторганизация «Союзкино». В документе говорилось: «1. Парторганизация Союзкино» своевременно не сумела вскрыть правооппортунистическую деятельность Рютина – бывшего председателя правления «Союзкино», проявлявшего полное бездействие в деле выполнения промфинплана «Союзкино», а наоборот партийная организация отнеслась примиренчески к двурушнической деятельности Рютина, взяв его под свою защиту тем, что при обсуждении его дела в своей резолюции указала. Что Рютин не вел в Союзкино открытой правооппортунистической работы, переключив все внимание на оценку деятельности бывшего Совкино, тем самым парторганизация замазала. Ослабила и взяла под защиту оппортуниста и двурушника Рютина.<...> 3. Благодаря слабости партруководства, недостаточной бдительности всей организации не был также вскрыт своевременно ряд нездоровых явлений внутри руководящей головки Союзкино.члкены правления тт.Сутырин, Козак, Алмазов отнеслись примиренчески к правооппортунистическому руководству Рютина. Переключили внимание на деятельность Шведчикова и правление бывшего Совкино. Этим допустили политическую ошибку. Тов. Сутырин и др. вовлекли в склоку, имеющую место среди правления, всю парторганизацию этим самым отвлекли внимание как свое, так и всей организации от вопросов промфинплана, борьбы с прорывом ит.д. <...> 5. Наличие такого ряда нездоровых явлений и ошибок в деятельности руководства и всей

---

<sup>334</sup>Кино. – 1930. – 2 декабря.

организации, в в работе Союзкино имеются крупные хозяйственные прорывы. Основные из них заключаются в следующем:

а) годовой план новых кино-постановок выполнен лишь на 50%, по кино-фильмам на 73% при полном израсходовании 100% денежных средств;

б) наличие большого количества забракованных фильмов в слабое внимание и задержка звукового кино; <...>

г) бесхозяйственное отношение к импортируемой пленке и чрезмерная медленность с постройкой фабрики пленки в СССР;

д) отсутствие надлежащего руководства фабриками, предприятиями и строительством. <...>».

В соответствии со столь суровыми выводами предлагались и надлежащие оргмеры по исправлению: бюро парторганизации следовало распустить, материал о Сутырине, Козаке, Доброчаеве, Мурове передать в РКК. Просить ЦК ВКП(б) пересмотреть весь состав правления Союзкино. Просить НК РКИ установить виновных в производстве негодной продукции и привлечь их к ответственности.<sup>335</sup>

За этим дело не стало...

#### *Советское кино: взгляд с Лубянки*

В предыдущем разделе. Посвященным 20-м годам, уже было отмечено, что, вероятно, особый статус советского кино, возведение его в ранг «важнейшего из все искусств», породил к себе и особо пристальное внимание, особо заботливое отношение со стороны органов госбезопасности.

Сотрудники этого ведомстве поневоле вынуждены были проверять и перепроверять подноготную едва ли каждого киноработника. И в результате выходило, что стопроцентно чистеньких и надежных только в силу одних анкетных данных среди киношного народа практически нет. У каждого так или иначе подгуляло социальное происхождение, а то и вовсе обнаруживались «настораживающие» моменты биографии, сомнительные связи и прочие

---

<sup>335</sup>РГАЛИ, ф. 2497, оп. 1, д. 43.

крайне негативные факторы.напомним, в частности, что в биографии у одного из авторов прославленного «Чапаева» или у высокочтимого властью режиссера Владимира Петрова обнаруживались вдруг такие некрасивые эпизоды как служение в царской или даже в Белой армии.

А в случаях уж совсем тщательной проверки иных биографий вообще выявлялись удивительные истории. К примеру, режиссер Николай Экк, поставивший знаменитую «Путевку в жизнь», на самом деле, оказался никаким не Николаем, а Юрой и тем более не Экком, а гражданином с менее затейливой фамилией Ивакин. « Выписка из протокола допроса гражданина ЭКК Н.В. На Ваш запрос, как моя настоящая фамилия и почему я ее скрываю до настоящего дня, – сообщаю – фамилия ЭКК Николай Владимирович не моя. Моя настоящая фамилия, имя, отчество – ИВАКИН Юрий Витальевич, родился я не в 1902г., как значится у меня в паспорте, а в 1896г., 15 сентября. Причины перемены фамилии, имя и отчества, года рождения следующие: В 1916г. я был призван из Университета в школу прапорщиков, окончил ее в чине прапорщика. Ушел в армию, служил до июля-июня 1917г. в Москве в 193 пехотном полку, где был в солдатском комитете (выборным), а затем уехал в Персию в Тавриз, кажется в 110 полку Экспедиционного корпуса, там я пробыл Октябрьскую Революцию. Затем с документами на Ивакина Юрия Витальевича, но с указанием в них, что я рядовой, выехал в Россию по документам, официально выданным, через Тифлис, Баку, Ростов, Москва и прибыл в Москву 1918г. в феврале месяце. Ни в каких белых частях не служил, с февраля 1918 до осени 1918г. жил под Москвой в Горках, на учет как бывший офицер не стал и на призыв не явился. Затем, видя, что дальше быть в таком положении нельзя, я получил от моего хорошего знакомого доктора Казимира Эрнестовича ЭКК метрическую выписку его сына ЭКК Никорлая Владимировича, 1902 года рождения. Оформившись таким образом, я осенью 1919г. поступил в Московский университет, а затем поступил в Моск. Воен. Инженер.Дист., кажется 2-я. Комендантом дома, а в конце 1919 г. ушел добровольцем в жел.-дор. войска и был в Саратовской

жел. – дор. дивизии до демобилизации март-февраль 1920г. С того времени живу все время в Москве, работаю, учился, ездил за границу по командировке от Межрабпом-фильма. Теперь работаю режиссером – моя творческая деятельность известна, она протекает на глазах у всех. Имею большой производственно-общественный стаж по клубной работе. У меня есть сестра родная, она живет так же под фамилией ЭКК, так как она является женой гр.-нина ЭКК Владимира Эрнестовича. Еще раз заявляю категорически, что я никогда против советской власти не боролся, а причиной перемены фамилии, имени, отчества, года рождения было в те дни 1919г. желанием легализироваться и нежеланием, чтобы на мне лежало пятно бывшего офицера, хотя и военного времени из студентов. Мой отец жил в Малаховке и там умер. Всю жизнь он служил на Курской дороге на разных должностях. Я просил бы, учитывая мою работу при советской власти, мой творческий стаж и мое политическое, ясное и твердое сознание, оформить мое положение, оставив мне литературным псевдонимом фамилию, которую я теперь ношу. Поправки внесены моей рукой. Все изложенное правильно и соответствует действительности. Н. ЭКК (Ю.Ивакин) 17.8.36г.»<sup>336</sup>.

Подобные «нежданчики» были едва ли не массовым явлением. Даже у самых видных работников кино с самыми благополучными, казалось бы, советскими анкетными данными вдруг обнаруживался тот или иной колмпромат. Причем всех их, начиная с 20-х годов, проверяли множество раз. Но тут, в 30-е, копнули чуть поглубже и на тебе – у одного родной отец «был царским полицмейстером», у другого «владел колбасной лавкой», у третьего – «братья служили у Врангеля, расстреляны в Крыму, имеются другие родственники за границей».

Кадровые чистки накатывались волна за волной. А между тем отчеты чекистов о результатах кадровых проверок с каждым годом все громче и громче возопляли: «наличные кадры киноорганизаций сильно засорены и требуют обновления и пополнения». Даже в самом ГУКе, главном органе

---

<sup>336</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 29, л. 50–51.

управления кинематографии при первом же забросе сетей сразу же удалось выловить четырех троцкистов. «Троцкисты выявлены также в Фотохимическом тресте. 7 человек бывших членов ВКП(б) кинофабрики «Мосфильм» были арестованы и высланы органами НКВД за контрреволюционную деятельность (пособничество троцкистам и др.)».

И после каждого такого очередного нового куплета следовал обычно традиционный припев «...в деле укрепления системы ГУКа квалифицированными и политически проверенными работниками до сего времени перелома нет».

*«И тихо доносит баян...»*

На счет «перелома» на Лубянке тревожились не зря.

Слежка и более плотный контроль над кинематографистами, взятыми на заметку, в свою очередь подтверждали, что в их лице советская власть нередко имеет скрытых контриков.

Из доклада секретно-политического отдела ГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 год» узнаем: «Для творческих настроений правой кинорежиссуры характерны следующие высказывания.

Режиссер Гавронский (Ленинград): «Причины провалов и нерабочего настроения художественных кадров в кинематографии – целиком в том ужасном состоянии, в котором находится страна. Подумайте, какие ставить картины – опять классовая борьба, опять вознесение до небес партийных органов. Все режиссеры поэтому рвутся на заграничный материал. Я вот поставил недавно «Темное царство» – пессимистическую картину, которая, бесспорно, разоружает. Картина эта, конечно, несоветская и контрреволюционная. Ее разрешили только в Москве и Ленинграде. На советском материале можно и должно делать только такие картины».

Режиссер Береснев (Ленинград): «Ну и темы, ну и времена. Я не понимаю политики в искусстве, я ненавижу все это. Подумайте, какие темы в кино, в искусстве – тракторостроение, дизелестроение и подобная гадость».

Режиссер Кроль: «Из кино надо бежать. Работать не хочется и невозможно. Ни я, ни один из наших режиссеров не зажигаются этим энтузиазмом – нет его, противно все это. Нам всем надоела классовая борьба».

Носители подобных настроений или проводят «творческий саботаж» или же вступают на путь политического лицемерия, давая творчески бездарные, фальшивые вещи, отталкивающие советского зрителя.

На кинофабрике Белгоскино собралась группа явно антисоветски настроенных режиссеров, политически безграмотных, неталантливых ремесленников. Они достигли «внешнего благополучия», декларируя свою преданность советской власти и ставя псевдореволюционные, «лакированные» картины, внутренне опустошенные и выхолощенные.

Член группы Вайншток так характеризует свою творческую деятельность: «Вот делаю постановки. Политически «на ура» (как это получается, не знаю, – все вокруг не радуется). ГРК доволен. Публика не ходит. Я работаю Для ГРК (Главреперткома. – В.Ф.). Сметы и сроки в порядке, при всем этом я – первый ударник и общественник, – вот весело».

Режиссер Кресин: «Вообще хорошо бы бежать от этого всего, но быть режиссером пока не так плохо. Делать культурфильмы, чтобы было много лозунгов и чтобы кричали: «Ура, да здравствует», – это я смогу не хуже других. Таким образом будут и овцы целы, и волки сыты. Я буду революционным режиссером и не буду иметь тех неприятностей, какие имел. Мой вам совет переходить в режиссеры, сейчас это чудное, теплое дело»<sup>337</sup>.

Но бывало, что осведомители Лубянки, некрасиво именуемые в народе «стукачами» фиксировали разговоры куда более крамольные и опасные.

В сводке секретно-политического отдела ГУГБ НКВД ССС от 22 сентября.1936г. о настроениях И.Э.Бабея в связи с завершением процесса так называемого «Антисоветского троцкистско-зиновьевского центра» было отмечено, что зафиксированный осведомителем разговор писатель вел не с

---

<sup>337</sup>ЦА ФСБ РФ, ф. 2, оп. 9, д. .518, л. 1–25.

каким-нибудь Вайнштоком, а с главной и самой мощной фигурой советского кино С.М.Эйзенштейном. Этот разговор был подслушан и записан в Одессе, в окрестностях которой Эйзенштейн снимал фильм «Бежин луг». Бабель был автором второго варианта сценария к данному фильму. Но, похоже, время было такое, что писатель и режиссер решили откровенно поговорить не только о проблемах сюжетосложения. Согласно оперативной сводке «встреча проходила в номере гостиницы, где остановились Бабель и Эйзенштейн». По словам доносителя, Бабель в самых восторженных словах отзывался о тех, кто был объявлен тогда «врагами народа» и приговорен к расстрелу: «Вы не представляете себе и не отдаете отчета в том, какого масштаба люди погибли и какое это имеет значение для истории. Это страшное дело.<...> Кто делал революцию? Кто был в Политбюро первого состава?» Бабель взял при этом лист бумаги и стал выписывать имена членов ЦК ВКП(б) и Политбюро первых лет революции. Затем стал постепенно вычеркивать имена умерших, выбывших и наконец, тех, кто прошел по последнему процессу. После этого Бабель разорвал листок со своими записями <...> и сказал: «<...> я считаю, что это не борьба контрреволюционеров, а борьба со Сталиным на основе личных отношений. <...> Какое тревожное время! У меня ужасное настроение!» По сообщению доносителя, «Эйзенштейн во время высказываний Бабеля не возражал ему».

Рапорты подобного рода, понятное дело, в накаленной до предела атмосфере стремительно нараставших репрессий не сулили ничего хорошего ни одному из собеседников...

Но может быть, сочинители подобных доносов, пардон!, «информационных записок», «спецсообщений». «докладов» кое-что все-таки присочиняли или вообще намеренно ввали, отработывая свой хлеб и набивая себе в глазах начальства более высокую цену? Вот де, какую сволочь я разоблачил!

Скорее всего, не без этого. Что-то и присочинялось, и перевиралось, И все же, знакомясь с доступными образчиками доносительских эпистолий,



невольно ощущаешь в них и некий вполне «реалистический элемент». В записанных доносителями монологах и репликах нередко очень даже угадываются не только характерный склад мысли «портретируемого», но и индивидуальные особенности его речи. В лучших образчиках – виден даже характер «портретируемого».

За Александром Довженко, одним из самых ярких и талантливейших мастеров советского кино, чекисты неусыпно следили, начиная еще с конца 20-х годов и вплоть до его кончины. Осведомители, среди которые были и самые близкие люди, не дремали даже по ночам. В одном из документов есть примечательная фраза: «Довженко говорит во сне на украинском...». Если бы была возможность сложить и издать под одной обложкой все поступки и разговоры, зафиксированные следившими, то явно получилась бы самая полная, самая объемная и, смею думать, в основном самая объективная монография об этом удивительном мастере и редком человеке.

«Справка 4-го отделения СПО ОГПУ об А.Довженко. ДОВЖЕНКО Александр Петрович, 1894г., происходит из г. Чернигова, беспартийный, б[ывший] учитель, образование высшее – по специальности сценарист-кинорежиссер. Живет в Москве с января 1934 года, до того времени находился на Украине. Работал в Одессе, Киеве, Харькове и др[угих]городах. Внешне ДОВЖЕНКО все это время держался вполне советски. В кругу же немногих, близких лиц, высказывал крайне отрицательные суждения о нашей стране, о положении интеллигенции в ней, заявлял, что ей не представлено никаких прав, противопоставлял положение интеллигенции на западе, рабочих расценивал как «скот», «быдло», указывал, что для них основное «спанье, еда, жена» и социализм им не нужен, – они если и сочувствуют ему, то лишь из «скотских» побуждений. Отмечены случаи и прямых контрреволюционных высказываний, как, например: «Село гибнет, вымирает, есть нечего, под Киевом восстание, в Узбекистане война, а комиссары в Москве веселятся... пир во время чумы». ДОВЖЕНКО не прочь

рассказать и контрреволюционный анекдот, в частности, рассказывал к[онтр]-р[еволюционные] анекдоты против т. СТАЛИНА»<sup>338</sup>.

Это пока самый что ни на есть эскизный набросочек портрета, исполненный по отработанному трафарету типичного контрика. Но с годами то ли материала у портретистов с Лубянки накапливалось поболее, то ли и в мастерстве живописания они заметно прибавляли, но из-под их кисти «портреты» выходили более точные, более яркие. Ну, как живые!

«Из оперативного донесения об А.Довженко. IV отдел НКВД УССР отделение. «4» сентября 1938 года. ДОВЖЕНКО в повышенных тонах начал с того, что «почему это в Грузии кино делают грузины, в России – русские, а на Украине и грузины, и русские, и евреи, но только не украинцы». Дискутируя с самим собой, ДОВЖЕНКО сейчас же пришел к тому, что «если грузин, русских и евреев из кино выгнать, то тогда совсем некому будет работать в кино Украины – украинцев то и нет». И он делает вывод, что это сделано нарочно, чтобы украинцы не выросли, чтобы ограничить культурный процесс, что нарочно не готовились национальные украинские кадры.<...> Он заявил, что не понимает, где же советская власть, а где враги. К этому слову он начал ругать врагов. В частности ДУБОВОГО («гад», «мужик»), после разоблачения которого ему пришлось переснимать почти законченную уже картину «Щорс». От ДУБОВОГО он перешел к обобщениям, что вообще «что это за нация – украинцы – изменник на изменнике». От нации изменников-украинцев он перешел к партии – «что это за партия, в которой столько изменников, все вожди – изменники». «Что это за власть, в которой все враги». И начал орать: «Я жажду власти». Потом начал объяснять: «Не для себя власти, а чтобы надо мной была власть. Умную, настоящую власть. Все дураки и трусы. Поставьте надо мной умного и смелого начальника, и я буду ему ноги целовать». И далее перешел к украинской культуре: «Украинской культуры нет», «украинскую культуру

---

<sup>338</sup>Здесь и далее документы киноведов с Лубянки цитируются по публикации: «Откуда у вас такой тембр разочарования...» А.П.Довженко в материалах украинского ГПУ и НКВД // Киноведческие записки. – №77. – С.108–147.

загнали в гопаки и шаровары», «украинской культурой боятся заниматься» «на каждого творца украинской культуры смотрят, как на потенциального врага», «мы оставшиеся украинские культурные работники – христосики на Голгофе». «ЩОРСУ легче было гнать с Украины оккупантов, чем мне ставить о нем картину». Потом кричал: «Пусть у меня заберут орден (он имеет орден ЛЕНИНА) или дадут работать. Все расскажу СТАЛИНУ – пусть делает со мной, что хочет». И снова возвращался к ругани власти: «Не могущей навести порядок и не умеющей руководить культурой». ВЕРНО: ПОМ. НАЧ. ОТДЕЛЕНИЯ IV ОТДЕЛА НКВД УССР Измайлов»

Взрывной, явно невротический характер Александра Петровича Довженко, человека необычайно ранимого и легко возбудимого, обладающего к тому же поистине вулканическим темпераментом в этой казенном отчете передан, на мой взгляд, куда как ярче и, главное, полнее, объемнее, чем в увесистых киноведческих монографиях об этом великом художнике. Ведь, как правило, такие монографии пишутся киноведами-профи безумно влюбленными в объект своего описания. И объективного подхода тут не дождешься никогда. До небес бьют фонтаны восторженнейших дифирамбов, а если в судьбе и самой личности героя монографии встречаются неоднозначные поступки и малопривлекательные черты, то они непременно со страшной силой смягчаются, ретушируются, или вообще в упор не замечаются.

У киноведа с Лубянки этого страха перед компроматом на человека, уже воздвигнутого на пьедестал слав, нет и в помине. Компромат – его профессия. Его хлеб. И потому, не моргнув, он запросто фиксирует детали, от которых у нормальных киноведа просто крыша поедет: «Из оперативного донесения о высказываниях А.Довженко. 2-й отдел УГБ НКВД УССР отделение. «19» сентября 1940 года. Что касается вопроса кадров, то ДОВЖЕНКО самым крайним образом ругает художественный аппарат укркино, которое «сделалось пристанищем выгнанных из Москвы бездарностей», а главное – «сплошь москвичи и евреи, московские евреи,

которым наплевать на украинскую кинематографию». «И никого не выгонишь, – восклицает ДОВЖЕНКО, – все один за другого: какое-то еврейское масонство». ДОВЖЕНКО начал ругать украинцев и заодно евреев – вытесняющих, по его утверждению, украинцев из городской культуры – «например: из 4000 киевских врачей, 3000 евреи». И сразу ДОВЖЕНКО перешел к рассказу о пьесе, которую он хочет писать: о врачах, не желающих ехать на село (причина, по ДОВЖЕНКО, что они евреи). Верно: Зам. нач. 2 отдела УГБ НКВД УССР Медведев»

Конечно, такого рода зарисовки и откровения – как кирпич на голову. Но думать и кое-что менять из своих взглядов прежних, устоявшихся взглядов они, тем не менее, заставляют. И в плане познания реальной, куда более сложной и противоречивой нашей истории, ее ключевых фигур подобным документам цены нет. Нет – с позиции нашего сегодняшнего дня. А тогда, когда эти документы подшивались в личные дела людей, взятых в разработку, цена им была, конечно же, совсем иная. Каждая такая бумажечка могла обернуться либо пулей в затылок, либо радикальной сменой рода деятельности с последующим проживанием в лагерном бараке в отдаленных районах страны.

### *От камеры до камеры. Советское кино: 2000 лет Гулага*

В повседневном кинематографическом лексиконе, пожалуй, во всем мире, слово «камера» имеет совершенно определенный и однозначный смысл. Это тот самый хитроумный оптический прибор, с помощью которого снимается кино. Словечком «Камера» пользуются и отечественные кинематографисты. Однако история отечественной киномузы сложилась столь нетривиально, что сугубо профессиональный термин приобрел и еще один, на этот раз жутковато-драматический смысл, связанный с лагерно-тюремным кругом советского житья-бытья.

Это вроде бы странное, нелепое, сугубо случайное обозначение одним и тем же словом столь далеко отстоящих сфер истории отечественного кино на самом-то деле оказалось более чем закономерным. И даже неизбежным.

Как явствует из предшествующего изложения, еще задолго до пика массовых репрессий 1937 года чекисты обнаружили, что советское кино прямо-таки кишит «врагами народа». И не просто какими-то там сомнительными «попутчиками», «идейными двурушниками», «приспособленцами», а самой что ни на есть злостной «контрой», «вредителями» и даже «диверсантами». Особенно засорено оказалось советское кино шпионским отродьем. То и дело под личиной прославленного артиста, режиссера, сценариста, а то и оператора вдруг обнаруживался или германский, или польский, или турецкий, или японский шпион. Удалось отловить даже шпиона шведского...

Таковым оказался один из ведущих советских операторов Владимир Нильсен. Не смотря на совсем молодой возраст он прославился съемками фильма «Веселые ребята» и «Волга-Волга», а так же тем, что написал замечательный учебник по операторскому мастерству. Стал деканом операторского факультета ВГИКа. Но еще осенью 1929г. чекисты поставили на нем роковую метку: Нильсен был арестован по обвинению в «нарушении государственной границы». Тогда через заступничество Эйзенштейна и Э.Тиссэ его удалось «отбить», но в 1937 году последовал повторный арест и блистательно начатую биографию оборвала пуля.

В застенках ЧК–ОГПУ–НКВД дважды побывала и актриса Зоя Федорова. Про ее второй (послевоенный) арест и десятилетний срок кое-что известно, но, оказывается, первый раз будущую знаменитую актрису загребли еще в юности – в далеком 1927 году.

В 1930 густо пошли посадки украинских кинематографистов, среди них многие оказались из ближайшего окружения А.П.Довженко. В чекистскую разработку попал и сам лидер украинской кинематографии и вскоре ему самому пришлось спешно покинуть родную Украину и спастись в Москве.

В 1931 году прогремело дело А.В.Данашевского, одного из ответственных работников Союзкино, руководившего строительством кинофабрики на Потылихе (будущего «Мосфильма»). Уже приговоренного к

расстрелу его спасло неожиданноезаступничество Сталина. Но далее подобных чудесных спасений уже не наблюдалось. Да и репрессии из одиночных стали носить массовый характер.

Почему-то повелось считать, что кино в отличие от прочих муз будто бы не слишком пострадало от репрессий. Это не совсем так. Наш коллега, историк кино Александр Дерябин в последние годы составляет мартироолог – список кинематографистов, попавших под маховик сталинской репрессуры. Мало не получается. Вот только несколько страничек из этой печальной и трагической летописи:

26 декабря 1934г. Арестована (во второй раз) писательница, драматург, автор сценария фильма «Подруги» Раиса Родионовна Васильева (Лукина) (р.1902). Первый раз она была арестована 20.10.1928г. и 27.12 приговорена к высылке в Среднюю Азию сроком на три года, но 24.05.1929г. это постановление было отменено, и ей разрешили свободное проживание по всей территории СССР. После второго ареста 15.01.1935г. ВКВС приговорила Васильеву к пяти годам лишения свободы. В 1938г. ее расстреляли в Воркуте. Реабилитирована 23.08.1957г.

30 апреля1935г. Арестован актер МХАТа Михаил Михайлович Названов (1914–1964гг.). За «две фразы», сказанные за кулисами театра, Названова присудили к пяти годам исправительно-трудовых лагерей. Он был освобожден 16.04.1939г.<sup>339</sup>

Ноябрь1935 г. По доносу ассистента Колоколова арестован режиссер и актер Борис Иванович Юрцев (1900–1954гг.) – за то, что назвал Г.Г.Ягоду «Ягода-ягода». Он был осужден по обвинению в оскорблении Ягоды и в связи «с антисоветски настроенными людьми», осужден на три года исправительно-трудовых лагерей и сослан на Колыму. В заключении он руководит театром КВЧ Южного Горного Управления и самодеятельностью этого управления, а в ноябре 1937г., уже после ареста Ягоды, досрочно освобожден.

---

<sup>339</sup>Гаврилов И. Светлый путь Михаила Названова // ИК. – 2000. – № 5. – С. 144–158.

Арестован актер театра, снимавшийся в немом кино, Никита Романович Аполлонский (Апполонский) (р. 1911г.). Он был осужден за контрреволюционную деятельность и попытку перейти границу на 5 лет лагерей. Отбывал наказание в Белбалтлаге (Карелия). 14.08.1937г. был снова арестован, 20.09 приговорен к высшей мере наказания и 29.09 расстрелян. Реабилитирован 12.06.1989г.

*1937*

20 марта. Арестован зам. начальника строительства Киногорода Юлий Владимирович Пятигорский (р. 1889г.). 20.09 он был приговорен ВКВС по обвинению в шпионаже и участии в контрреволюционной террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 13.06.1957г.

23 апреля. Арестован марийский поэт, киноактер Йыван Кырля (Кирилл Иванович Иванов) (р. 1909г.). 13.07 он был приговорен по обвинению в участии в подпольной националистической организации и контрреволюционной агитации к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. 3.07.1943 Кырля умер в Богословском ИТЛ НКВД в г. Краснотурьинске (Свердловская обл.). Реабилитирован 3.09.1956г.

1 мая. Арестован Владимир Владимирович Тимофеев (р. в 1903г. в Вильно), родной брат биолога и генетика Н.В.Тимофеева-Ресовского, также репрессированного. С 1923г. Тимофеев был зав. культобъединением Госкино, затем директором Ленинградской зав. Ленинградским областным отделением «Совкино», директором ленинградской копирфабрики, в 1930–32гг. – директором ГОМЗ, с 1933г. – директором Ленинградского завода им. Калинина. Он был приговорен к высшей мере наказания и 28.02.1938г. расстрелян.

7 мая. Арестован кинооператор «Мосфильма» Николай Константинович Юдин (р. 1895г.). 2.12 он был приговорен ВКВС по обвинению в участии в эсеровской террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 30.11.1957г.

20 мая. Арестован начальник Особого сектора просмотров ГУКа, обеспечившего просмотры в Кремле и других высших инстанциях. Александр Михайлович Кадыш (р. 1894г.). 20.09.1938г. он был приговорен ВКВС по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 12.05.1956г.

10 июля. Одна из самых горьких потерь. Арестован литературовед, театровед, переводчик, кинодраматург, критик, художественный руководитель «Ленфильма» Адриан Иванович Пиотровский (р. 1898г.). Под его непосредственным руководством были сняты фильмы «Чапаев», «Юность Максима», «Встречный», «Депутат Балтики», а киностудия «Ленфильм» вышла в лидеры советского кино. 15.11 Пиотровский был приговорен Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР по ст. 58-6-7 УК РСФСР к высшей мере наказания и 21.11 расстрелян.

3 августа. Арестован организатор кинопроизводства, помощник начальника ГУКа Альберт Моисеевич Сливкин (р. 1886г.). 15.03.1938г. он был приговорен ВКВС по обвинению в провокаторской деятельности в ВКП(б) и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 19.11.1959г.

2 сентября. Арестован управляющий Госкинопроката Евгений Адамович Саттель (р. 1889г.), в начале 1930-х начальник отдела капитального строительства Союзкино. 16.01.1938г. он был приговорен ВКВС по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 14.09.1957г.

10 сентября. Арестован звукооператор Яков Евгеньевич Харон (р. 1914г.). Он был приговорен по обвинению в контрреволюционной деятельности к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. В конце 1947г. он был освобожден без права проживания в 11 городах. Освободился он в апреле 1955г. и вернулся в Москву, а в 1974г. умер от полученного в лагере туберкулеза.

12 октября. Арестована старая большевичка, заместитель директора «Мосфильма» Елена Кирилловна Соколовская (р. 1894г.). 26.08.1938г. она



была приговорена ВКВС по обвинению в шпионаже, участии в контрреволюционной организации и в тот же день расстреляна. Реабилитирована 3.03.1956г.

31 октября. Умер в заключении незаконно арестованный украинский актер и режиссер Фауст (Фавст) Леонович (Львович) Лопатинский (р. 1897г.).

5 ноября. Арестована киноактриса Ольга Викторовна Третьякова (1895–??гг.), жена С.М.Третьякова. Ее приговорили к пяти годам лагерей, затем добавили еще четыре с половиной года по особому распоряжению. С 1946-го по 1951г. она работала вольнонаемной в поликлиниках Княжпогоста, Александровска и почтальоном в Переславле-Залесском. В 1951г. ее снова арестовали и приговорили к вечной ссылке в Казахстан. В 1954г. Третьякова была полностью реабилитирована и вернулась в Москву, а в 1956г. добилась реабилитации С.М.Третьякова.

В Москве, на киностудии органами НКВД арестована киноактриса Кира Георгиевна Андроникашвили (1908–1960) – после того как в октябре был арестован ее муж, писатель Борис Андреевич Пильняк (Вогау) (1894–1938). Андроникашвили была приговорена к восьми годам лагерей и направлена в Акмолинский лагерь жен изменников Родины (АЛЖИР). 10.07.1940г. ее освободили благодаря заступничеству родной сестры – киноактрисы Наты Вачнадзе, просившей об освобождении у И.В.Сталина. В кино Андроникашвили больше не снималась.

12 декабря. Арестован государственный чиновник Владимир Александрович Усиевич (р. 1896г.). С декабря 1933г. он был председателем «Союзкиноэкспорта», затем управляющим «Союзинторгкино» и начальником иноотдела ГУКФа, с 1935г. вторым зам. начальника ГУКФ (затем ГУК) Б.З.Шумяцкого. 21.04.1938г. Усиевич был приговорен ВКВС по обвинению в шпионаже и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 18.04.1956г.

Расстрелян незаконно арестованный украинский актер Степан Васильевич Шагайда (Шагадин) (р. 1896г.). 12.12.1938г. он был расстрелян.

16 декабря. Арестован актер театра и кино, заключенный Ухтпечлага Дмитрий Анатольевич Консовский (р. 1907г.), брат другого популярного советского актера Алексея Консовского. Видимо, это был второй арест, т.к., по воспоминаниям современников, Консовского арестовали летом 1934г. во время съемок в фильме «Строгий юноша». 5.01.1938г. он был приговорен «тройкой» УНКВД по Архангелской области по ст. 58-10 ч. 1 УК РСФСР к высшей мере наказания и расстрелян.

22 декабря. Арестован талантливейший организатор кинопроизводства. директор киностудии «Мосфильм» Борис Яковлевич Бабицкий (р. 1901г. в Белостоке). 10.03.1938г. Бабицкий был приговорен ВКВС по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 21.04.1956г.

23 декабря. Арестован директор студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» Захарий Юльевич Даревский (р. 1901г.). 10.03.1938г. он был приговорен ВКВС по обвинению в участии в контрреволюционной диверсионно-террористической организации и в тот же день расстрелян. Реабилитирован 5.09.1956г.

27 декабря. Расстрелян незаконно арестованный украинский актер Николай Захарович Надемский (р. 1892г.).

Новый 1938 год ознаменовался арестом руководителя советской кинематографии Бориса Шумяцкого. Его заслуги на этом поприще, как практически и всех его заместителей, руководителей главков, их замов, директоров киностудий, руководителей всех киноорганизаций были оценены пулей в затылок.

Следом волна продолжавшихся репрессий захватила и многих творческих работников. На лагерных нарах оказался режиссер, актер театра и кино – впоследствии исполнитель роли Сталина – Алексей Дикий. Кампанию ему составил совсем тогда еще молодой Георгий Жженов, кинорежиссер Константин Эггерт, актрисы Любовь Бабицкая, Кира Андроникашвили, ученый и изобретатель в области кинотехники Евсей Голдовский и многие-

многие другие, чьи чудовищные злодеяния и преступления перед советской властью позднее окажутся высосанными из пальца...

Имена репрессированных создателей фильмов, по директивному указанию сверху, также «подвергались экзекуции», а попросту – исчезали из титров многих, подчас знаменитых фильмов. Вот – одно из таких указаний.

«Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР. Не подлежит оглашению. Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром киностудии «Союздетфильм» киностудии «Туркменфильм». Копия: Главное управление массовой печати и проката кинофильмов. Копия: ГУПВО НКВД. Копия: ПУРККА. Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром предлагает, не снимая с экрана фильмы, произвести изъятие следующих титров:

1. Режиссер К.Эггерт.
2. Оператор Б.Козлов.
3. Звукооператор Э.Деруп.

Кроме того, эти титры необходимо изъять из тех фильмов, где они будут встречаться. Нач. управления Василевский. Политредактор Березин. По самым приблизительным и заведомо неполным нашим подсчетам суммарный срок пребывания советских кинематографистов на курортах ГУЛАГа составил 2000 лет. Это, разумеется, без учета тех, кому были вынесены расстрельные приговоры. Эти потери на язык цифр уже не переведешь...

Перед лицом таких особенностей истории отечественной киномузы поневоле задаешься вопросом: нашлась бы какая-нибудь кинематография в мире – пусть самая крекая из крепких – которая бы смогла выдержать такие испытания?

Наша – выдержала. Признаешь с большой горечью. С комком в горе. Но все же и с гордостью за самых знаменитых мастеров нашего кино и тысячи безымянных тружеников киноотрасли. В немыслимых условиях они свершили невозможное – создали, спасли, сохранили великое кино.

### *Кузница кадров*

Конечно, к изъятию реальных и выдуманных врагов советской власти кадровая политика 30-х уж никак не сводилась. Да и не могла к этому свестись, как бы кто к тому не стремился. Сама природа русской жизни в любые времена представляла из себя столь разные, столь разнонаправленные тенденции, что свести ее содержание к какой-то одной доминанте просто не представляется возможным. Вот и в 30-е при всех их чистках и ГУЛАГах имели место и вполне позитивные, созидательные процессы. В стране продолжался и готов был одержать близкую, совершенно грандиозную победу так называемой Всеоруч, когда почти все население от мало до велика стало грамотным. Рождалась, быстро крепла, набирало силу лучшее в мире система высшего образования.

Вот и в кинематографии предпринимались немалые силы для того, чтобы вырастить новое, талантливое, хорошо подготовленное в профессиональном плане поколение. Конечно, не все получалось и тут. Но все же стремление улучшить ситуацию в этой сфере было очевидным.

Этого хотела – отдадим должное – и сама власть.

Вопрос «О работе и кадрах Союзкино», по предложению Л.М.Кагановича предварительно основательно рассматривался на заседании Секретариата ЦК и специально созданной комиссии. Причины такого внимания к этому кругу проблем достаточно косноязычно, но в принципе точно определил сам Л.М.Каганович: «Мне кажется, что последний период, в течение двух лет имеется большой упадок в работе Совкино. Прямо безобразнейшее состояние. Вы посмотрите, никакой серьезной картины в период гигантского подъема социалистического строительства, ни одной! Я говорю о фильмах. В то время, как в Европе кино делает гигантские шаги вперед, у нас дело стоит на месте. Тут нам что-то нужно серьезно сделать, тут нужно подумать. Вынесли мы огромную резолюцию, дело тут не в резолюциях, дали бы нам хоть пару фильм. Были режиссеры очень талантливые – режиссер Пудовкин, режиссер Эйзенштейн и т. д. У нас они

как-то захирели, не видно и не слышно их. Это не случайно, очевидно нет обстановки для работы, техники нет. Я бы предложил поручить т.Стецкому и еще кому-нибудь ознакомиться с работой Совкино на месте, проверить – что делается с точки зрения перековывания новых режиссеров и доложить нам – есть ли там какие-либо кадры, которые могли бы нам дать новые фильмы. Ведь и колхозы сейчас уже предъявляют к нам требования на кино, а фильм у нас нет»<sup>340</sup>.

В большом, программном постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) «О советской кинематографии» от 8 декабря 1931г. один из его разделов специально был посвящен проблеме подготовке не только творческих, но и технических кадров киноотрасли:

« 1. ЦК считает решающим вопросом для подъема кинематографии вопрос подготовки и переподготовки как руководящих, литературных, производственно-технических, так и художественных кадров. Поручить Союзкино разработать конкретный план подготовки кадров (инженерно-технический персонал фотохимической промышленности, по аппаратуре – немой и звуковой, сценаристов, режиссеров, операторов, актеров и т. д.), представив его на утверждение ВСНХ. В соответствии с этим предложить Союзкино расширить в 1932г. существующие высшие учебные заведения, приступить к постройке втуза в Москве, развернуть четыре новых техникума с пропускной способностью на 3000 человек и организовать ФЗУ на всех предприятиях объединения. Развернуть сеть курсов по подготовке киномехаников по совместительству с другой работой (учителя, избачи, библиотечные, клубные работники и т. д.), согласовав это дело с НКПросами союзных республик.

2. Установить, что директора кинофабрик, заведующие сценарными отделами, крупнейшие киноредакторы основных кинофабрик утверждаются ЦК ВКП(б).

---

<sup>340</sup>РГАСПИ, ф.17, оп. 114, д. 259, л. 36, 37.

3. Поручить Культпропу ЦК в месячный срок подробно ознакомиться со всеми основными кадрами кинопромышленности, как в центре, так и на местах и выделить не менее 50 ответственных партработников для работы в кинопромышленности, в частности, использовав для этого кадры комсомола и РАППа. ЦК ВКП(б) считает, что, несмотря на некоторые достижения в области кино, работники советской кинематографии не подняли ее на уровень общих успехов социалистического строительства; что имеет место погоня за количеством за счет качества кинокартин, бесцельная растрата киноплёнки, аппаратуры, труда и сил на зачастую негодную в техническом и художественно-идеологическом отношении картины. ЦК ВКП(б) требует от всех киноработников, и в первую очередь коммунистов, решительной перестройки всей своей работы, устранения отмеченных выше недостатков, создания кинокартин, удовлетворяющих возросшие запросы широких пролетарских и колхозных масс, картин, достойных их героической борьбы за пятилетку в четыре года, за окончательную победу социализма в нашей стране»<sup>341</sup>.

Хорошая, дельная программа. Вот бы только исполнить ее!

И поначалу вроде бы все шло хорошо. Постановлением директивных органов от 8.XП-1931 г. ведомству Шумяцкого было указано приступить в 1932 году к строительству Государственного Института Кинематографии. Построить его было решено на просторной территории кинофабрики на Плющихе (будущего «Мосфильма»). там же наметили возвести и вгиковскую общагу.

Логично! Все рядышком. Киновуз и общежитие в теснейшем соседстве с крупнейшей кинопроизводственным центром страны – тут тебе и большинство педагогов непосредственно «от станка» и производственная база для практики, и возможно даже будущая работа.

Во исполнение правительственного постановления строительство учебного корпуса ВГИКа и его же общежития было внесено в генеральный титульный список строительства Московского кино-комбината на Потылихе на 1932г. Были проделаны все подготовительные работы, в частности,

---

<sup>341</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, ед. хр. 864, л. 57–62.

снесены стоявшие на площадке жилые дома, изготовлены и проведены через НТС НКЛП СССР проекты и сметы и проч. Все шло как по маслу. Строительство в полной мере было уже обеспечено фондируемыми материалами, частично уже завезенными на площадку, с Гослегпромстроем заключен договор, изготовлены рабочие чертежи. И тут – на самом интересном месте – сказка кончилась. Комиссия Госплана СССР – будь она не ладна! – исключила стройку-мечту из плана капитальных работ. Сначала на 1933 год. Потом и навсегда.

Об организации в Москве высшего учебного заведения по подготовке технических кадров для отрасли вообще пришлось забыть. А ГИК хоть и стал ВГИКом надолго застыл в своем достаточно «первобытном» и убогом состоянии.

Шумяцкий ходатайствовал перед властями об исправлении несправедного решения, даже сронил слезу бедственном положении главного кинороддома страны: «В настоящее время занятия в Институте с контингентом учащихся в 587 чел., пять факультетов: операторский – 198 чел., режиссерский – 182 ч., сценарный – 103 чел., актерский – 64 чел. и инженерно-экономический – 40 чел., ведутся в совершенно не приспособленном для учебных целей помещении, бывш. ресторана «ЯР», частью совершенно темном для дневного света и вентиляции, с небольшими лабораториями в подвалах, по своим размерам не позволяющим развернуть работу одновременно даже одной группе в 20 человек. Институт оторван от производства. Общежития находятся в гор. Загорске и частично во Всехсвятском. Последнее принадлежит НКЛП и в силу выделения Союзкино из Наркомата легкой промышленности подлежат немедленному освобождению, между тем, как контингент учащихся Института на 48% состоит из националов, главным образом, средне-азиатских и закавказских республик, командированных этими республиками и, безусловно, нуждающимся в общежитии.<...>

Заключение. Принимая во внимание обеспеченность строительства Института и общежития площадкой, проектами, сметами и рабочими

чертежами, заключенным договором, материалами и строительной организацией, ведущей строительство кино-фабрики, а также необходимость увязки учебы с производством и использования последним контингента учащихся для производственных целей, Главное Управление кино-фото-промышленности при СНК СССР, во избежание полного срыва подготовки кадров кинематографии для всего Союза, настоящим просит СНК СССР об отмене постановления Комиссии т.Смирнова об исключении из плана капитальных работ 1933 года Института и общежития при нем и об оставлении этого строительства в плане текущего года в сумме 1470 т.р.»<sup>342</sup>.

Принятое решение о заморозке строительства осталось в силе. Шумяцкий из-за каких-то студентиков на стенку не полез. К тому же он загорелся другой идеей – созданием при промышленной академии отделения по подготовке руководящих для кинопромышленности

В своем послании секретарю ЦК ВКП(б) Л.М.Кагановичу (27 июня 1934 года) он писал: «Организационное и хозяйственное состояние кино-промышленности требует значительного укрепления ее руководящими и хозяйственными кадрами. В системе кино-промышленности отсутствует подготовка необходимых руководящих кадров. ГУКФ считает необходимым создание при одной из промышленных академий Наркомтяжпрома в Москве или Ленинграде специального отделения по подготовке руководящих кадров кино-промышленности (директора фабрик, руководители отдельных частей кино-производства). С Наркомтяжпромом (Начальник ГУУЗ т.Петровский) вопрос согласован. ГУКФ просит утвердить прилагаемый проект постановления Оргбюро»<sup>343</sup>.

Конечно, грамотные, хорошо подготовленные управленцы тоже быгодились отрасли. Но неужто нужда в них была более острой, чем в представителях творческих профессий, в тех, кто, собственно, и создает фильмы?

---

<sup>342</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.1, д.132, л.310–312.

<sup>343</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.1, д.132, л.156–157.



Впрочем, чем бы дитя не тешилось, лишь бы не плакало...

К тому же у Шумяцкого и с новой затеей все кончилось полным пшиком.

Что же касается ГИКа, то в качестве компенсации за непостроенное здание и общагу ему разрешили сменить вывеску. 25 октября 1934г. ГУКФ издал приказ о преобразовании ГИКа во Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК). «Государственный кинематографический институт реорганизуется, – писал в статье «Три задачи» ректор новоявленного вуза Н.А.Лебедев, – некоторые факультеты станут надвузовскими (типа академии). Одновременно расширяется и научно-исследовательская работа. Из учебного заведения, каким ГИК был до сих пор, он превращается в высшее, одновременно учебное и научное учреждение». Особое внимание в статье было обращено на кошмарные бытовые условия, в которых проходила тогда учеба будущих кинематографистов: «Помещение (б. ресторан «Яр»), в котором размещен Институт, не приспособлено для научно-учебного заведения. Достаточно сказать, что из 15 аудиторий и кабинетов, в которых можно вести занятия, лишь пять имеют нормальное дневное освещение. Остальные ... полутемные или вовсе без окон. Хозяин помещения, Межрабпомфильм, не заботится о поддержании здания, что обусловлено договором, и этим ставит Институт в невыносимые для работы условия. В течение многих лет не отремонтирована крыша, и во время дождя некоторые аудитории заливаются водой. Плохо работает вентиляция, и в аудиториях во время работы нечем дышать. Отопительная система неисправна, и во время морозов температура не превышает 5–6 градусов. Нужно, чтобы ГУКФ, ЦК нового союза киноработников и общественные киноорганизации вмешались в это дело, обеспечили ГИК возможность работать в нормальных условиях»<sup>344</sup>.

Между тем незаметно подкралось 15-летие ВГИКа. Оно было отмечено с большой помпой. 7 марта 1935г. при переполненном зале прошло 7 марта в Доме ученых празднование юбилея Государственного института

---

<sup>344</sup>Кино. – 1934. – 16 ноября.

кинематографии. «В зале – виднейшие советские режиссеры, преподаватели и студенты ГИК, артисты... Сцена декорирована цветами и кумачом. В глубине ее – бюсты Ленина и Сталина. Вечер открывается речью зам. начальника ГУКФ т. Чужина. <...> Бурными аплодисментами встречается предложение об избрании в почетный президиум Политбюро, во главе с т. Сталиным, и тт. Тельмана и Косырева. <...>»<sup>345</sup>.

В связи с юбилеем ВГИКа его директор Н.А. Лебедев опубликовал программную статью «О будущем». «Настоящее ВГИКа, – говорилось в статье, – достаточно известно. Это – четыре факультета вузовского типа: режиссерский, операторский, сценарный, инженерно-экономический, <...> с 260 студентами старших курсов и дипломников. Режиссерский факультет надвузовского типа с 15 первыми слушателями. 20 человек аспирантов разных профилей. Научно-исследовательский сектор, разворачивающий научную работу по творческим вопросам. 100 человек преподавателей и научных работников, в том числе ряд крупнейших творческих и научных дисциплин. Это единственная в мире научно-учебная фильмотека. Учебно-производственная база, ряд лабораторий и кабинетов чрезвычайно важных для учебного процесса, но, к сожалению, еще слабо оснащенных новой кинотехникой. И это, наконец, совершенно неподходящее для единственного в мире киновуза помещение бывшего ресторана «большого стиля».

Картина будущего ВГИКа виделась директору более величественной: «Заглянем в будущее. Эта проблема особо остра в связи с проектированием нового здания. Каким должен быть ВГИК через 4–5 и больше лет? Я думаю, что развитие ВГИК пойдет таким путем. В ближайшие годы институт из учебного заведения «типа академии» должен вырасти в настоящую академию кинематографии. За эти годы вырастут и окрепнут факультеты надвузовского типа – режиссерский и сценарный. Нынешняя аспирантура превратится в третий факультет надвузовского типа – факультет киноведения ( для подготовки научных работников, критиков, работников литотделов). Явно

---

<sup>345</sup> Кино – 1935. – 10 марта.

ощутится необходимость подготовки в академии руководителей кинопредприятий (директоров трестов и их заместителей, директоров кинофабрик ит.д.). Для этого в академии будет создан четвертый факультет – директоров кинопредприятий. Оформится профессия квалифицированного художника-звуковика (звукорежиссера, звукокомпозитора), которая потребует от музыканта с высшим образованием академической доквалификации по кино. Для этого в киноакадемии будет создан пятый факультет – факультет звукорежиссуры. Средний год обучения в академии нужно считать 2–3 года. При среднем ежегодным приеме в 15–20 человек на все факультеты, т.е. 75–100 человек на все факультеты, средний контингент слушателей будет достигать 200–250 человек»<sup>346</sup>.

В сфере же организации самого учебного процесса мечтания директора унесут его уж совсем в поднебесные выси: у ВГИКа должна появиться мощнейшая экспериментальная база, десятки новых кинокабинетов самого разнообразного профиля. Уникальная фильмотека и библиотека, всесоюзный киномузей(!!!) научный архив, экспериментальный кинотеатр, научное издательство.

Прекрасные мечтания, к сожалению, и в малейшей степени не сбудутся. А сам директор-романтик не мог, наверное, даже и помыслить, что достаточно скоро он будет обвинен Шумяцким в серьезных политических ошибках и по его доносу с треском выброшен из директорского кресла...

Между тем, во ВГИКе, и в самом деле, дела шли неважнецки. Сигналы об этом в адрес ЦК ВКП(б) поступали от разных организаций. Летом 1936г бюро ЦК ВЛКСМ, отметив совершенно неудовлетворительное положение с подготовкой молодых кадров кинематографии, приняло решение «просить ЦК ВКП(б) обсудить вопрос о состоянии подготовки кадров для кинопромышленности и о руководстве институтами кинематографии со стороны ГУКФа»<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> Кино. – 1935. – 10 февраля.

<sup>347</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 951, л. 49.

Следом уже секретарь ЦК ВЛКСМ Д.Д.Лукьянов в своей докладной записке секретарю ЦК ВКП(б) Н.И.Ежову сигнализировал(20 июля 1936 .) о «безобразной работе» ГУКФа в деле подготовки кадров для кинопромышленности. «При ознакомлении с работой Московского института обнаружилось, что плана подготовки кадров ни в ГУКФе, ни в институте нет, хотя наметки плана делались неоднократно. Лучшим подтверждением безобразной работы отдела кадров ГУКФа, а отсюда и Института, служат следующие цифры:

В 1932г. из 528 студентов отсеялось 122 студента – 23%

В 1933г. из 587 - 189 32%

В 1934г. из 475 - 165 35%

В 1935г. из 230 - 119 52%

Отсев в ГУКФе и Институте объясняют нарушением дисциплины студентами, их неуспеваемостью, и так называемой, «профнепригодностью». Реального закрепления и планового распределения оканчивающих институт в ГУКФе нет. Оканчивающие сами (нужно сказать с большим трудом) устраиваются на работу, в лучшем случае, по личным рекомендациям деканов института. Институт от ГУКФа не получает ни плана, ни нарядов направлений на работу, а руководители отдела кадров ГУКФа тт.Коган и Протопопов просто заявляют: «У нас не биржа труда». Отсутствие всякой заботы о кадрах привело ГУКФ к тому, что ГИК выпускает в 1936 году всего только 51-го специалиста (операторов, режиссеров, художественных, технических и хроникальных фильм), что явно мало. Несмотря на многолетнее существование института (с 1918 года) учебников по специальным и профилирующим дисциплинам нет. Так, например, совершенно отсутствуют учебники по таким дисциплинам, как:

1. Теория режиссуры;
2. История кино;
3. Общая кинотехника;
4. Теория операторского искусства;

5. Кинодраматургия;
6. Монтаж;
7. Актерское мастерство.

По большинству дисциплин нет опубликованных программ. За все эти годы Институт не создал руководящих и преподавательских кадров. Текучесть кадров, буквально, превратила Институт в проходной двор для всякого рода «неудачников от кино». Так, сменилось с 1926 года:

Зам. директоров по учебной части – 15

Зам. директоров по адм.финансовой части – 15

Директоров института – 14

Деканов факультетов института – 18

Некоторые из них были в должности в течение нескольких дней и с ними не успевали познакомиться ни студенты, ни преподаватели. В большинстве случаев – это работники не только не имеющие никакого, отношения к кинематографии, но и к педагогическому процессу вообще. Так, например, один из начальников учебной части, создал штат по проверке программ, потребовав от преподавателя литературы разделить всех писателей на классиков, политиков и отдельно «партийных», а также показать «как литература 19-го века отразилась на кино 19-го века»<sup>348</sup>.

Справедливости ради отметив, что рисуя столь неприглядную картину состояния дел с подготовкой кадров, комсомольский секретарь виноватил не сам институт, а другое заведение. И он был совершенно прав. «Главная причина такого положения – равнодушие ГУКФа к своему Институту. Не сделано и не делается никаких попыток реорганизовать устарелую производственную базу ВГИКа, студенты обучаются на устаревшем оборудовании, и главным образом, поэтому неполноценны. Пленкой – главнейшим материалом, на котором ведется обучение – институт обеспечен на 5–10% потребности. Отсутствует производственная практика по существу. Изложенные факты свидетельствуют о крупном неблагополучии в деле

---

<sup>348</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 951, л. 50–53.

подготовки кадров для кинопромышленности в Московском государственном киноинституте. Просим Вас данный вопрос поставить на обсуждение ЦК ВКП(б)».

Однако в целом дела в отрасли на тот момент складывались уже так, что буквально во всех ее звеньях работа разваливалась и все шло на минус. При этом провал в какой-то одной области вызывал и подстегивал негативные процессы по всей цепочке кинематографического конвейера. В ситуации такого общего. Тотального разлада исправить что-либо хотя бы в каком-то одном звене без чисто хирургического вмешательства было уже невозможно. И таковое неотвратимо надвигалось...

*«Наличные кадры киноорганизаций сильно засорены и требуют обновления и пополнения...»*

О надвинувшемся системном кризисе киноотрасли осигналил руководству страны сначала зав. Отделом культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) А.С.Щербаковым<sup>349</sup>.

Следом уже и член Комиссии советского контроля при СНК СССР Н.А.Петруничев в своем отчете председателю КСК Н.К.Антипову отметил, руководящие кадры киноотрасли страшно засорены не только политически сомнительными сотрудниками, но и еще больше совершенно непрофессиональными, случайными людьми: «Ликвидация прорыва в выполнении производственной программы 1936г., устранение имеющихся недостатков как в производстве, так и в строительстве ГУКа, а также обеспечение своевременного выпуска на экран юбилейных фильмов в 1937г. требует наличия политически проверенного и квалифицированного аппарата как самого ГУКа, так и его трестов и кинофабрик. Между тем, наличные кадры киноорганизаций сильно засорены и требуют обновления и пополнения. В аппарате ГУКа и его трестов до последнего времени работала довольно многочисленная группа троцкистов и их пособников; так в ГУКе

---

<sup>349</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 949, л. 109–117.

таковых оказалось 4, в том числе секретарь парткома некая Гольцман (арестована НКВД) и Сидоров – начальник планового сектора. Управляющий трестом Союзкинохроника Иоселевич оказался пособником троцкистов. Управляющий Союзтехфильма Сокол, как активный троцкист, арестован органами НКВД. Троцкисты выявлены также в Фотохимическом тресте. 7 человек бывших членов ВКП(б) кинофабрики Мосфильм были арестованы и высланы органами НКВД за контрреволюционную деятельность (пособничество троцкистам и др.). Часть сотрудников вызывает сомнения в политическом отношении; так фактический редактор журнала треста Союзтехфильм Анощенко во время обсуждения итогов процесса над троцкистско-зиновьевской бандой характеризовал Зиновьева, Троцкого и К-о, как политическую группировку, которая ошибалась. Несмотря на требования парторганизации, Анощенко продолжает работать в редакции журнала. Такие настроения не единичны, Абросимов (зам. нач. Машстройснаба) доказывал, что суд над троцкистско-зиновьевской бандой является очередной кампанией партии. Обращает на себя внимание значительная группа работников киноорганизаций, привлекавшаяся к ответственности органами НКВД и судами за контрреволюционную деятельность и хищения государственной собственности. Например, Асташев (работник треста Мосфильм) привлекался к ответственности за контрреволюционную агитацию; Сорокоумовский, тоже из Мосфильма, за укрывательство контрреволюционеров; Даревский – директор художественно-производственного объединения Мосфильма и Бабушкин, зав. Павильоном, за хищение соц. собственности, тоже Квятковский, Леонтьев и целый ряд других. Наконец, с точки зрения подготовленности и работоспособности, многие сотрудники организаций и отделов ГУКа не отвечают своему назначению. Например, один из важнейших отделов ГУКа, художественно-производственный, имеет лишь 2-3 хороших работников. В строительных организациях ГУКа работают на руководящих постах люди, которых изгоняли за плохую работу из ряда других хозорганизаций

(Макаровский – главный инженер отдела капитального строительства ГУКа, Бочаров – начальник сектора капитального строительства треста Киномехпром и Лукин – главный инженер строительной группы ГУКа).

Основной причиной засоренности кадров ГУКа является то, что руководство ГУКа не уделяло внимания этому делу. Подбор сотрудников носил случайный характер, без достаточной политической и деловой проверки. Принятый лишь недавно консультантом художественно-производственного отдела по детским фильмам т.Канторович, беспартийный, работал до поступления в ГУК свыше 10 лет по яйцу и птице. Лишь в последнее время руководство ГУКа начало лучше изучать кадры, наметило к замене по деловым и политическим соображениям 13 человек и в отношении еще 16 проводит дополнительную проверку. Однако, в деле укрепления системы ГУКа квалифицированными и политически проверенными работниками, до сего времени перелома нет»<sup>350</sup>.

Перелом вскоре все-таки наступит. Но цена его будет слишком страшной и кровавой – практически все руководство кинотрасли пойдет под расстрел.

*PS. Январь 1938г.*

Едва вступившему в должность С.С.Дукельскому первым делом, как когда-то и при вступлении в ту же должность Шумяцкому, сразу же пришлось засесть за подготовку докладной записке о крайне неблагоприятном состоянии кадров Главного управления кинопромышленности. И по духу и по своему содержанию она мало чем отличалась от того, как описывал доставшиеся ему кадры киноотрасли тот же Шумяцкий в 1930 году. «В настоящее время в Главном управлении кинопромышленности работает 453 человека. Членов ВКП(б) – 58 человека, ВЛКСМ – 29 человек.

---

<sup>350</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 959, л. 4–7.



Проверкой установлено, что в аппарате ГУКа продолжительное время орудовала троцкистско-бухаринская банда, во главе с Шумяцким, работает большое количество чуждых и политически-сомнительных элементов, бывшие офицеры, состоявших в других партиях (эсеров, меньшевиков, бундовцев, дашнаков и другие), выходцев из эксплуататорских классов, дворяне, духовенства, купцов и других.

а) бывших троцкистов-бухаринцев и имевших связи с врагами народа – 23 чел.

б) бывших офицеров 22 человека

в) из дворян 28 человек

г) из духовенства 10 человек

д) ездивших за границу 61 человек

е) бывших членов ВКП (б) 6 человек

ж) состоявших в других партиях 4 человека.

Характеристики этих одиозных лиц следующие <...>: Сектора кадров в ГУКе нет, а занимается этим делом инспектор по кадрам т.Ипполитов, который совершенно людей не знает. Учет и подбор кадров отсутствует. Кадрами занимались все, а ответственности за отбор людей в аппарат ГУК никто не нес. В системе Государственного управления кинопромышленности (ГУК ) имеется 5 учебных учреждений из них: вузов – 2, техникумов – 3, в которых учится 1621 чел., из них членов ВКП(б) – 56 чел, членов ВЛКСМ – 547 человек. Аспирантов – 48 человек, из них членов ВКП(б) – 3 человека, членов ВЛКСМ – 6 человек. Учебные учреждения ГУКа готовят кадры следующих специальностей: сценаристов – 38 человек, операторов – 113 человек, режиссеров – 21 человек, актеров – 59 человек; инженеров-электриков – 535 человек, механиков – 222 человека, химиков – 121; всего – 879 человек. <...> Всего за существование вузов и техникумов ГУКа выпущено специалистов 674 человека, из которых только 279 человек использованы по специальности, 68 использованы не по специальности. 327 человек совершенно ушло из системы ГУКа ввиду не использования. В

подготовке кадров для кинопромышленности отсутствовало планирование, при приеме в вузы студентов, господствовал самотек, состав учащихся совершенно сектору подготовки кадров неизвестен, не было учета потребности кадров. Это объясняется тем, что этому делу со стороны руководства ГУКа не уделялось должного внимания. Сектор подготовки кадров возглавляли малограмотные и политически не подготовленные работники: зав. сектором Зеленковский (учился один год в сельской школе). В настоящее время у Зеленковского арестован родной брат, по национальности – литовец»<sup>351</sup>.

В качестве главных выводов прилагался список 56 сотрудников ГУКа. В первую очередь подлежащих немедленному увольнению. Среди таковых и главный «кадровик – начальник Особого сектора ГУКа Бертрайт и куратор «Мосфильма» Г.В.Зельдович.

Как будто и не было этих десяти таких трудных, трагических лет...

### **3.10 Итоги**

При многих своих сугубо художественных достижениях советская кинематография как отрасль не решила нескольких главных своих стратегических задач.

1. Производственная база советской кинематографии (прежде всего киностудии) осталась, по сути дела, на уровне едва ли не 20-х годов. Ее тогдашний руководитель Борис Шумяцкий, сделавший ставку на строительство Советского Голливуда – Киногорода на юге страны, практически не занимался вопросами совершенствования и реконструкции действующих киностудий. Он полагал, что недостаточная мощность этих студий, их быстро растущая техническая отсталость и многие другие болезненные проблемы будут разом разрешены и сняты сказочно быстрым возведением в Крыму нового, мощного Киноцентра, оборудованного по последнему слову техники. По планам и расчетам Шумяцкого, эта новая

---

<sup>351</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, д. 349, л. 26, 32–34.

кинобаза советской кинематографии, построенная по образцу Голливуда, по завершении строительства к концу 30-х годов должна была производить уже 800 (!!!) фильмов в год.

В 1937-м году при утверждении в Совнаркоме СССР разработанного проекта Киногорода на юге страны хрустальная мечта Шумяцкого была вдребезги разбита, а через год он и сам был объявлен «врагом народа» и расстрелян. Узел организационных, производственных и технических проблем советской кинематографии, стремительно накапливавшихся все предшествующие годы, оказался теперь затянут и запутан до такой степени, что советская кинематография не только не могла обеспечить необходимый стране объем кинопроизводства, но из года в год не справлялась даже с теми скромными планами, которые ей тогда спускались.

Естественно, что на уровне кинопроизводства не могла не сказаться самым тяжким образом и атмосфера страха и растерянности, рожденная репрессиями этих лет. Обстановка была столь непредсказуемой, что запуск каждого нового фильма был для руководства не просто головной болью, но страшным испытанием, едва ли не смертельным риском. О расширении производства можно было только грезить, а на практике оно означало бы еще большую степень риска для всякого принимающего решение о дополнительных запусках.

В 1938 году советская кинематография вместо запланированных 90 полнометражных художественных фильмов с грехом пополам выпустила только 34. В 1939-м – 56. В 1940 году вместо 58 картин удалось завершить только 45. И это при громких заявлениях с трибун партийных съездов о том, что советская кинематография должна вот-вот догнать и перегнать Голливуд!

2. В самом плачевном виде пребывала киносеть. Существующая сеть кинотеатров и киноустановок даже и близко не могла охватить потенциальную зрительскую аудиторию. Общий же технический уровень проекционной техники был за гранью допустимого – даже в 1938 году 60% киноустановок могли показывать только немое кино.

3. Организационная система советской кинематографии и, в частности, организация кинопроизводства, представляла из себя смесь жесточайшего бюрократического порядка и одновременно – поистине вопиющей бесхозяйственности. Акты проверок работы кинопредприятий этих лет по линии Комитета партийного контроля и других строгих инстанций производят впечатление, будто перспективное и оперативное планирование, строгая отчетность, суровый контроль за исполнением принятых решений и многие другие нормативные положения советского производства совершенно обошли киноотрасль стороной.

4. Безобразно плохо обстояло дело с творческими кадрами. Их явно не хватало даже на то, чтобы обеспечить существующий объем производства, не говоря уже о каком-либо его увеличении. Особенно неважнецки обстояло дело и с обновлением кадрового состава. К началу 40-х в режиссерской обойме советской кинематографии официально числилось 90 человек. Только 20 из них имели высшую категорию. 40 числились талантами первой категории. Причем многие из них – за былые, весьма и весьма давние заслуги. Шеренга советской кинорежиссуры, которая так быстро и качественно пополнялась все 20-е годы и даже в начале 30-х, в предвоенные годы практически никак не обновилась (совершенно лишилась притока молодой крови). По этому случаю Александр Довженко с горечью замечал: «На сорока картинах сидит человек двадцать пять – тридцать орденосцев, потолстевших, поседевших, с именами, традициями, с положением и т.д. Их даже трудно критиковать. В последние годы чрезвычайно малый прирост новых режиссеров, молодых людей. С громадным трудом вовлекаются новые люди в этот громадный культурный процесс».

Еще острее дефицит творческих кадров ощущался в кинодраматургии и на актерском поприще. Несмотря на многочисленные попытки Шумяцкого решить проблему хронического для советской кинематографии сценарного голода за счет привлечения писателей к нему, скорее всего, удалось только еще больше отбить у служителей литературы охоту работать для кино. Ни на

миллиметр не сдвинулось с места при царствовании Шумяцкого и решение актерской проблемы, К началу сороковых советская кинематография вынуждена была в основном устало тасовать уже изрядно подзатертую колоду одних и тех же театральных актеров.

5. Но, пожалуй, самой тяжелой и тревожной в этом скорбном перечне бед и проблем советской кинематографии предвоенных лет, несомненно, являлось все более заметное снижение ее общего творческого тонуса. Так, качественно и динамично развивавшийся в ходе 30-х кинопроцесс, на исходе десятилетия стал ощутимо терять обороты. Все отчетливее проступала если и не исчерпанность, то, по крайней мере, явная усталость того стиля и направления, что были блистательно представлено «Чапаевым», «Трилогией о Максиме», «Депутатом Балтики» и другими достойными фильмами середины 30-х. Для нового рывка и качественного взлета советской кинематографии явно были необходимы выход на новые территории и поворот репертуарного руля. Но куда, в какую сторону?

В пространствах голой и ортодоксальной кинопропаганды, куда силком пытались загнать кинематографистов их поводыри и надсмотрщики со Старой площади, идти желания не было. Ну, а те пути-дорожки, по которым пройти хотелось, к тому времени были заведомо перекрыты и запрещены. Даже лирика и тем более эксцентрика – эти две волшебные палочки-выручалочки, два наиболее значимых компонента эпико-героического стиля 30-х годов, уже были нежеланными и нетерпеливо устранялись с художественной палитры советского кино пуристами Агитпропа. Где, в чем найти новую, спасительную отдушину? Пожалуй, ни один из фильмов последних предвоенных лет не давал на сей счет сколь-нибудь внятного ответа.

Экран предвоенной поры выглядел все более растерянным. Пауза с выбором дальнейшего пути становилась все более затянувшейся и все более тревожной.

6. Наконец, и общая атмосфера в кинематографе предвоенной поры отличалась особой подавленностью и крайней депрессией. От боевого задора

и энтузиазма начала 30-х, окрыленности успехами середины 30-х не осталось и малейшего следа. Прямые и острые дискуссии о проблемах развития отрасли были официально запрещены Шумяцким еще в ноябре 36-го после скандального двухдневного диспута в Доме кино, когда А.Довженко, М.Донской, Б.Барнет, А.Медведкин и многие другие ведущие мастера в самой резкой форме высказали свое недовольство руководством кинематографией. Не прошли бесследно образцово-показательные и особо издевательские процедуры коллективных порок С. Эйзенштейна, А. Медведкина, А.Роома, молодых авторов «Закона жизни» и других «оступившихся».

Надо ли говорить, какой след оставили в душах кинематографисты и зловещие общественно-политические процессы 37-го года? Тем более что кровавые репрессии не миновали и представителей «важнейшего из искусств». Отчаянный вскрик, вырвавшийся у Довженко в его личном письме тех лет В.Вишневскому «Я хочу умереть!...» надо полагать, был порожден не только и не столько впечатлительностью и особо тонкой нервной системой сорокалетнего мастера.

7. Все перечисленные выше обстоятельства, вместе взятые, создавали ситуацию настоящего системного кризиса, который ощутимо начал наступать советскую кинематографию еще в последнюю пору правления Шумяцкого.

Однако чекист С.С.Дукельский, брошенный на руководство «важнейшим из искусств», за полтора года своего правления очень старался исправить положение, навести в системе кинематографии хотя бы относительный порядок. Тем не менее в памяти кинематографического сообщества он оставил о себе недобрую память как о начальнике-придурке, будто бы абсолютно ничего не понимающего в деле, которым ему пришлось руководить. Все воспоминания о нем носят язвительно-издевательский характер и неизменно начинаются с анекдота о том, что этот начальник-чекист по привычке, усвоенной на своей прежней службе, будто бы отдавал распоряжение своему секретарю не иначе как в форме «Введите режиссера».

Между прочим, если судить не по анекдотическим воспоминаниям кинематографистов, а по тем реальным действиям и распоряжениям С.С.Дукельский отнюдь не был вовсе таким тупым солдафоном, каким его обрисовал в своих «Устных рассказах» М.И.Ромм.

При Дукельском прекратилось падение кинопроизводства, а на студиях стало больше порядка. Только при Дукельском гнобимому Шумяцким Эйзенштейну впервые за десять лет удалось снять и выпустить на экран свой фильм («Александр Невский»).

Общая же ненависть, которую он по себе оставил, нам кажется, была в первую очередь вызвана тем, что при нем очень резко изменилась система оплаты кинематографического труда. А самое главное – в сторону существеннейшего уменьшения. Такое не забудешь и никогда не простишь.

И, по-видимому, действовал новый начальник крайне резковато, хотя и рулил в правильном направлении. После Шумяцкого осталось такое запущенное хозяйство, что его наследнику поневоле пришлось резать по живому. А оставлять все как есть, уже было никак нельзя.

8. Накануне войны давний и главный враг советского кино – Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) – нанесло «важнейшему из искусств», и без того находившемуся в разобранном виде. очередной тяжелейший и беспощадный удар. По инициативе Агитпропа в Кремль, на ковер к самому Сталину были вызваны и подвергнуты порке авторы фильма «Урок жизни», после чего была развернута громкая кампания самой разднузданной травли всей советской кинематографии. На полку одновременно было отправлено более дюжины фильмов.

Эта чудовищная компания еще продолжала набирать обороты и трудно даже предположить. Чем бы она закончилась, если бы не грянула война...

## 4 КИНО НА ВОЙНЕ

1941–1945 гг.

### 4.1 Общественно-политические условия

Великая отечественная война продолжалась четыре года, но принесла с собой столько горя, потерь, великих испытаний, что эти годы стали эпохой Огромной и непостижимой.

Все, что произошло за это время с советским кинематографом настолько не укладывается в рамки привычного, что поневоле хочется начать рассказ об этом времени не по сложившемуся в предыдущих главах трафарету.

Предоставим слово великому человеку, писателю кинорежиссеру, видевшему войну в упор, Александру Довженко. Вот фрагмент из его выступления на конференции, посвященной сотрудничеству кинематографистов союзных стран, 21–22 августа 1942г.

*«Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве...»*

«<...> Земля уже промокла насквозь нашей кровью до самой поверхности западного полушария. Кровь зовет к справедливости. <...> Фашизм обрушился на нас с чудовищной силой, с абсолютно нечеловеческой жестокостью, которой нет ни меры, ни названия. Но как бы нам ни было трудно, как бы ни было горько, как бы ни буйствовали фашистские орды на нашей земле, – мы верим в нашу победу, и эта вера никогда не оставит нас и ни перед чем не остановит нас. Мы верим в победу, как в победу добра над злом, как в победу справедливости и свободы народов, как в историческую неизбежность. Мы завоюем победу, как ученики и современники Ленина, Сталина, Горького, как современники Драйзера, Шоу, Уэллса. Как наследники Пушкина, Толстого, Шевченко, Руставели, как люди нового демократического советского общества, любящие человека, проявление



человеческого гения в любой благородной области деятельности любого народа. Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, – то просится сегодня на экран. На экран просится уже не только благородство, скорбь, любовь, храбрость и самоотверженность, и не только зло вообще и человеческие заблуждения вообще, как свойства дурных характеров или страстей или обычная борьба человеческих групп, разделенных противоречиями жизни. Сегодня на экран просятся невиданная подлость и злодеяния, просятся садизм и издевательства, просится ненависть к человеку, ненависть к гуманизму. Сегодня должен быть притянут на экран массовый фашистский детоубийца, вешатель, растлитель малолетних, убийца раненых, стариков и детей, разрушитель памятников культуры и душитель и убийца целых народов. Сегодня должны быть вытащены на экраны всего мира, как на суд народов, не простые злодеяния, извращения, подлости и не простой обман и ужас, а огромные, массовые, грозные и потрясающие, каких мир еще не видел никогда и каких не представлял себе никто из нас в минуты наибольшего пессимизма. Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными пылающие здания, закопанные живыми в землю. Содрогается земля от стонов бесчисленных немецких жертв. Не забудьте нас, не забудьте нас! Не гнушайтесь ужаса нашей смерти! Не отворачивайтесь от нас умерших неэстетичной смертью от голода, приползшего к нам из фашистской Германии! Нас слишком много. Нас миллионы, миллионы! Мы многочисленны, как морской песок! Не забудьте нас, художники земли... Расскажите о нас, покажите нас грядущим поколениям, чтобы не пропала даром ни одна наша слеза. Нас нельзя уже ни забыть, ни замолчать вам, если вы художники, а не пилаты, умывающие руки перед народом, если вы любите свои народы, если вы понимаете, что бессмертные народы состоят из смертных людей, живущих, любящих, страдающих и умирающих один лишь

раз. Сегодня требуют себе места на экране страшные и грозные вещи, как страшно и грозно переживаемое человечеством время, и было бы величайшей ошибкой обойти это в угоду чему бы то ни было и кому бы то ни было. В этом было бы неуважение к страданиям народов и непростительное извращение и нашей суровой истории. В этом была бы наша историческая ошибка. На экране надо дать точный портрет фашизма. Вот над какими новинками современности придется нам призадуматься, дорогие братья и коллеги. Я совсем не собираюсь, однако, призывать товарищей по работе к заполнению экрана ужасами войны. На экран придет много прекрасного, тоже в невиданных размерах и проявлениях. Придет новый благородный гнев, бесстрашие, ярость, ненависть к фашистам-поработителям, безграничная щедрость, самопожертвование и героизм, равного которому не знала история. Придут на экран героини-бомбометатели, партизаны, снайперы, истребители, тараны. Появятся наши простые люди, достойные золотых памятников на вечные времена за свои боевые труды и подвиги. Придут сюжеты, как живые легенды и любовь к отечеству, к народу, достойная, и жертвенная, и кристаллически чистая. Габариты человеческих страстей нашего времени вырастают неизмеримо. Не знаю, может быть, так не говорят с трибуны Америки и Англии. Может быть, мои слова покажутся выпрорванными, и чувства мои покажутся слишком обостренными и напряженными, не знаю. Но одно я знаю точно и верно. То, что происходит сейчас в мире, столь громадно, столь необычайно и столь чревато неизмеримыми последствиями. Воинствующий фашизм уже принес человечеству такие разорения, повергнул его в такие страдания, опозорил человечество такими необъятными и неназываемыми злодеяниями, так унизил звание человека, что нет, очевидно, ни в одном человеческом лексиконе слов, чтобы определить и точно назвать это. Поэтому мы так напряжены в поисках названий, определений сущности происходящего в мире сегодня. Все бледнеет перед происходящим, все сравнения, все аналогии и все известные художникам слова-гиперболы. И пройдут,

очевидно, долгие годы, пока народится новый Данте, помноженный на Микеланджело, и создаст своим гением, омытым в безбрежном людском горе, новую «Божественную комедию» для грядущих поколений, как величественное воспоминание про дорогую цену, что платит сегодня наш советский народ, решая на своих родных полях в огне и в громе и по колени в крови свою судьбу и судьбу мира. Чтоб увидели в этой Великой книге наши потомки, как разваливался мир, как падали европейские государства, как бежали правительства, как разрушались культуры, как погибала европейская демократия, как придушили Европу ужас и отчаяние, как повисла над Великобританией черная фашистская смирительная гитлеровская сорочка. И как среди хаоса разрушений, среди отчаянных стонов поверженных европейских народов, среди всеобщего смятения вдруг, как чудо, стала на защиту своих прав великая советская нация. Стала на защиту мира и культуры и братства народов мужественно, гордо и щедро. Стала страна, долгие годы заподозренная в злоумышленных целях против Европы, неудобная и непонятная. И мир понял теперь, что она-то и есть главная его защитница и надежда, как говорит Чаплин. В Великой книге развернутся картины наших жертв и бедствий — расстрелянная Сербия, разогнанная и повешенная Польша, голодная Греция, поработанная Украина и Белоруссия и Прибалтика. Наши сожженные города и села, замученные отцы и дети, и увезенные в рабство жены и сестры, и развороченная, попрунная, растленная земля. Киноработники! Не отстраняйте себя от реального целого мира. В этом наше сотрудничество перед миром. Не приглаживайте и не причесывайте мира. Он очень болен сегодня, очень плох. Не уводите свое искусство, свои сюжеты в более или менее интересные, увлекательные частные житейские случаи. Сегодня кино вышло из мягких юношеских лет в суровое зрелое мужество. Многие его произведения стали могучими, величественными и прочными, подобно искусству древних, если бы недолговечность пленки не обрекала их на скорую гибель. Кино сегодня может и должно ставить себе большие цели. Время большое и грозное. Кино

должно ответить на самые острые вопросы современности и честно сориентировать страдающие человеческие группы, если уж не все человечество. Сегодня мир болен. Болея вся ваша планета, Она словно влетела в какую-то кровавую туманность и потускнела, и потеряла блеск и радость. Много еще прольется слез и много крови. Не забудет земля их долгие столетия. Ужасы содеянного долго будут потрясать людское воображение, передадутся в поколения и будут вырываться тяжелыми стонами в снах наших правнуков и праправнуков. В это кровавое грозное время каждый творец должен особенно глубоко подумать — для чего же он живет в это время. Подумать и осознать свою ответственность за свою эпоху. Живет ли он для денег, для роскоши, для славы и наслаждений среди океана бедствий или для чего-то большего, чем деньги и слава — для блага своего народа, для создания подлинной нелицемерной дружбы народов, для победы над фашизмом, для торжества демократии. Победить надо во что бы то ни стало. И нужно еще подумать, чтоб победивший мир не покатился по инерции злобы, жестокости войн и разрушений. Чтоб чрезмерная тяжесть потерь и неслыханные кровавые испытания не повергли мир в тяжелый пессимизм, не задушили, не ожесточили массовую психику. Чтобы мир не впал в алчность, стяжательство, бессердечие и жажду наживы. Чтобы не откатился мир назад на целые столетия, впавши в националистические обособления после угрозы смерти наций от воинствующего гитлеризма. Вот какие вопросы должны стать перед учителями миллиарда людей – перед кинороботниками земли. Что ожидает мир? Задушат ли его немецкие фашистские палачи? Отравят ли его смертельным газом? Взорвется ли мир от нового какого-либо изобретенного снаряда и разлетится в прах со всеми нами, со всей Америкой и Англией, так и не успевших пустить в ход свою накопленную боевую силу? Или в ближайшее, быть может, время где-то в предгорьях Кавказа сломает себе Гитлер шею? Как ожидает нас зима? Какая ожидает нас? Кто знает? Одно лишь мы знаем твердо – оружия не сложим никогда. Пусть мы будем бедные. Пусть мы будем черные, оборванные и

измученные. Пусть побелеют наши волосы. Пусть не наживем мы ни золота, ни драгоценных камней. Мы существуем уже как моральные победители в этой гигантской борьбе и такими останемся в истории – братья народов и защитники. И никогда никому уже не затушевывать этой победы. Мы стоим с оружием, с наукой, с искусством против чудовищной силы всей европейской техники в руках квалифицированных убийц. Стоим пятнадцать месяцев. Не пожалели. Не пожалели ни отцов, ни детей своих, ни жен, ни невест, ни заводов, ни полей своих – ничего! Все отдаем! Во имя свободы и бессмертия советского народа! Это наша история. Это труднейшая в мире равнодействующая всех творческих сил нашей советской многострадальной нации. Это наша жизнь и бессмертие. Да здравствует народ! Да здравствует победа!»<sup>352</sup>.

В истории советского кино, крепко и нерасторжимо связанной с общей историей страны, пожалуй, не было ни одного периода, который можно было бы назвать легким и счастливым. Но испытания, выпавшие на долю нашего кино в годы Великой Отечественной войны, оказались самыми трудными и тяжелыми.

Условия, в которых вынуждены были работать советские кинематографисты, кажется, не оставляли даже и малейших шансов не только на какие-либо взлеты и творческие достижения, но и на элементарное выживание. Спешно, в суете и в панике, эвакуируемые в Сибирь и южные республики СССР киностудии и предприятия отрасли растеряли значительную часть своего оборудования. Начинать работу на новых местах – в случайных, совершенно непригодных помещениях – было очень трудно. Киностудиям всего не хватало – электроэнергии, пленки, абсолютно не из чего было строить декорации. Еще более не хватало людей – многие кинематографисты, работники киностудий и кинопредприятий ушли на фронт. Снимали в нетопленных, ледяных помещениях. Мучил голод. С фронта

---

<sup>352</sup> Живые голоса кино. – М., 1999. – С. 204–215.

приходили вести одна страшнее другой. Враг стоял под Москвой, выходил к Волге. Почта мешками приносила похоронки. Душило отчаяние.

У руководства кинематографии тоже появились свои новые, почти неразрешимые проблемы. Кинокомитет был эвакуирован в Новосибирск, его предприятия оказались разбросанными по Сибири и всему советскому Востоку. А все основные вопросы все равно надо было решать в Москве. Управлять в этих условиях хозяйством, требующим сложнейшей и оперативной координации, было очень трудно. К тому же многие предприятия отрасли вынуждены были с ходу перепрофилировать производство на выпуск материалов и техники для Красной Армии (а за это надо было отвечать головой).

У творческих работников возникли свои, тоже, казалось бы, неразрешимые проблемы. Мастера художественного кино рвались делать фильмы о войне, но не имели о ней никакого представления. Документалисты же, попавшие во фронтовые киногруппы, ни технически, ни творчески, ни идейно не оказались сколь-нибудь подготовленными к работе в боевых условиях. Пришлось учиться и переучиваться на ходу, платя за это очень высокую цену.

Однако едва эвакуированные киностудии и кинопредприятия отрасли обжились и освоились на новых местах, как на фронтах наступил перелом, война покатила на Запад, и снова пришлось собираться в дорогу, демонтировать оборудование и паковать чемоданы. На реэвакуацию опять ушло много времени, сил и средств.

К тому же возвращение в родные места для кинематографистов оказалось не только радостным, но и горьким. Оставленные на годы эвакуации помещения киностудий, предприятий и учреждений отрасли страшно обветшали, пришли в запустение, не все оставленное имущество и оборудование удалось сохранить. А тех кинематографистов, которые возвращались в места, где побывал враг, вообще ждали одни развалины и пепелища. Опять все надо было начинать буквально с нуля!

И, тем не менее, в этих невыносимых и невыносимых условиях советское кино не только выжило, но и сумело одержать поистине блистательные творческие победы: достаточно назвать такие фильмы как «Машенька» Ю.Райзмана, «Радуга» М.Донского, «Она защищает Родину» Ф.Эрмлера, «Два бойца» Л.Лукова, «Иван Грозный» С.Эйзенштейна. Но и помимо этих, самых известных картин, ставших вершиной кинопроцесса военной поры, наше кино сумело создать впечатляющий цикл просто добротных, хороших – «зрительских» – фильмов. Нужно отметить талантливые и яркие работы И.Пырьева и других мастеров, которые в своих фильмах поразительно точно угадали главный запрос зрительской аудитории тех лет – запрос на добрую, сердечную улыбку и образы надежды. Вполне возможно, что именно эти традиционные, немудреные, простовато сделанные лирические и комедийные ленты, никак не претендовавшие на какое-либо новаторство и художественные открытия, сыграли даже более значительную роль, ибо несли в себе заряд добра, света, надежды. Именно в годы войны советское кино талантливо и глубоко постигло главный урок народной культуры: чем тяжелее, тем трагичнее жизнь, тем больше света, мажора, сердечности должно быть в палитре художника.

Поистине неоценимый вклад в общее дело победы над врагом внесла и советская кинодокументалистика. При всех бесчисленных трудностях, в кратчайшие сроки были организованы киногруппы на всех фронтах, налажен четкий и ритмичный выпуск двухнедельного «Союзкиножурнала», каждый номер которого целиком или частично состоял из хроники, снятой на полях сражений.

Зрители ждали очередной выпуск «СКЖ» и новые документальные фильмы о наиболее крупных сражениях с таким интересом и нетерпением, что у кинотеатров выстраивались очереди, и приходилось устраивать дополнительные сеансы. Советскую фронтовую кинохронику и документальные фильмы с огромным интересом смотрели и за рубежом.

Более того: кинодокументалистика тех лет сыграла огромную роль в переломе общественных настроений в пользу СССР во многих странах мира.

Но, пожалуй, самым большим достижением советской документалистики стало создание Кинолетописи Великой Отечественной войны – грандиозного собрания кинодокументов, запечатлевших ратный и трудовой подвиг нашего народа. Этой коллекции ярких и пронзительных документальных свидетельств поистине нет цены!

Если учесть, в каких условиях были одержаны все эти творческие победы и свершения, то можно без малейшего преувеличения утверждать, что наше кино в годы войны тоже совершило свой самый настоящий подвиг: оно оказалось на высоте своего времени, нашло свое место в общей борьбе, оказало мощную духовную поддержку сражающемуся народу.

С позиций нашего сегодняшнего опыта, с учетом того жалкого и недостойного состояния, в котором давно уже пребывает современное российское кино, все свершенное нашей кинематографией в годы войны вообще представляется чем-то невероятным.

Тем интереснее и, может быть, поучительнее взглянуть в этот давний опыт, попытаться понять, как старшему поколению наших кинематографистов удалось совершить почти невозможное.

## **4.2 Управление**

### *Если завтра война...*

Если судить только по сохранившейся в немалом количестве документации военно-мобилизационного отдела Комитета по делам кинематографии, к грядущей войне готовились, на первый взгляд, более чем основательно. Знакомясь с заранее подготовленными подробнейшими инструкциями, предписывавшими кому и как именно предстоит действовать в возможный «период мобилизации» и военных действий, просто диву даешься, сколь предусмотрительны и расчетливы были сочинители этих наисекретнейших бумаг. Предвиделось и предусматривалось буквально все:



и какие фильмы надо будет показывать на экране в первую очередь, и какие поприпрятать подальше, и как заранее подготовить замены тем, кто уйдет на войну, и как поднакопить и приберечь неприкосновенные запасы пленки, сырья, топлива на случай грядущих битв, и как действовать рядовым киномеханикам передвижных киноустановок, а также большим киноначальникам, если наступит час X.

Планы мобилизационной подготовки страны, охватывающие не только подготовку самой Красной Армии и оборонной промышленности к грядущим военным сражениям, но буквально и все отрасли народного хозяйства (и, конечно же, сферу пропаганды), стали готовиться, по всей вероятности, еще со времен окончания Гражданской войны. Год от года они уточнялись и корректировались в соответствии с внутренней и международной обстановкой, с накопленным опытом участия в тех или иных локальных военных конфликтах.

Не прошел для советской кинематографии даром и достаточно печальный опыт ее участия в трагической финской кампании, когда отчетливо выявилась не только явная недостаточная подготовленность кинохроникеров к работе в военных условиях, но вскрылись и многие иные уязвимые точки функционирования системы советской кинематографии. Тогдашнее киноруководство в спешном порядке пыталось учесть эти уроки, в планы мобилизационной подготовки отрасли вносились соответствующие коррективы. Но времени для того, чтобы реализовать эти уточненные планы и по-настоящему подготовиться к работе в условиях военного времени, оставалось катастрофически мало.

К тому же самый главный порок этих военно-мобилизационных планов подготовки отрасли вскрылся только тогда, когда грянула гроза, потому что эти планы предполагали совсем иной характер войны. В них не предусматривалось, что в октябре 1941 года штурмовые отряды врага выйдут к окраинам Москвы, а осенью 42-го прорвутся к берегам Волги. И когда уже в первые дни войны в Москве начали жечь архивы, то по приказу

Большакова едва ли не первыми кандидатами на уничтожение стали аккуратные и строго секретные папки с довоенными планами мобилизационной подготовки предприятий и учреждений киноотрасли. Перестраиваться на работу в военных условиях пришлось уже не по этим аккуратным и гладко написанным инструкциям...

*Эвакуация. Съёмки не прекращались ни на один день...»*

Обрушившееся на страну трагическое испытание радикально изменило весь порядок и характер работы советской кинематографии, поставило ее в тяжелейшее положение. Колоссальные потери и поражения на фронте, стремительное отступление советских войск до рубежей Москвы поставили ее перед необходимостью в самом спешном порядке сниматься с насиженных мест и перебираться далеко на восток. Причем эвакуировать пришлось не только киностудии, но практически всю киноотрасль – фабрики киноплёнки, заводы киноаппаратуры, базы кинопроката, учебные, научно-технические и прочие бесчисленные киноорганизации.

Сегодня можно только поражаться тому, сколь оперативно и, в основном, слаженно была организована и проведена эта невероятной сложности и громоздкости задача по тотальной эвакуации отрасли. Тем более что составленные в спешке планы эвакуации не раз приходилось серьезно корректировать на ходу, а подчас и радикально менять. Не хватало вагонов. Не хватало времени, для того чтобы без потерь и повреждений демонтировать необходимое оборудование и нормально подготовить его к отправке. Не было возможности предусмотреть все детали маршрутов эвакуируемых людей и оборудования, их встречи и размещения на новых местах обитания. В ряде случаев, когда киноорганизации и кинопредприятия уже прибывали в пункты назначения, вдруг выяснялось, что по указанным в их путевых листах адресам уже успели разместиться совсем иные учреждения и предприятия. Часть ценнейшего, уникального оборудования была испорчена или попросту разворована по пути следования. Было

потеряно и немало важной технической, архивной, бухгалтерской и иной необходимой документации.

Срочная эвакуация нарушила все устоявшиеся организационные и производственные связи и до предела усложнила руководство отраслью: сам Комитет по делам кинематографии, эвакуированный в Новосибирск, на деле рассредоточился в трех географических точках – Москве, Новосибирске и Куйбышеве, а все кинопроизводство оказалось сконцентрированным в Средней Азии и на Кавказе. Нарушенными оказались и человеческие связи: кинематографические семьи разметало по всей стране, мужчины-главы семей оказались в одном городе, их жены, зачастую, – совсем в другом, дети – в третьем. Были и другие потери, связанные с перекочевкой отрасли на восток страны.

И, тем не менее, буквально в считанные недели советскую кинематографию удалось перебазировать в глубокий тыл, и с ходу, буквально с колес, она сумела начать работу в новых и далеко не самых подходящих для творчества местах своего пребывания...

Следует иметь в виду, что уже в самые первые дни и недели войны кинематография *понесла тяжелейший кадровый урон*. Многие уникальные специалисты, работники киноорганизаций и рабочие кинопредприятий, творческие работники были призваны на военную службу. К ним добавилось немало тех, кто ушел на фронт добровольно. К чести кинематографистов, добровольных заявлений о призыве в армию оказалось даже сверх меры. И хотя не все подавшие заявления были отпущены на фронт, общий кадровый отток оказался для отрасли крайне чувствительным, особенно с учетом того, что согласно распоряжению Совета обороны самые квалифицированные рабочие (токари, слесари высших разрядов и др.) впоследствии в немалом количестве не однократно перебрасывались на военные заводы.

К двум названным обстоятельствам, крайне усложнившим работу кинематографии в годы войны, следует прибавить также и третье, может быть, даже самое существенное – по решению Совнаркома СССР *значительная*

*часть всей советской кинопромышленности была переключена на производство вооружения и необходимых материалов для Красной Армии.*

Этот аспект истории нашего кино в годы военного лихолетья был практически неизвестен по причине строжайшей засекреченности соответствующих архивных фондов<sup>353</sup>. Теперь же, когда материалы Военно-мобилизационного отдела Комитета по делам кинематографии стали доступны, с изумлением обнаруживаешь, что, в силу суровых законов военного времени, для Кинокомитета именно эта сфера деятельности являлась едва ли не самой важной и ответственной. Собственно производство фильмов стояло где-то на втором, а то и на третьем по значению месте.

Работа по выполнению оборонных заказов и поставок материалов для Красной Армии потребовала от работников киноотрасли и ее руководства максимальной организованности, четкости, ритмичности, предельного напряжения всех основных сил, поскольку номенклатура изделий и материалов для фронта была по своему спектру чрезвычайно широкой и включала в себя самые разнообразные производства – начиная с изготовления взрывных запалов для гранат и десантных лодок и заканчивая производством особой кино- и фотопленки для разведывательных аэрофотокиносъемок.

Таким образом, советская кинематография работала на победу не только по своему прямому профилю, снимая художественные фильмы и кинохронику, но и дополнительно, отдавая едва ли не главные свои силы на производство крайне важной и позарез необходимой для армии сугубо военной продукции.

Наконец, нельзя упускать из виду и те *огромные материальные потери*, что наша кинематография понесла уже в самые первые месяцы войны. На захваченной фашистами территории были разрушены киностудии и кинопредприятия, разграблено оборудование и имущество, которое не

---

<sup>353</sup> РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, 5.

успели эвакуировать. Сотни кинотеатров были превращены в руины. Оказалась утраченной значительная часть фильмофондов прокатных организаций – они были либо уничтожены, либо разворованы оккупантами.

Помимо этих прямых колоссальных потерь, были косвенные, и тоже очень значительные потери, вызванные серьезным сокращением зрительской аудитории (значительная часть населения страны оказалась в оккупации, были большие потери на фронте, в местах эвакуации старые кинотеатры не в состоянии были обслужить возросшее население и т.д.). Серьезные потери были вызваны также и неизбежной перестройкой репертуарной политики, консервацией многих начатых до войны картин и проектов, консервацией и замораживанием начатых крупных строек и т.д., и т.п.

*Однако, пожалуй, самое тяжелое испытание для кинематографистов, как, впрочем, по-видимому, и для большинства советских людей, лежало в сфере сугубо духовной.* Страну, конечно, готовили к будущей войне, но совсем не к такой, какой она оказалась на самом деле. Катастрофа в ее начале – когда в считанные дни половина европейской части страны оказалась под врагом, когда армия терпела колоссальнейшие военные поражения и неорганизованно отступала, а подчас и панически бежала, когда по дорогам шли миллионы беженцев, а у стен советской столицы появились немецкие танки – все это оказалось для сознания советского человека таким страшным и неожиданным ударом, который не мог не обернуться тяжелейшим духовным кризисом.

«Никто не знал, что впереди, – читаем в одной из книг, ярко свидетельствующих о пережитом в те трагические годы. – Долго ли продлится война? Кто победит? Что будет со страной, уже на четверть занятой немцами? Июньским утром 1941 года привычная жизнь советских людей была внезапно прервана. Стремительное наступление немецких войск вызывало всеобщий ужас и недоумение: как вообще такое стало возможно? Столько лет готовиться к труду и обороне, читать об этом в газетах, смотреть фильмы, слагать и петь песни, всей страной маршировать в колоннах,

каждодневно ожидать нападения врага, и что в итоге? Рушились иллюзии, летели в тартарары представления о твердом порядке, о вожде, денно и ночью стерегущем покой своих граждан. Растерянные люди чувствовали себя на краю пропасти – внизу шевелился внезапно оживший хаос, воспоминание о котором еще со времен Гражданской войны наполняло паникой, ужасом и отчаянием»<sup>354</sup>.

Но предстояло не только пережить этот удар страшной разрушительной силы, в прах развеявший все стержневые мифы советского миросознания, но и найти какие-то новые точки духовной опоры для того, чтобы не просто выжить и выстоять, но и победить. Для выхода из страшного духовного кризиса потребовались такое запредельное напряжение и концентрация воли, что неминуемые последствия этого скажутся позднее – уже в другую, и куда более терпимую и пригодную для жизни эпоху.

А тогда, в первые, самые тревожные и трагические месяцы войны кинематографистам предстояло, подавив горечь, страх и сомнения, собрать всю свою волю в кулак и безоглядно двинуться навстречу какой-то абсолютно новой и неведомой реальности. В ней надо было научиться жить, быстро ориентироваться и стать нужным.

Всем кинематографистам – режиссерам, сценаристам, актерам, большим и малым киноначальникам, всем-всем без исключения – предстояло едва ли не полностью позабыть про свой довоенный опыт, отринуть привычные, наработанные приемы и коды и войти в мир новых художественных идей, сюжетов, образов, стилистик. Как, впрочем, и новых организационных и технологических форм самого кинопроизводства. И все это – в кратчайшие, фантастически сжатые сроки и на новых, необжитых местах. На новых киноплощадках и студиях в случайных, едва-едва на скорую руку приспособленных помещениях с ошметками вывезенного и к тому же некомплектного кинооборудования!

---

<sup>354</sup>Громова Н. Все в чужое глядят окно. – М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002. – С. 5.

Вряд ли найдется хоть еще одна кинематография в мире, которая бы испытала и выдержала такие чудовищные перегрузки. Впрочем, в подобных условиях жила и трудилась тогда вся страна...

*Иван Григорьевич Большаков. «Нет ребята, такого начальника мне уже никогда не найти...»*

В большом, увесистом «Кинословаре», вышедшем в 1986 году под редакцией С.И.Юткевича, не нашлось места даже для самых заваливающих справок ни об одном из тех, кому в разные годы довелось быть руководителем советской кинематографии.

Это тотальное и столь демонстративное невключение всех главных советских киноначальников в энциклопедическое справочное издание, претендовавшее на объективное и достаточно полное представление на его страницах биографических сведений не только о ведущих мастерах кино, но и о тех, кто отметился в истории кино даже сугубо формально, вряд ли следует списать на случайный недосмотр редколлегии и проблемы с памятью у главного шефа «Кинословаря». Скорее всего, тут имел место демонстративный жест подчеркнутой непочтительности к бывшему и действующему киноначальству. А возможно, и маленькая, но отрадная сердцу месть – за те мытарства и страдания, которые самому С. Юткевичу и многим другим его коллегам довелось отведать в пору правления того или иного начальника. Что же касается лично автора «Встречного», «Якова Свердлова» и одного из создателей советской киноленинианы, то ему довелось воочию и более чем основательно познать характер и мастерство практически всех главных рулевых советской кинематографии, начиная с руководителя «Совкино» К.М.Шведчикова и заканчивая последними председателями Госкино СССР – Ф.Т.Ермашом и А.И.Камшаловым. Впечатления о каждом из этой представительной галереи киноначальников, видимо, были столь яркие, глубоки и неприятны, что о научной объективности пришлось решительно позабыть.

А зря! Даже самые нелюбимые начальники советской кинематографии, или те, кто рулил ею совсем недолго (М.Н.Рютин, например), оставили в ее истории очень серьезный и глубокий след. Другое дело – какой. Позитивный, негативный или же «черно-белый».

В процессе глубокого погружения в пучины канцелярского творчества советского киноначальства, автору этого раздела пришлось все более и более укрепиться в той мысли, что ни безгрешных ангелов, ни чистейшей породы злодеев среди наших киноначальников все же не водилось. Все представляли фигурами вполне противоречивыми. Буквально у каждого обнаруживались и весьма некрасивые поступки, совершенно дурацкие инициативы, глубоко ошибочные решения. Но всплывали и неизвестные, ускользнувшие от глаз современников или просто забытые, вполне созидательные, полезные начинания, добрые и даже красивые дела и поступки. Другое дело, что соотношение светлого и темного у каждого из тех, кто руководил советской кинематографией в разные годы, вырисовывалось достаточно контрастным.

В этом отношении образ Ивана Григорьевича Большакова, которому довелось командовать советской кинематографией в годы войны, по ходу работы над данной главой книги существенно менялся. Первоначальное, исходное представление о нем было самым что ни на есть негативным. Из того, что довелось слышать об этом человеке еще в годы вгиковской учебы, а позднее уяснить из мемуаров М.И. Ромма, Г.М. Козинцева, Г.Б. Марьямова и достаточно многочисленных рассказов других корифеев отечественного кино, отчетливо складывался образ мелкого, туповатого, ограниченного и крайне трусливого советского чиновника. А если говорить откровеннее и жестче – этакого человека-промокашки, типичного сталинского угодника и холуя, готового ради сохранения своего чиновничьего кресла решительно на все. Однако уже первое знакомство с реальными следами деятельности И.Г.Большакова на посту председателя Комитета по делам кинематографии это изначальное представление о нем никак не подтверждало.



Большакову досталось от его предшественников крайне запущенное, отсталое, совершенно убогонькое кинохозяйство. Он получил маломощные и совершенно допотопные студии, лишь кое-как приспособленные к условиям работы в эпоху звукового кино. Киноплёночная и кинотехническая промышленность производила большое количество отвратительной плёнки и совершенно никудышной аппаратуры. Дела с пополнением творческих и прочих кадров в отрасли еще обстояли неважнецки. Да и в плане чисто художественном советская кинематография на рубеже 30–40-х также представляла какой-то растерянной и потерявшей дорогу.

Опытный и толковый управленец Большаков адекватно оценил ситуацию и быстро выработал рациональный и вполне реальный план самых необходимых действий. В отличие от Шумяцкого, не умевшего или не любившего работать системно, а потому концентрировавшего свое внимание только на тех участках, где можно было быстрее достичь и продемонстрировать успех, Большаков избрал иную стратегию выхода из кризиса. Его программа подъема советской кинематографии носила комплексный, по-настоящему системный характер и была рассчитана на развитие всех основных базовых элементов киноиндустрии.

Как показывают и первые и многие последующие предпринятые им шаги, его инициативы носили разумный и реалистичный характер. Некоторые из осуществленных им мер (радикальная чистка комитетских кадров, введение института художественных руководителей и др.) быстро принесли свои первые позитивные результаты, а с завершением развернувшихся в полную масштабных работ по реконструкции и строительству новых киностудий и кинопредприятий наверняка удалось бы преодолеть и давнюю ахиллесову пяту советской кинематографии – ее маломощность и производственно-техническую отсталость. Но увидеть эти счастливые плоды успешно и столь обещающе начатой работы Большакову не довелось: грянула война. Все, даже близкие к завершению стройки, пришлось либо законсервировать, либо просто бросить.

Перед советской кинематографией и ее руководителем теперь встали иные и совершенно немыслимые по сложности задачи. Во-первых, надо было буквально в одночасье снять с места и перебросить в глубокий тыл главные киностудии страны и почти все основные кинопредприятия, и там – на новом месте в абсолютно неприспособленных к тому помещениях и условиях – сразу же развернуть работу

Во-вторых, столь же оперативно предстояло полностью перестроить работу кинохроники, создать фронтовые киногруппы, наладить оперативный и системный показ снятого на фронтах материала. Перенастроиться на войну, не мешкая, должна была и художественная кинематография.

В-третьих, кинопромышленность должна была столь же стремительно перестроить значительную часть своих мощностей на производство вооружения и материалов для Красной Армии.

Все эти и другие попутные задачи были решены блистательно. Похоже, в войну организаторский талант Большакова развернулся во всю силу – он работал не только много, но еще и четко, быстро, инициативно. Управлять громоздким кинохозяйством ему пришлось в весьма затруднительных условиях. Кинокомитет был эвакуирован в Сибирь, киностудии перебазировались в Среднюю Азию, основные силы кинохроники сосредоточились на фронтах от Черного до Белого моря. Оперативной и постоянной связи между этими столь удаленными друг от друга участками киноработы не было. Каждый раз надо было что-то изобретать, выкручиваться, изыскивать небывалые возможности. И изобретали, выкручивались, изыскивали...

Какие-то эффективные решения и нетривиальные выходы из тупиковых проблем Большаков находил сам. Но, судя по многим документам, он легко и оперативно, без всяких комплексов, откликался на инициативы и дельные предложения своих помощников, начальников управлений и даже рядовых кинематографистов.

Необходимо заметить, что еще в довоенные годы Большаков показал себя не только классным и грамотным управленцем, но и человеком исключительно самостоятельного поведения, руководителем с настоящим бойцовским характером. Лишь очень немногие его инициативы и предложения встречались с пониманием и реализовались без особых проблем и осложнений. Большинство же таковых проходило настойчиво и изобретательно пробивать, обивая пороги других министерств. Чаще, чем положено, приходилось напрямую обращаться со челобитными к руководителям страны, то и дело рискуя «надоесть», испортить свою служебную репутацию и нажить себе заклятых врагов среди самого высокого советского и партийного начальства.

В суровую пору эвакуации далеко не везде и далеко не всегда кинематографистов из Москвы и оборудование кинопредприятий встречали с распростертыми объятьями. Нередко бывало и так, что более влиятельные советские наркоматы умудрялись перехватывать у кинематографистов отведенные им производственные площадки и жилье. Их приходилось отбивать в буквальном смысле слова. Интересно, что когда пришла пора эвакуации, местные руководители уже ни в какую не желали расставаться с полюбившимся за годы войны оборудованием киностудий, их автотранспортом, а подчас и с кадрами. Отрасль буквально раздирали на куски, и все шло к тому, что кинематографисты могли вернуться в Москву (или иные прежние места своего обитания) абсолютно «голенькими» – без кинокамер, звукозаписывающей аппаратуры и прочего дефицитнейшего в те годы оборудования. Большакову пришлось проявить тогда не просто бойцовский характер, но и настоящую волчью хватку, чтобы спасти отрасль от местной «прихватизации».

Еще более рисковал и подставлялся Большаков в тех случаях, когда приходилось отбиваться от распоряжений, постановлений, указаний самых высших партийных и государственных инстанций, шедших вразрез с интересами возглавляемой им отрасли. А таких торопливых,

необоснованных, дурацких, а подчас и просто гибельных команд в годы войны хватало с избытком. Чего только стоили его бои с Агитпропом ЦК ВКП(б), о которых рассказ пойдет ниже!

Будь Большаков действительно просто тупоумным и трусливым советской служакой, каким он предстает в иных язвительных писаниях, он бы сразу брал по козырек и с энтузиазмом исполнял все, что ему велели вышестоящие начальники. Но в том-то и дело, что под козырек Иван Григорьевич не брал и во фронт перед более высокими по рангу советскими и партийными вельможами не вытягивался. В архивных делах Комитета по делам кинематографии сохранилась бесчисленное множество подписанных его именем ответов, прошений, объяснительных записок со следами отважных и упорных и битв за интересы отрасли, за наиболее разумное решение тех или иных проблем. В общем, не боясь быть осмеянными за оду киноначальнику, смеем все же утверждать, что с Большаковым нашей кинематографии повезло. И повезло очень сильно. В годы войны – в высшей степени.

Самому же Ивану Григорьевичу в служебном романе с киномузой повезло, можно сказать, гораздо меньше. Или даже и вовсе не повезло.

Не повезло, прежде всего, в том смысле, что его – пусть и рекордно длительное – пребывание в кресле руководителя советской кинематографии пришлось на самый драматичный и самый несчастливый отрезок ее биографии. На почти четырнадцатилетний отрезок большаковского правления два года выпало на разгребание жутких завалов доставшихся от предшественников, четыре – на войну и были потрачены на лихорадочную эвакуацию, решение исключительно оперативных задач, тушение «пожарных» ситуаций и на не менее трудное возвращение студий и предприятий «домой». А последующие семь послевоенных лет обернулись для советского кино и его руководителя еще более тяжкими и поистине зловещими испытаниями.

У государства не нашлось средств для реализации разработанного Большаковым плана восстановления и развития отрасли после

разрушительной войны. Но зато нашлись силы и средства для непрерывного – начиная с 1946 года и до последних сталинских дней – идеологического погрома. Хуже того: стараниями все того же Агитпропа во всей своей маразматической красе восторжествовала сталинская политика малокартинья, которая привела практически к уничтожению советской кинематографии и к превращению ее к 1953 году в настоящую пустыню.

Как свидетельствуют многие и многие документы, сам Большаков, возведенный в те кошмарные годы ранг министра кинематографии, ни в малейшей степени не был ни инициатором, ни покорным и безвольным проводником этой губительной политики. На прямое и открытое противостояние сталинско-агитпроповскому безумию он, конечно, не решился. Но зато как мог упорно, терпеливо и достаточно изобретательно пытался смягчить жуткие последствия политики «малокартинья», до последних дней своего пребывания в кресле министра делая все возможное, чтобы подготовить истерзанную, заведенную в тупик отрасль к крутому повороту руля в обратную сторону. Не будь этого тихого, непоказного сопротивления Большакова безумству сталинского руководства, не осуществи он в последние годы сталинского правления подготовительных мер к восстановлению порушенного кинохозяйства, подготовке проектов массового строительства кинотеатров, новых киностудий и много чего другого по этой части, не было бы у нас никакого оттепельного кино и уж, тем более, такого его стремительного и головокружительного взлета.

Однако тому, кто мечтал об этом взлете и готовил его в самых неподходящих условиях, ни одного – даже самого крохотулечного – листочка из лаврового венка славы оттепельного кино не досталось. В историю советского кино Иван Григорьевич стараниями именитых его современников вошел с совсем иной репутацией.

Отчего так? Вышло это случайно или по чьей-то осознанной злой воле? Однозначного ответа нет.

Нужно все же отдавать отчет в том, что руководить киноделом Большакову довелось в годы войны (да и последующие, как уже говорилось, оказались ничуть не слаще), когда миндальничать с подведомственным народом возможности не было. Чаще всего разговаривать и принимать решения приходилось быстро, решительно, крайне жестко. Не всем кинематографистам, особенно маститым и орденоносным, неоднократным лауреатам сталинских премий такой стиль руководства был по душе.

Но при всей своей жесткости Большаков, кажется, ни разу не позволил себе уподобиться Шумяцкому, который совершенно откровенно – «по-черному» – травил и изживал из советского кино всех, кого он лично недолюбливал – Эйзенштейна, Довженко, Вертова, Кулешова, Роома, Медведкина. А это были не последние все же люди...

У Большакова, опять-таки в отличие от того же Шумяцкого, как правило, не было «эстетических разногласий» с ведущими режиссерами. Он не заставлял Пырьева снимать фильмы в стиле Эрмлера, а последнего не призывал поучиться у Довженко. Скорее всего, у Большакова не было вообще какой-то собственной, жестко сформулированной художественной программы. Вероятно, он ясно сознавал, что главный худрук советского кино сидит в Кремле.

Трения и конфликты, которые имели место в отношениях Большакова с режиссерами, носили преимущественно административно-дисциплинарный характер. Кино, будучи искусством, являлось одновременно и частью советской экономической системы. И потому было обречено на то, чтобы жить и работать по законам этой экономики, носившей, как известно, жесткий плановый характер. Соответственно, и Большаков как руководитель отрасли, как чистый управленец по складу характера просто обязан был стремиться к тому, чтобы вверенное ему хозяйство работало стабильно, ритмично и сдавало государству свою продукцию согласно плану.

Однако творческий процесс создания фильма носит глубоко индивидуальный и, подчас, совершенно непредсказуемый характер. Он

может внезапно, самым чудесным образом ускоряться и столь же неожиданно замедляться, радикально менять свое направление и уходить в сторону от первоначального замысла. К тому же один режиссер быстро и организованно проводит съемочный процесс, но зато ему надо подольше посидеть за монтажным столом. Другому гораздо капитальнее, чем прочим надо репетировать с актерами. Третий, напротив, быстро репетирует, но слишком долго осваивает декорации. Сплошь и рядом эти индивидуальные отличия и особенности творческого процесса создания фильма вступают в конфликт с единым для всех графиком и усредненными нормами кинопроизводства, которые в условиях советского кино носили особенно жесткий и безвариантный характер.

В годы войны эти объективные противоречия между творческими и производственными процессами не только не сгладились, но еще более обострились. Война поставила перед художниками новые задачи, при этом резко ограничив диапазон производственно-технических возможностей реализации замысла. Требования производственной дисциплины в те годы неизбежно и самым существенным образом были повышены. Потому довольно частые и крайне жесткие санкции Большакова к тем, кто нарушал производственные графики, срывал общеотраслевые планы, были отнюдь не проявлениями чиновничьего самодурства, а, скорее, носили вынужденный характер.

К тому же надо прямо сказать, что не все кинематографисты пожелали или смогли расстаться с привычками довоенной производственной «вольницы», которым в обстановке эвакуации просто не могло быть места. Хватало, впрочем, и элементарной расхлябанности, проявлений неукротенного эгоизма. Впрочем, квалифицируя подобным образом дисциплинарные прегрешения своих подчиненных и строго наказывая их, Большаков в иных случаях, по-видимому, мог и ошибаться. Грань между подлинными затруднениями творческо-производственного процесса и недисциплинированностью не всегда была уж так хорошо различима, тем

более на расстоянии от Новосибирска или Москвы до Алма-Аты и Сталинабада.

К тому же у иных именитых режиссеров творческая судьба в годы войны, мягко говоря, не слишком задалась, а у других несчастливая полоса затянулась и на все послевоенные годы. Менее всего в таком повороте судеб хотелось винить, прежде всего, себя любимого. Проще, привычнее было свалить все на «начальника-дуболома», из-за тупости, невежества и жутчайшего антисемитизма которого будто бы и пошла наперекосяк вся творческая судьба. Представляется, что именно эта чистейшей воды заморочка про треклятый антисемитизм Большакова, и сыграла главную роль в том, что человек, так много сделавший для сохранения и даже спасения советской кинематографии в губительных условиях военного и послевоенного времени, оказался напрочь выброшен из истории нашего кино и удостоился лишь несколько презрительных, как плевков, упоминаний.

Читаем, к примеру, в сердечном послании Г.М. Козинцева В.Г.Барнет (Козинцевой): «Последние дни ночью я возвращался домой мокрый и промерзший и выпивал несколько рюмок водки, чтобы не простудиться, и с ужасом выяснил, что этот напиток стал мне противен. Опрокинуть рюмку водки для меня теперь все равно, что поцеловать Большакова в сахарные губки»<sup>355</sup>.

Клиническим идиотом предстает Большаков и в широко известных «Устных рассказах» М.И.Ромма.

За что подобные почести?

Видимо, дело в том, что на годы большаковского правления пришлось целых три больших кампании по «выравниванию» этнического представительства в органах государственной власти, учреждениях культуры и науки. Первая кампания разразилась в предвоенные годы, вторая пригласилась

---

<sup>355</sup>Переписка Г.М.Козинцева: 1922–1973. – М., 1998. – С. 74.



на 1942–1943 годы<sup>356</sup>, третья – самая известная и продолжительная – бушевала в конце 1940-х – начале 1950-х. Все три кампании носили масштабный всегосударственный характер, а не разворачивались в каких-то отдельных сферах (только в кино или еще где-либо), по чьему-либо решению облюбованных. Как свидетельствуют современные исторические исследования, инициаторами и самыми активными проводниками политики этнического «выравнивания» были секретари ЦК ВКП(б) Г.М.Маленков, А.С.Щербаков и начальник УПиА Г.Ф.Александров. Официальной мотивировкой этой кампании провозглашалось исправление этнических перекосов в кадровой политике, выразившихся в явно недостаточном представительстве русских, как титульной нации, в органах власти, учреждениях культуры, искусства, науки. В результате, представительство русских, украинцев и других народов СССР действительно увеличилось. Но при этом существенно сократилось представительство евреев, численное преобладание которых к тому моменту в отдельных наркоматах и особенно учреждениях культуры и науки было почти абсолютным. Попытки изменить эти с первых лет революции установившиеся «пропорции» этнического представительства были восприняты как политика государственного антисемитизма. Вряд ли подобный вывод можно признать логически безупречным, ибо, следуя этой логике и ее же системе координат, тогда надлежало бы трактовать крайне низкое представительство русских (как и представителей других национальностей большой страны) в главных институтах культуры и искусства не иначе как политику дискриминации и русофобии.

Все три кампании не могли миновать такую важную сферу, как кино. Поэтому Большаков, как руководитель кинематографии, вряд ли имел какую-либо возможность уклониться от участия в них. Вместе с тем совершенно очевидно, что он и здесь – как и в проведении многих других инициатив и

---

<sup>356</sup>Достаточно подробно ход этой кампании рассмотрен в кн.: Громов Е. Сталин: искусство и власть. – М.: ЭКСМО, «Алгоритм» – 2003. – С. 380–392.

директив, спускаемых с партийных небес, – не проявлял уж слишком большого рвения. Что касается его кадровой политики, то здесь он вообще был крайне разборчив и осмотрителен и исходил прежде всего из деловых качеств работника, не зацкливаясь на пресловутом «пятом пункте». Достаточно сказать, что уже после проведения первой кампании этнического «выравнивания», Большаков выдвинул на вторую по значению должность в структуре Кинокомитета К.А. Полонского – еврея по национальности. ЦК ВКП(б) по понятным соображениям Большакову поначалу категорически отказал. Тем не менее, Иван Григорьевич ходатайствовал повторно и все-таки настоял на своем.

Точно с такой же настойчивостью в самый разгар кампании по устранению этнических «перекосов» в кадровой политике он буквально выцарапал с Украины еврея Д.В.Фанштейна и добился его назначения на такую показательно ответственную и значимую должность, как директор ВГИКа. Однако все эти и многие другие аналогичные случаи, характеризующие реальную кадрово-этническую политику председателя Кинокомитета, остались почему-то незамеченными, зато к нему крепко приросло клеймо «гонителя евреев». Эта маленькая этикеточка, вероятно, обладала столь магической силой, что бесповоротно перечеркнула массу полезного, хорошего и доброго, что было сделано Большаковым, а его реальную биографию перетолковала в фольклорную байку о начальнике-придурке.

Учитывая последнее, вернемся к фактам.

### *Накормить. Обогреть. Наградить*

В обширнейшей деловой переписке, которую вел Большаков в годы войны, прямо-таки поражает количество его писем и обращений в самые высокие советские инстанции по вопросу... питания. Подобного рода челобитные в адрес Молотова, Маленкова, Щербакова, Жданова, Микояна, Землячки и даже самого Сталина председатель Кинокомитета писал

бесперывно и чуть ли не ежедневно на протяжении всех военных лет. В каждом таком послании Большаков старался убедить самых высоких советских начальников, что просто позарез необходимо снабдить теми или иными льготными талонами на дополнительное питание таких-то и таких-то особо ценных и незаменимых кинематографистов или какую-то определенную категорию работников, в случае голодного истощения которых всей кинематографии наступит конец.

Кинематографистам, за которых хлопотал Большаков, практически после каждого такого припадания к ногам власти непременно что-нибудь да перепало. Тем не менее, новые ходатайства и новые челобитные текли из большаковской канцелярии просто рекой. Раздобыв льготное питание для сталинских лауреатов и орденосцев, он радел за актеров и актрис, еще не увенчанных пока почетными советскими регалиями и званиями, но без которых никакого «кина не будет». Выпросив у власти талоны для актеров, начинал хлопотать за тех, кто стоит у истока успеха фильма – мол, брат-сценарист совсем ослабел, и надо бы его чуть-чуть подкормить. Следом, не переводя дыхания, Большаков принимался втолковывать секретарям ЦК и соответствующим наркомам, что было бы просто преступно не улучшить питание работникам кинохроники – ударного отряда советской пропаганды. И т.д., и т.п.

Сегодня наверняка найдутся столь строгие и принципиальные моралисты, которые подобную активность Большакова расценят как благодеяние весьма сомнительного свойства. Мол, что же получается: Большаков выбивал льготное питание киношникам, но ведь дополнительное питание не из воздуха берется? За счет кого же тогда его получили киношники? За счет «простого» народа, который, выходит, можно и не жалеть?

С позиций абстрактного морализаторства замечание вроде бы и справедливое. Но вот Н.А.Морозова, в военные годы студентка сценарного факультета ВГИКа, в своих воспоминаниях о периоде алма-атинской

эвакуации рассказывает о смерти двух студентов, которые тихо умерли во сне от голодного истощения. Зная про этот страшный факт (а он не был единственным), что должен был делать руководитель кинематографии? Тихо скорбеть и печалиться в своем кабинете по погибшим? Или все-таки что-то делать, предпринимать какие-то активные шаги, чтобы подобные трагедии не повторялись вновь? Конечно, как руководитель, ответственный за жизнь и здоровье подведомственных ему людей, он должен, просто обязан был хлопотать об улучшении питания и условий их труда. Тем более, что у него было только право просить о льготах. А право давать или не давать эти льготы из резервных госфондов принадлежало более высокому начальству.

Забота тогдашнего председателя Кинокомитета о сохранении подведомственного ему киношного народа не ограничивалась лишь одним сочинением прошений о дополнительных льготных талонах на пропитание. В протокольных записях о заседаниях комитетского руководства сплошь и рядом натыкаешься то на вопрос о заготовке дров к предстоящему осенне-зимнему сезону, то о борьбе с паразитарными насекомыми (вшами), то о подготовке к посевной кампании (!!!) на ведомственных огородах.

Осенью 1943 года на фронте борьбы с голодом Большакову удалось одержать особо значимую победу. По его настойчивому ходатайству Совнарком СССР разрешил Комитету по делам кинематографии организовать ОРСы (отделы рабочего снабжения) по крупнейшим предприятиям отрасли. Общий контингент прикрепляемых к ОРСам сотрудников киноотрасли, определялся этим разрешением в 37 тысяч (!!!) человек. Организовывалось 14 пригородных хозяйств с площадью 1000 га: 500 га отводились под овощи, 200 га – под картошку. Эта большаковская инициатива оказалась для работников кино и их семей поистине судьбоносной.

Начиная с этого момента, вопросы работы подсобных хозяйств обсуждаются на заседаниях Комитета едва ли не чаще и основательнее, чем проблемы текущего производства фильмов. Причем, заглянув в любую из

стенограмм заседаний, непременно убедишься по вступительным и заключительным словам, частым репликам и вопросам к докладчикам, что Большаков тут – не сладко дремлющий после сытного обеда начальник, а самый внимательный, самый заинтересованный участник обсуждения.

Из нашей сегодняшней, пусть и неблагоприятной, но все же не голодной жизни, трудно, да, пожалуй, уже и невозможно понять в полной мере подобного рода заботы о банях для рабочих киностудий, осознать важность посадки картошки на «мосфильмовских» огородах, оценить значение неистовой переписки с руководством страны о льготных талонах на питание. Да и сам факт публикации подобных документов в этой работе с грифом НИИ киноискусства вполне может вызвать, мягко сказать, непонимание и едва ли не язвительную усмешку – ведь не о ракурсах с дискурсами повествуют они.

Между тем письмам-прошениям этим просто нет цены, поскольку за каждым из них десятки, сотни, а подчас и тысячи человеческих жизней, человеческих судеб, спасенных от голодной смерти или полного истощения. Даже если бы Иван Григорьевич и в самом деле был никудышным начальником, все его грехи, просчеты, ошибки, наверное, следовало простить только за то, что он сделал для спасения огромного числа людей от голодной смерти...

И еще один штрих к портрету. Будучи суровым и строгим начальником, И.Г.Большаков умел ценить тех, кто хорошо и самоотверженно работал. Поэтому стремление как-то отметить и поддержать лучших работников отрасли было для него столь же характерно, как и отмеченное выше желание получше накормить и обогреть вверенный ему кинематографический народ. Широко вошедшее в советскую жизнь еще в довоенную пору социалистическое соревнование и ударничество в годы войны приобрело еще больший размах, поскольку даже не лозунгом, а поистине всенародным его девизом стали слова «Все для фронта, все для победы!»

Даже при страшном дефиците времени Большаков самым капитальным образом занимался вопросами соцсоревнования. Ежеквартально возглавляемый им Комитет самым доскональным образом разбирался в том, кто лучше всех работает в отрасли, и отмечал победителей не только вручением переходящего красного знамени. Высшей формой подобного поощрения становились прошения о правительственных наградах, которые Большаков писал охотно и регулярно, начиная с 1942 года, когда он впервые представил к орденам и медалям большую группу особо отличившихся операторов фронтовой хроники.

*Агитпроп. Бей своих!..*

Хлесткая народная поговорка «Бей своих – чужие бояться будут» родилась у нас все же не на пустом месте.

Даже в годы войны, когда Отечество наше стояло, казалось бы, на краю гибели и когда позарез необходимо было единение всех рядов и всеобщая взаимоподдержка, печальная традиция изничтожения своих своими была, напротив, радикально и результативно продолжена. Буквально повсеместно – на фронте, по ту сторону фронта, на захваченной врагом территории и уж тем более в мирном тылу – всюду полыхала нескончаемая междоусобица, которую даже и в отсутствии выстрелов следовало бы поименовать ее истинным определением – Гражданской войной. Каковая, если уж не забираться во времена домонгольской Руси и эпохи крепостного права, собственно, и была чуть ли не прямым продолжением той самой Гражданской войны, что губительно и неотвратимо вспыхнула на просторах России вскоре после исторического залпа «Авроры». Эта взаимоистребительная внутрисоветская бойня в годы Великой Отечественной протекала не только повсеместно, но и давала о себе знать буквально во всех сферах бытия, в том числе и на территории муз. И кино не стало исключением.

Главный враг и терзатель советского кино в годы войны остался прежний – все тот же могущественный Агитпроп ЦК ВКП(б), который, еще со знаменитого партийного киносовещания 1928г., предпринимал последовательные попытки безостаточно подчинить своему контролю «важнейшее из искусств». Вплоть до прямой подмены государственных управленческих структур (ГУКФа, ГУКа, Комитета по делам кинематографии, а в послевоенные годы – Министерства кинематографии СССР). При этом тружеников Агитпропа мало заботили неподъемные проблемы развития советской киноиндустрии – строительство новых студий, производство пленки, совершенствование кинотехники и т.п. «низкие», сугубо хозяйственные вопросы. Руководить – безраздельно и безоговорочно – они хотели прежде всего репертуарной политикой.

Рассматривая кардиограмму истории советской киномузы, сразу же обращаешь внимание на страшные перепады ее общего пульса – циклы быстрого подъема и стремительного развития тут непременно сменяются циклами столь же стремительного разрушения и падения.

Эти периоды срывов и падений приходятся в основном на стыки десятилетий – на первые послереволюционные годы (бесплодная эпоха агиток), на конец 20-х – начало 30-х (наводнение агитпропфильма), на конец 30-х – начало 40-х (эпидемия полочных фильмов и очередное педалирование пропагандистской функции), на конец 40-х – начало 50-х (эпоха малокартинья и триумф псевдомонументальности), на конец 60-х – начало 70-х годов (разгром кинематографа оттепели и возрождение парадной кинопропаганды под флагом госзаказа). При этом инициатором и главным организатором всех этих негативных циклов, каждый раз отбрасывавших советское кино далеко назад, неизменно оказывался Агитпроп. То есть, каждый раз, когда этому подразделению ЦК ВКП(б) удавалось наиболее полно осуществить свою претензию на безоговорочное руководство киномузой, это оборачивалось для экрана самыми тяжкими и разрушительными последствиями. Самым

большим триумфом Агитпропа в этом отношении стала эпоха пресловутого малокартинья.

В конце 40-х – начале 50-х идеологические контролеры со Старой площади получили возможность рулить кинематографом не только со стороны, но уже и изнутри, и напрямую. Агитпропу удалось назначить своих сотрудников на должности нескольких ключевых заместителей министра кинематографии. Представители Агитпропа возглавили Художественный совет Министерства и заняли в нем абсолютное доминирующее положение. За три-четыре года этого безоговорочного диктата советское кино было превращено в настоящую пустыню...

В годы военного лихолетья Агитпроп ничуть не изменил свою стратегию в отношении «важнейшего из искусств». Учинив настоящий погром кинематографии накануне войны, он с тем же неистовым упорством продолжал «учительствовать» и далее. Тем более что в годы отчаянной схватки с фашизмом роль пропаганды (в том числе и резкое усиление пропагандистской функции самого искусства) объективно и неизбежно возрастала. Но ведь и пропагандистскую работу можно и нужно вести тонко, гибко, разнообразно! А пропаганда средствами искусства – это особо тонкая и весьма специфическая сфера деятельности. Но именно эту специфику пропагандистской функции искусства, его особый инструментарий и не желали замечать функционеры Агитпропа, механически, по завету Маяковского, приравнивая к штыку и писательское перо, и кинокамеру.

А отсюда – неизменная и неизбежная цепь яростных конфликтов Агитпропа буквально с каждым новым явлением художественной жизни. В нашем случае – с каждым новым фильмом. Что бы ни снимали, что бы ни делали мастера советского кино в эти годы – Управлению пропаганды и агитации решительно все было не по душе.

Если не знать, какого качества фильмы были сняты нашими кинематографистами в годы войны, а судить о них по отзывам и рецензиям, сочиненным агитпроповскими перьями, можно подумать, будто советское



кино на этом этапе пережило свой самый большой, самый наизлутчайший и абсолютно безнадежный провал. Все тут плохо, все тут скверно, одни сплошные вывихи, непростительные идейно-художественные просчеты и крайне опасные заблуждения!

Но ведь на Старой площади не просто констатировали это «отставание» советской киномузы от жизни. С ним боролись! Его преодолевали, не брезгуя решительно никакими средствами и не исключая средств чекистской «хирургии». Эта непрерывная и все возрастающая травля Агитпропом ЦК всех новых фильмов подряд, была для советской кинематографии испытанием, которое оказалось едва ли не более тяжким и разрушительным, чем голод, нищета, потеря близких и каторжная работа в невысмысленных условиях эвакуации на абсолютно непригодных площадках...

Вот уж воистину: бей своих!..

*Дуэль: Александров – Большаков. Кто кого?*

Как уже отмечалось, давняя и неизменно агрессивная стратегия Агитпропа в отношении кино неизбежно порождала острейшие конфликты. И не только с мастерами экрана, но даже с руководством кинематографии, которому официально – от лица государственной власти – были вменены право и обязанности осуществлять руководство киноделом в стране. Причем это деструктивное противоборство руководящих партийных и государственных институций за право рулить кинематографом изначально приобрело поистине хронический характер. Абсолютно независимо от того, кто именно в тот или иной момент оказывался начальником советского кино по государственной линии – будь то Шведчиков, Рютин, Шумяцкий или Дукельский, руководство Агитпропа, состав которого со временем тоже менялся, неизменно демонстрировало крайнее недовольство как советскими кинематографистами, так и их официальными руководителями.

Не стал исключением в этом хроническом противоборстве Старой площади с Малым Гнездиновским и четырнадцатилетний период правления

киноотраслью Ивана Григорьевича Большакова. Его отношения с Агитпропом не сложились с самого начала. Попытки Большакова провести относительно либеральную реформу отрасли, перераспределить сферы ответственности между творческими работниками и администрацией, заменить административно-силовые рычаги управления экономическими стимулами вызвали непонимание и бешеную реакцию партийных функционеров.

Отношения быстро накалились до такой степени, что еще накануне войны руководство Агитпропа предприняло попытку сбросить Большакова. Однако война, критическое положение на фронте и совсем иные заботы заставили на время идеологов если и не позабыть о желании распрощаться со слишком самостоятельным и непокладистым руководителем кинематографии, то, по крайней мере, не раздувать далее огонь конфликта. Но как только положение на фронтах стабилизировалось и в ходе войны наметился перелом, руководство Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) немедленно возобновило свои атаки на Большакова. Поскольку последний продолжал руководить отраслью слишком самостоятельно и не изъявлял желания уступить притязаниям агитпропа на «право первой брачной ночи», был взят курс на его ликвидацию.

Пик катастрофически быстро нараставшего конфликта пришелся на 1943 год. Причиной нового обострения отношений помимо ставшей уже привычной повседневной травли и мелких подножек со стороны Агитпропа послужило решение УПиА о пересмотре порядка утверждения сценариев. Это нововведение практически лишало Комитет по делам кинематографии какой-либо самостоятельности в определении своей репертуарной политики, и, тем самым, ставило его в тяжелейшее положение.

17 июля 1943г. И.Г.Большаков вынужден был направить Секретарю ЦК ВКП(б) и Председателю Совнаркома СССР В.М.Молотову докладную записку, в которой резко опротестовал новый порядок утверждения сценария и запуска фильма только с санкции Агитпропа и Секретариата ЦК: «Рассмотрение и утверждение литературных сценариев, – писал Большаков,

– превратилось в такую сложную процедуру, которая парализует всю работу художественной кинематографии, отталкивает писателей от кинематографа <...>. Этот порядок обезличивает Комитет, превращает в какой-то подотдел Киноотдела Управления пропаганды, а в результате страдает дело, наши киностудии не загружены, и мы можем остаться без фильмов».<sup>357</sup>

Направляя это письмо, И.Г.Большаков рисковал быть обвиненным в том, что он покушается на священный принцип партийного руководства искусством. Но и отступать ему было уже некуда. Принять новый порядок, установленный агитпроповцами – значило завалить план выпуска фильмов, что стало бы самым весомым аргументом для тех, кто добивался его увольнения. Поэтому Большаков написал свое обращение к Молотову, что называется, «наотмашь».

Ответный удар Агитпропа не заставил себя ждать. 21 июля 1943 года уязвленный начальник УПиА Г.Ф.Александров представил секретарям ЦК ВКП(б) В.М.Молотову, А.А.Андрееву, Г.М.Маленкову, А.С.Щербакову докладную записку «О неудовлетворительном руководстве Комитета по делам кинематографии». В этом документе, игнорируя все объективные трудности работы эвакуированных студий в условиях военного времени, шеф Агитпропа свел все проблемы советской кинематографии к якобы безобразно плохому и некомпетентному руководству прежде всего лично Большакова. «В последние два–три года, – утверждалось в эпистолии, – Комитет по делам кино очень плохо руководит художественной кинематографией. <...> Художественные фильмы, за немногим исключением, стали крайне упрощенными, примитивными по замыслу, убогими по идейному содержанию, низкими по художественному выполнению, плохо музыкально и технически оформленными <...>. Как показал опыт, Комитет по делам кино не имел и не имеет ясной линии развития художественной кинематографии. Создание картин предоставлено самотеку. <...> Из всего этого видно, что за последние 2–3 года происходит резкое уменьшение

---

<sup>357</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.125, д.213, л.66.

выпуска картин и снижение их идейного содержания и художественной ценности. Комитет по делам кино своим плохим руководством поставил художественную кинематографию страны в тяжелое положение».<sup>358</sup>

Главным виновником пресловутого «сценарного голода», согласно записке, опять-таки объявлялся сам Большаков: «Тов. Большаков, ратующий за освобождение его от контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. Председатель Комитета по делам кино умалчивает о неудовлетворительной работе художественной кинематографии. Причину неудовлетворительного состояния сценарного дела т. Большаков видит в сложности системы утверждения сценариев. Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в «процедуре» утверждения сценариев, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии».

Завершалось пространное обвинение утверждением, что «Тов. Большаков не пользуется никаким авторитетом среди творческих работников кино, ввиду его полной некомпетентности в вопросах киноискусства». Для получения «доказательств» по этому пункту руководство УПиА не погнушалось разыграть сложную многоходовую интригу с пресловутым «национальным вопросом», когда несколько кинематографистов-евреев были отстранены от своих должностей будто бы «по пятому пункту».

При этом острая вспышка ответного недовольства со стороны отстраненных от должностей была ловко и изобретательно переадресована Большакову, который в глазах иных кинематографистов предстал в образе отъявленного «антисемита» и дуболома (подробнее см. в разделе «Союз нерушимый...»). Гневные письма и обращения уязвленных мастеров экрана к руководству страны и лично Сталину были умело и расчетливо присоединены тогда к прочему компромату на Большакова.

---

<sup>358</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.125, д.213, л.68–75.

Судя по жесткости формулировок и солидному набору тяжких обвинений в докладной записке Агитпропа, Г.Ф.Александров явно собирался исполнить давнее свое заветное желание – увидеть в кресле руководителя советской кинематографии другого, более покладистого и, скорее всего, «своего», агитпроповского, человека. Но свалить Большакова и в этот раз могущественному агитпроповцу оказалось не по зубам. По-видимому, при всех ошибках и недостатках советской кинематографии военных лет, руководству страны были хорошо видна умелая, самоотверженная, инициативная и вполне плодотворная работа руководителя Кинокомитета.

Впрочем, очередное поражение Агитпропа в схватке с Большаковым лишь на время слегка остудило пыл его руководителей. Уже в первые послевоенные годы новое сражение развернулось с небывалым размахом и энтузиазмом...

*Хозяин Кремлевского кинотеатра. «Один хороший фильм стоит несколько дивизий...»*

В управленческой пирамиде, что возвышалась над кинохроникой, даже такие властные фигуры как Мехлис или Щербаков отнюдь не были последними начальниками, которые решали все и вся.

И в годы войны не ушел в подполье всевластный Агитпроп (Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б)), сотрудники которого ни на секунду не оставляли «важнейшее из искусств» своей отеческой заботой о его благонравии и высокой идейности. По-прежнему у советской киномузы не было недостатка и в прочих надзирателях, контролерах и идейных наставниках.

Но, конечно, главный душеприказчик и главный менеджер советской кинохроники, как и в довоенные годы, находился в Кремле. Судя по воспоминаниям сотрудников тогдашнего Комитета по делам кинематографии, И.Г.Большаков и в годы войны отправлялся в Кремль для демонстрации последних новинок советской кинопродукции чуть ли не

каждую неделю. Если учесть, что художественных фильмов в ту пору советские киностудии производили раз-два и обчелся, то следует предположить, что начальник Кинокомитета мог еженедельно появляться в скромном кинозале Кремля в основном с материалами кинохроники.

Вряд ли при всей своей страшенной занятости Главнокомандующий Красной Армии отрывался от своих важных дел, чтобы посмотреть очередную порцию кинохроники только «из любви к искусству» или в целях политконтроля за деятельностью одного из ударных отрядов советской пропаганды. За все годы Великой Отечественной Сталин ни разу не побывал на фронте. Лишь однажды, в самом начале войны, когда немцы рвались к Москве, он отважился покинуть стены Кремля и направился в сторону линии фронта. Но по свидетельству его окружения до передовых позиций наших войск вождь так и не добрался, и с половины дороги повернул назад.

Стратегическую обстановку на фронтах Сталин исчерпывающе знал по регулярным докладам своих генералов, оперативным справкам Лубянки, донесениям разведки и прочим конфиденциальным источникам. Реальное же представление, что там творится на передовой, что происходит в окопах, как вообще она выглядит эта война, Верховный главнокомандующий мог получить только по кадрам фронтовой кинохроники. Скорее всего, это был для него ценнейший и поистине незаменимый источник информации. И потому ее он смотрел особенно много и особенно внимательно.

Есть свидетельства, что подчас некоторые документальные съемки осуществляли персонально для Сталина. Известный оператор Александр Гальперин вспоминал, как его однажды отозвали с очередной работы и, не объясняя задания, спешно отправили на Дальний Восток, где он в течение месяцев, переезжая с одного места на другое по указанию тамошних военных и партийных руководителей снимал самые секретные оборонительные береговые объекты Красной Армии, маневры наших военных кораблей для большого документального фильма, смысл и назначение которого оператору никто не мог даже приблизительно объяснить. Ни фильм, ни даже отснятый

материал никто потом никогда не видел. И лишь после войны с Японией оператор догадался, для чего и для кого он вел суперсекретные съемки.

Кто знает, может быть и какие-то важные решения, в том числе и военные, принимались под впечатлением или с учетом тех кадров фронтовой кинохроники, что проплывали перед взором Главнокомандующего на экране кремлевского кинозала.

Судя по тому, что с самого начала войны и вплоть до мая 1944г. по отношению к руководству кино вообще и кинохроники в частности, не было предпринято каких-либо экзекуционных мер, а лучшие фильмы и съемки щедро награждались Сталинскими премиями, следует предположить, что хозяин Кремля в основном был доволен работой кинохроники. По-видимому, тут важную роль сыграл огромный успех фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», снятый по прямому заказу Сталина и под его непосредственным контролем. Сталин смотрел материал фильма на разных стадиях, давал существенные поправки. Надо признать, что большинство его замечаний оказались абсолютно по делу. По настоянию вождя излишне словообильный и напыщенный закадровый комментарий был основательно очищен от напыщенно-парадных интонаций, столь характерных для довоенной советской хроники. Особенно полезным оказалось указание существенно сократить дикторский текст, т.е. довериться ударным средствам документально кино – самому изображению и монтажу. Теперь самая драматическая, самая эмоциональная часть фильма – кадры разрушений и зверств, свершенных фашистами на советской земле – шли вообще без единого слова на музыке 5-ой симфонии Петра Ильича Чайковского.

После внесения поправок Сталин вместе с членами ГКО еще раз посмотрел фильм и одобрил его. К 24-й годовщине Красной Армии кинокартина была отпечатана по тем временам самым максимальным тиражом – 800 копий! – и широко демонстрировалась во всех крупных городах Советского Союза и в действующей армии.

Сказать, что этот фильм о первой большой победе Красной Армии имел грандиозный успех, – все равно, что ничего не сказать. В кинотеатрах, где его показывали, стояли огромные очереди. Многие старались посмотреть его не по одному разу.

Блестяще был организован и его прокат. Копии фильма полетели на фронт, в союзные страны: США, Англию, а также в Иран, Турцию и другие нейтральные государства. Американская академия киноискусства присудила фильму высшую награду – «Оскар», признав его лучшим документальным фильмом 1942 года. Но на самом деле наградой гораздо более дорогой и важной, чем награждение золоченым американским киноидолом оказалось то, что фильм оказал огромное воздействие на общественное мнение в тех странах, где он был показан. В документальных кадрах перед западными зрителями представал совершенно иной образ Красной Армии – не той, которая без конца отступает и терпит одно поражение за другим, а армии сильной, организованной, хорошо вооруженной. И самое главное – способной побеждать.

И еще: впервые мировой общественности была представлена возможность увидеть истинный лик фашизма. Одно дело – читать про преступления фашистов в газетах, другое дело – воочию увидеть их на экране. Впечатление было столь сильным, что вызвало в западных странах огромную волну выступлений общественности, требовавшей от своих правительств открытия второго фронта и более энергичной поддержки в одиночку сражающегося Советского Союза. Фильм сделал то, что до той поры не удавалось сделать ни государственным деятелям, ни дипломатам.

Недаром – как гласит одно из кинематографических преданий – у Сталина однажды вырвалась слова: «Один хороший фильм стоит несколько дивизий...».

### **4.3 Кинопроизводство**

#### *Эвакуация*

Быстрый прорыв фашистскими армиями Центрального и Западного фронтов и их стремительное наступление поставили перед советским



руководством проблему эвакуации заводов и части населения из районов, которые могли оказаться под пятой оккупантов. «Для организованной эвакуации из зоны военных действий, – вспоминал И.Г.Большаков, – производственных предприятий, учреждений и советских людей в июле 1941 года был создан при Совнаркомом СССР Правительственный Комитет по эвакуации. Возглавлял его Н.М.Шверник. Всем народным комиссариатам и центральным ведомствам было предложено разработать в срочном порядке планы эвакуации подведомственных им предприятий и учреждений, находящихся в прифронтовой полосе. При выборе места эвакуации рекомендовалось направлять предприятия туда, где имеются родственные им организации. У нас, в кинематографии, в глубоком тылу были киностудии в Средней Азии – Ташкенте, Ашхабаде, и Сталинабаде, и в Закавказье – Тбилиси, Ереване и Баку, киноплёночная фабрика в г.Казани. В срочном порядке мы разработали план эвакуации наших кинопредприятий, оказавшихся в самом начале войны в зоне военных действий. Было решено: Одесскую киностудию эвакуировать в Ташкент, Киевскую – в Ашхабад; киноплёночную фабрику в г.Шостке – в Казань, Одесский киномеханический завод «Кинап» – в г.Белово Новосибирской области. Этот план в июле был утвержден Правительственным Комитетом при Совнаркомом СССР. Всем директорам указанных кинопредприятий были даны соответствующие директивы и установлен строгий контроль за их исполнением».<sup>359</sup>

Уже в конце июля началась эвакуация фондов центрального республиканского архива кинофотодокументов. В Куйбышев и Чкалов были вывезены все фотографии, документальные фильмы и звукозаписи. В самом начале августа (5.08.1941) в Казань ушел эшелон с негативными материалами наиболее ценных советских фильмов.

Киностудия «Союздетфильм» переехала в Сталинабад (Ашхабад), и для ее размещения пришлось занять один из кинотеатров города, потому что в Таджикистане была лишь небольшая киностудия хроники. Там же

---

<sup>359</sup>Рукопись. Архив НИИ киноискусства.

разместилась и Киевская студия. Одесская киностудия нашла себе новое обиталище в Ташкенте, разместившись на базе потеснившегося «Узбефильма» и кинотеатра «Родина».

17 августа руководство Кинокомитета распорядилось осуществить эвакуацию «Ленфильма» с 19 по 22 августа. На сборы оборудования, сценически-постановочных средств, реквизита и сотрудников первого эшелона было дано всего два дня. В эвакуацию было отобрано 502 сотрудника «Ленфильма» и 15 работников киностудии «Беларусьфильм».

Студия научно-популярных фильмов была эвакуирована в г.Новосибирск. В Москве осталась оперативная группа студии кинохроники. Она была переведена в здание студии «Союздетфильм» (Лихов пер., 6). Остальные работники студии были эвакуированы в г.Куйбышев. Киномеханический завод «Москинап» был переведен в город Белово (Новосибирская область).

Не везде эвакуация прошла гладко и организованно. В начале июля в атмосфере паники без ведома и разрешения Комитета по делам кинематографии была совершенно беспорядочно эвакуирована Украинская студия кинохроники. Часть оборудования и аппаратуры была отправлена из Киева некомплектно, без необходимой упаковки, в неизвестном направлении, часть же наиболее ценного оборудования была брошена в Киеве (оборудование электростанции, 22 тонны подземного свинцового кабеля и др.). Оборудование студии позднее обнаружилось в разных городах (в Харькове, Ташкенте, Уфе) без всяких актов на отправку.

Директор киностудии Корниенко в панике уничтожил весь негативный фонд студии, в состав которого входили материалы о развитии стахановского движения на Украине, исторические съемки социалистического строительства на Украине, материалы съездов КП(б)У и сессий Верховного Совета Украины, синхронные выступления т. Хрущева и много других ценных, неповторимых исторических материалов, собиравшихся годами. Вместе с фильмотечным и негативным фондом им же были уничтожены

негативы всех картин и журналов «Радянська Украина», выпущенных за время существования студии. Оказались уничтоженными также и негативы законченных съемками картин «Иван Франко» и «Алексей Семиволос», на которые было затрачено свыше 100 тыс. рублей.

Кроме того, т.Корниенко уничтожил несколько тысяч метров свежей негативной и позитивной пленки и все финансово-отчетные документы студии без всяких на то актов, взял под видом эвакуации в банке 350 тыс. рублей и разбазарил их. Коллектив студии, состоящий из 300 человек, был направлен им в разные города Союза. Сам же т.Корниенко с небольшой группой работников (25–30 чел.) переехал в г.Харьков и там «организовал» временно студию, не имея никакой технической базы.

Эвакуация Ростовского кинотехникума вообще не была организована. Преподавателям и студентам пришлось самим выбираться из города разными маршрутами.

Опозорился и художественный руководитель киностудии «Союздетфильм» С.И.Юткевич, отстраненный в связи с этим приказом Кинокомитета от должности. «После первых налетов вражеских самолетов на Москву, – читаем в докладной записке УПиА, – у некоторых творческих работников студии «Союздетфильм» появились панические настроения и желание немедленно уехать из Москвы. Вместо того, чтобы противостоять этим вредным настроениям, ликвидировать растерянность и обеспечить творческий подъем в коллективе, художественный руководитель студии, член ВКП(б) т.Юткевич поддался панике и стал формировать свой выезд из Москвы с киноэкспедицией фильма «Как закалялась сталь».

2. Являясь постановщиком кинофильма «Как закалялась сталь», т.Юткевич не провел необходимой подготовительной работы к съемкам сложной и ответственной картины и, не дождавшись приказа Комитета о запуске фильма в производство, уехал в киноэкспедицию.

3. Вопреки прямым указаниям председателя Комитета о съемках картины в Уфе (где уже находится база «Союздетфильма»), т.Юткевич,

воспользовавшись имеющимися вагонами, занаряженными в Ульяновск, уехал в Ульяновск, где и начал организацию съемок кинофильма.

4. Всецело занятый организацией своего скорейшего отъезда из Москвы, т.Юткевич в последнее время забросил работу по художественному руководству студией, и как коммунист и руководитель предприятия вел себя трусливо и недостойно, чем способствовал росту панических и эвакуационных настроений среди работников студии.

Поэтому Управление пропаганды и агитации считает приказ т.Большакова в отношении т.Юткевича правильным».<sup>360</sup>

Но это все были исключения из правила. Вряд ли можно было осуществить столь грандиознейшую операцию по переброске всей кинематографии на Восток совсем без сбоев. И тут нельзя не отметить, что подобное стало возможно осуществить только благодаря очень мощной государственной системе, которую сегодня мы день и ночь клеймим как тоталитарную.

#### *ЦОКС. Голливуд на границе с Китаем*

Эшелон главной студии страны – «Мосфильма», состоявший из двух железнодорожных составов, отправился из Москвы на восток в 6 часов утра 14 октября 1941г. По первоначальным планам эвакуации киностудию «Мосфильм» предполагалось перебазировать в г.Новосибирск, куда был эвакуирован Комитет по делам кинематографии. С точки зрения управления и контроля Комитету было бы, конечно, удобно иметь главную студию страны у себя под боком. Однако в последнюю минуту эти планы были скорректированы. Возможно, вспомнили про слишком холодную и продолжительную сибирскую зиму, неизбежные и весьма чувствительные ограничения при натурных съемках. Возможно, сыграл и фактор крайнего переполнения Новосибирска прочими эвакуированными организациями. Возможно, также, что решающую роль сыграло то обстоятельство, что из

---

<sup>360</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.125, д.71, л. 220–221.

Ленинграда удалось вывезти лишь минимальную часть необходимого оборудования, а это практически оставляло эвакуированный в Алма-Ату коллектив ленфильмовцев без работы. «Мосфильмовцы» же успели захватить с собой почти все необходимое оборудование. Учитывая обстоятельства, Кинокомитет решил усилить техническую базу создаваемой в Алма-Ате киностудии за счет «Мосфильма», и потому эшелон студии был перенаправлен в столицу Казахстана.

«В пути были две недели. Доехав до места, увидели сказочный зеленый город, окруженный кольцом снежных гор. На улицах журчали веселые арыки, на деревьях висели крупные красные яблоки апорт. Контраст оставленного севера и нового дивного края восторженно описан во многих мемуарах. По количеству знаменитостей, талантов Алма-Ата начала 1940-х могла бы сравниться только с Одессой или Ялтой послеоктябрьских лет, где надеялся спастись от революции цвет русской культуры. Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы, Пырьев, Дзига Вертов, Барнет, Роом, Козинцев, Трауберг, Рошаль, Шуб – великая режиссура; Жаров, Жаков, Жеймо, Черкасов, Караваева – прекрасные киноактеры; Зощенко, Погодин, Михалков – писатели, композитор Сергей Прокофьев, – всех не перечислить. Вскоре, сюда же, к отрогам Ала-Тау, прибудет еще труппа Московского театра им.Моссовета во главе с Завадским, через год, в конце 1942-го – ВГИК. <...> В жизнедеятельности эвакуированных студий проявились преимущества и пороки государственного кинематографа в его тоталитарном варианте. Разместить производство, обустроить быт людей, продолжить съемки картин, начатых перед войной, и экстренно начать выпуск новых можно было лишь централизованно и к тому же с большими государственными вложениями (правда, кино тогда еще продолжало считаться прибыльным «товаром»)).<sup>361</sup>

На высоком уровне было принято неожиданное и рискованное решение – объединить мосфильмовцев и ленфильмовцев в единую студию.

---

<sup>361</sup>Зоркая Н. История советского кино. – 1995. С. 257.

Мотивировалось это решение серьезными обстоятельствами. Как уже говорилось, «Ленфильму» удалось привезти с собой минимальную часть необходимого оборудования, явно недостаточную для того чтобы вести самостоятельную работу. При объединении с «Мосфильмом» эта проблема снималась. К тому же двум самостоятельным организациям было бы трудно работать на одних и тех же производственных площадях, к тому же минимальных. Объединение позволяло еще и сэкономить на расходах на единый обслуживающий аппарат – бухгалтерию, плановый отдел и т.д.

Но был и большой риск – срастутся ли оба коллектива в нечто единое? Одним из важнейших условий, благодаря которому удалось быстро наладить и запустить работу Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, являлось то, что здесь, вопреки всем опасениям, образовался единый и достаточно дружный коллектив из двух совершенно самостоятельных и к тому же издавна конкурирующих друг с другом организаций – «Ленфильма» и «Мосфильма». Начиная с 20-х годов, между их коллективами развернулась острая борьба за лидерство. В 30-е успех поочередно приходил то к одной, то к другой стороне. В стремлении обогнать друг друга страсти подчас выходили из-под контроля, тем более что руководитель кинематографии Б.З.Шумяцкий в качестве «арбитра» был не совсем объективен и явно симпатизировал скорее «ленфильмовцам», чем «команде» «Мосфильма». Это не могло не вызывать острых проявлений ревности, обиды и прочих чувств подобного рода. В трудных условиях эвакуации эти прежние трения и распри, казалось бы, должны были только усугубиться, но вышло наоборот. Амбиции и ревность были быстро и решительно отброшены прочь. Москвичи и ленинградцы стали работать так дружно и согласованно, будто всю жизнь трудились вместе.

Директором Центральной объединенной киностудии был назначен опытный и инициативный организатор производства М.В.Тихонов, кандидатура которого устроила и москвичей и ленинградцев.

«Следует отметить исключительную оперативность, трудолюбие всех работников, принимавших участие в монтажных работах, – во главе с Евсеем Абрамовичем Иофисом, ныне профессором ВГИКа. В рекордно короткий срок заработала кинолаборатория с двумя проявочными двухсторонними машинами, Иофису надо отдать дань благодарности за то, что он стал еще с периода монтажа цеха готовить местные кадры. Набрал учеников механиков и кинолаборантов из алма-атинской молодежи и стал с ними лично заниматься, читая им лекции по кинотехнике, обработке пленки – после рабочего дня. Это благодаря ему, в значительной мере, на Алма-атинской киностудии выросли квалифицированные кадры цеха обработки пленки, которые, став мастерами, обучили затем своих помощников. Основной состав студии «Мосфильм» прибыл в Алма-Ату в конце октября 1941 года. Потребовалось два состава поездов, чтобы привезти и людей, и все кинотехнологическое оборудование, сценическо-постановочные средства, включая фондус, реквизит, костюмы, макеты и т.д. Надо было разумно разгрузить и разместить огромное количество всякого имущества, с тем, чтобы его не просто складировать, а сохранить и в новых условиях прежнюю систему хранения и содержания всех ресурсов, чтобы, в случае производственной необходимости, быстро найти и использовать их при создании фильмов. С большим уважением отношусь я ко всем работникам киностудии «от мала до велика». Не было ни одного случая отказа или какого-либо недовольного лица. Каждый старался отдать максимум своих сил и способностей ради общего дела – создания технической базы киностудии военного времени. Люди без всякого принуждения работали 12–14 часов и оставались даже часто помочь друг другу, если свой участок работы уже завершён. А ведь питание у всех было скромное – паек военного времени»<sup>362</sup>.

При всей настройке объединенного коллектива на активную и заинтересованную работу, запустить производственный конвейер ЦОКСа по

---

<sup>362</sup>Тихонов М. Полвека в кино. Киноведческие записки. – 1995. – №27. – С.243–225.

объективным причинам оказалось делом непростым. «Студия испытывает недостаток в самом необходимом. Нет необходимого лесоматериала. Остро не хватает рабочей силы (плотники, столяры, постановщики и др.) Не хватает транспорта, бензина. Совершенно нет химикалий. До сих пор нет лаборатории и электроподстанции. Материал проявляется в Ташкенте с большими трудностями, и группы по 2 недели не знают результатов своей работы. Даже небольшие Декорации строятся с невероятным трудом в сроки, превышающие обычные в 2–3 раза. Из-за отсутствия фанеры, фундуса и пиленого лесоматериала, студия вынуждена применять так называемый «бердан», т.е. плетеные соломенные циновки, что никак не может собой заменить стандартный строительный материал, необходимый для декорации. Из-за отсутствия электроподстанции приходится пользоваться лихтвагенами, пожирающими буквально в несколько дней весь месячный лимит бензина. Жилищный вопрос также продолжает отнимать немало времени как у руководства, так и у аппарата Студии».<sup>363</sup>

Однако, не смотря на все трудности и сложнейшие условия жизни, работа по запуску студии шла поистине ошеломительными темпами. Уже в апреле 1942г. директору студии Тихонову было о чем отчитаться. В его служебном рапорте в Москву без всякого пафоса перечислялось: «На сегодня сдали в эксплуатацию во Дворце культуры:

Ателье № 1 – 1 000 кв. метров

Ателье № 2 – 210 кв. метров

Звукозаписывающую камеру ателье №1

Камеру рирпроекции

Оборудовали цех комбинированных съемок и временную монтажную.

В «Ала-Тау»:

Просмотровый зал

Временную монтажную

Временное общежитие на 250 человек

---

<sup>363</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.785, л.11–14.



Кинолабораторию первой очереди (2 проявочные машины).

Необходимо отметить, что по кинолаборатории проделана огромная работа по строительству и монтажу 2-х машин, 2-х копираппаратов в рекордный срок. Получилась лучшая по сравнению с другими студиями кинолаборатория. Во время пребывания тов. Полонского в Алма-Ате был составлен окончательный график строительства и пуска остальных объектов первой и частично второй очереди (сроки при этом представляю). В настоящее время форсируем работы по стационарной монтажной в Дворце культуры, по обеим электростанциям, по тонателье, включая перезапись, столовой и 4-му большому павильону («Ала-Тау»). Количество строительных рабочих довели до 250 человек путем привлечения бойцов трудбатальона. <...> Особенно прошу помочь нам с получением трофейного имущества (вооружений, обмундирования и т.д.), так как, снимая все только изготовленное из бутафории, легко накрутить халтуры».<sup>364</sup>

Чтобы по достоинству оценить эти достижения стоило бы помнить, в каких именно условиях вершился этот прорыв. Постоянно грызущий голод. Жизнь далеко от родного дома, в теснотище, буквально на голове друг у друга. Тревога за близких, ушедших на фронт. Первые похоронки. Тиф. Съемки в нетопленных даже зимой павильонах. Работа не только по профессии, но и на общих авральных работах по разгрузке эшелонов, уборке территорий под строительство, заготовке дров, эвакуации раненых. Актрисы-звезды, с ломом или кайлом в руках, волокущие тяжеленные носилки – рядовая, обыденная картина тех удивительных героических дней.

«Нам предстояло, – вспоминал М.В.Тихонов, – кроме организации цехов и павильонов в здании студии, изыскивать дополнительные площади, особенно для комбинированных съемок. А.Л.Птушко предложил воздвигнуть на пустом участке между к/т «Ала-Тау» и близлежащей школой огромный брезентовый цирк «шапито», который удалось раздобыть в Управлении цирками Комитета по делам искусств. И это в значительной мере помогло

---

<sup>364</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.785, л.27–32.

студии строить там гигантские макеты и домакетки, сооружать и писать любые фоны. А по бокам по всему периметру хорошо разместились фундусы, декоративные элементы, ящики с реквизитом и костюмами и кое-какая аппаратура (осветительные прожекторы, кабели, операторские тележки «Долли», рельсы и т.д.). В декабре 1941 года был закончен строительством жилой дом (2 этажа и жилой полуподвал) около Дворца культуры. Его называли «лауреатником», так как туда переехали ведущие творческие работники, преимущественно лауреаты Сталинских премий, да кое-кто из руководства, в связи с необходимостью бывать на студии и днем и даже ночью. Работа ведь шла в три смены. <...> Близость электростанции, смонтированной на оборудовании «Мосфильма» в пристройке к кинотеатру «Ала-Тау», не потребовала крайне дефицитного тогда силового кабеля. Были использованы ресурсы гибкого кабеля осветительного цеха, чтобы подавать энергию постоянного тока для «дигов» в павильоне «шапито». Но сначала надо было очистить территорию участка от камней, которые когда-то принес сюда селевый поток, нагрянувший с гор на Алма-Ату. Мы объявили аврал для этих очень тяжелых работ. Трудились до пота рабочие цехов и творческие работники. Даже актрисы брались за носилки, чтобы выносить на них мелкие камни за пределы участка. За несколько дней большая территория – площадью свыше 3000 квадратных метров – была подготовлена для установки гигантского брезентового шатра. Этот своеобразный павильон спецсъемок в течение почти 2-х лет был эффективно использован студией. Перед коллективом стояли и другие неотложные дела. Надо было запасти топливо на зиму 1941–1942 гг. для отопления производственных зданий и для бытовых нужд тех, кто жил в частных домах с печным отоплением. Фонды на каменный уголь были мизерные. Зато в неограниченном количестве можно было заготовить саксаул недалеко от гор. Чимкента и древесины, преимущественно тяньшанскую ель в горах. Были сформированы бригады, главным образом из мужчин – работников студии, которые и здесь показали свой ударный труд. Топливо заготовили не только для нужд

киностудии, но и смогли одолжить также для отопления здания ВГИКа. Институт не смог тогда так оперативно, как это сделала студия, сформировать, оснастить спецодеждой, инструментом и продуктами питания бригады. Надо было людей одеть в ватники, снабдить брезентовыми рукавицами, подковками с шипами на обувь, надежными веревками и, конечно, пилами, топорами и т.д. Ректором ВГИКа был И.А.Глотов. Он очень благодарил наших работников за их труд для института и обещал нам, со своей стороны, помогать студии выделением на практику в съемочные группы и цехи студентов. Мы, конечно, не эксплуатировали их в течение полного рабочего дня, так как это пошло бы в ущерб теоретической подготовке студентов института. Обычно работали они по 4–5 часов, преимущественно во вторые смены. Но паек им в виде горячего питания в столовой студии, да продукцию самозаготовок ОРСа (рыба, овощи, фрукты) выдавались наравне со штатными работниками студии».<sup>365</sup>

Дружная работа, взаимоподдержка, дух коллективизма, – все это и спасло ЦОКСовцев в дни тяжелейших испытаний.

Но так было не везде.

### *Сталинабадский синдром*

В отличие от Центральной объединенной киностудии, дела в Сталинабаде, куда был эвакуирован «Союздетфильм», обстояли совсем неважно. Тут все как-то совсем наперекосяк пошло еще с момента эвакуации студии. Судя по сохранившимся документам, художественный руководитель «Союздетфильма» С.И.Юткевич в самый ответственный момент подготовки к эвакуации самовольно покинул Москву и больше оказался занят собственными делами, чем судьбой студии. За подобное поведение приказом Большакова он был строго наказан и даже отстранен от должности художественного руководителя студии. И, хотя позднее он был прощен и восстановлен в прежней должности, этот срыв, по всей вероятности, каким-

---

<sup>365</sup>Тихонов М. Полвека в кино. Киноведческие записки. – 1995. – №27. – С.243–225.

то образом наложил свой негативный отпечаток на то, как сложилась судьба эвакуированной студии уже в Сталинабаде.

Тут ко всем объективным трудностям добавились и субъективные. В коллективе забурлили нешуточные страсти, и он стал разваливаться на глазах. Инициаторами междоусобицы оказались не только сами кинематографисты, но и местные партийные власти, которые своими неуклюжими и торопливыми действиями только подлили масла в запыхавший конфликт... Партийным ханам Сталинабада (а эта тенденция проявлялась и в других местах) уж очень не терпелось воспользоваться услугами эвакуированных кинематографистов, чтобы воспеть на экране вверенные им территории. Распри в коллективе начались с того момента, когда партийный вождь Таджикистана Гафуров официально заявил, что вместо государственного плана, утвержденного Кинокомитетом, следует включить в него восемь тем, посвященных непосредственно Таджикистану. При этом – в случае послушания – были даны посулы о гораздо более горячей поддержке студии со стороны республики. «Отуркменивание» и «отаджичивание» московских киношников стало проводиться ударными коммунистическими темпами, и ничем хорошим это кончиться не могло.

Конечно, у разлада на студии и последующего серьезного срыва плановых обязательств были и объективные причины. Во-первых, киностудия «Союздетфильм» осуществляла эвакуацию из разных мест – с основной технической базы в Москве, с технической базы в Ялте, с временных технических баз в Ульяновске и в Уфе и с мест экспедиций в Одессе и в Борисоглебске. Во-вторых, некоторые незавершенные производством картины при эвакуации Студии в условиях октября-ноября 1941 года были вывезены некомплектно. Их материал оказался неполным. Например, все костюмы по фильму «Том Кенти» («Принц и нищий») погибли в Одессе, так как не были своевременно вывезены Одесской киностудией. А в Москве при бомбежке полностью сгорел склад с реквизитом и заготовками к декорациям. Некоторые негативы изображений и

фонограмм новелл 9-го сборника были или утеряны или погибли при остановке работы лаборатории 16 октября, в результате чего 9-й сборник, снятый в августе-сентябре 1941 года, был закончен только в апреле 1942 года. Некоторые из актеров, снимавшихся в незаконченных производствах картинах, оказались вне пределов Средней Азии и не смогли впоследствии приехать в Сталинабад.

Киностудия «Союздетфильм», имевшая на Лиховом переулке в Москве помещение площадью 7839 кв. м, которое и так было недостаточным для широкого разворота работ, получила в Сталинабаде непригодное для съемок помещение площадью в 1800 кв. м, то есть в 4 с лишним раз меньше, чем в Москве, не считая того, что добавочная площадь технической базы в Ялте также была потеряна. Предоставленные решением СНК ТССР производственные помещения (второй зал кинотеатра для реконструкции его под павильон и помещение ресторана для оборудования в нем нескольких производственных цехов), с учетом которых строился производственный план первого квартала, не были освобождены для нужд Студии.

Все эти обстоятельства в совокупности не могли не отразиться самым существенным образом на выполнении производственного плана Студии в первом квартале 1942 года.

Но главная беда, на самом деле, носила сугубо субъективный характер. И заключалась она в том, что коллектив разрывали внутренние распри. Кто-то купился на заигрывание и посулы местных властей. Для кого-то руководители студии К.П.Фролов и С.И.Юткевич оказались малоавторитетными, и они просто-напросто перестали им подчиняться. Производственная дисциплина развалилась.

Серьезный провал имел место и на Бакинской киностудии. По решению руководства Кинокомитета Александр Медведкин был командирован на Бакинскую киностудию в должности заместителя директора этой студии. И студия, и вся азербайджанская кинематография была тогда одной из самых отсталых и захудалых. Медведкину предстояла

нелегкая задача – вытащить студию из провала и в кратчайшие сроки наладить ее работу в условиях военного времени.

Медведкин не подкачал. Показал себя поистине блистательным организатором – смелым, находчивым, инициативным. Уже только за несколько первых месяцев работы на новом поприще Бакинская студия – впервые за 19 лет (!!!) лет – выполнила, и даже перевыполнила свой годовой план. Дела студии и далее пошли в гору.

*Ударный труд – фронту!*

Все-таки что-то удивительно феноменальное продемонстрировала наша кинематография в годы войны!

В самом трудном для нее 1941 году Комитетом по делам кинематографии для нее был утвержден план производства – 45 кинокартин. Несмотря на то, что в связи войной по тематическим и другим соображениям производство ряда фильмов пришлось прекратить, киностудии все же обеспечили производство и выпуск 44 полнометражных фильмов, т.е. почти полностью выполнили план. И ведь плановые обязательства при этом были выполнены в ситуации скороспешного перебазирования всей киноотрасли на восток. И буквально «на коленке»!

С началом войны, еще до эвакуации, киностудии быстро перестроили свою работу. Были приняты меры к ускорению производства находившихся в постановке, тематически пригодных в новых условиях полнометражных кинокартин. С момента начала войны и до эвакуации киностудиями были закончены производством такие кинокартины, как «Свинарка и пастух», «Дело Артамоновых», «Маскарад», «Антон Иванович сердится», «В тылу врага», «Романтики» и др. Наряду с этим, в первые же дни войны была найдена новая форма производства художественных кинокартин, позволяющая отображать и быстро воспроизводить, в художественных образах военные события и показывать героическую борьбу Красной Армии и всего советского народа с врагом. Такой формой явились «Боевые

киносборники». Только за вторую половину 1941г. было выпущено восемь «Боевых киносборников».

Но удалось достичь и более важного результата – по сути, тогда была создана совершенно новая производственно-техническая база кинематографии, изобретена и внедрена новая система руководства работой киноотрасли. И все это было достигнуто в какие-то считанные месяцы. Невероятно!

Этот взятый на старте в тяжелейшую эпоху высокий темп был подхвачен и дальше. И даже превзойден. Невероятно, но факт: в годы войны наша кинематография превзошла существовавшие нормативы мирного времени, и в первую очередь – по производительности труда. «Так, сооружение декораций, их основание и съемка, демонтаж, – вспоминал директор ЦОКСа М.В.Тихонов – все эти процессы совершались и рабочими и творческими работниками почти вдвое быстрее. Также быстро осуществлялись работы и в других цехах – обработки пленки, ее монтажа, звукозаписи и перезаписи фильмов и т.д. В большом объеме применялись всевозможные комбинированные съемки силами таких мастеров, как Птушко А.Л., Горбачев Б.К., Арецкий Б.С., Хренников Б., и многих других. Очень изобретательно в смысле высокого мастерства и в то же время экономного решения работали замечательные кинохудожники Шпинель И.А., Егоров В.Е., Еней Е.Е., Суворов Н.Г., Вайсфельд А.М., Фельдман Я.М., Чеботарев В.А. Многие из них тогда, кроме встроенных одна в другую декораций со съемками их с разных точек, старались приспособить путем небольших достроек или домакетов интерьеры гостиниц, фойе театров, школ, институтов, больниц и т.д. и т.п. Причем на это шли, кроме художника, также режиссер и оператор, определяющие точки съемки и оптику для кинокамер. Очень напряженно работали звукооператоры и звукорежиссеры, особенно в период монтажа сложного звукозаписывающего оборудования. Я часто поздно вечером заходил к ним в здание кинотеатра «Ала-Тау», где в аппаратных монтировалась аппаратура для записи и перезаписи звука. Там

заставал Пастухова С.К., Попова В.И., Лещева В.А., которые вели с радиотехниками монтаж. Здесь же стояли раскладушки, на которых они спали по 4–5 часов в сутки, пока не закончили все работы. <...> Хочется привести сравнительные показатели работы ЦОКС за 1942 и «Мосфильма» за 1940 годы.

	«Мосфильм» 1940 г.	ЦОКС 1942 г.
Количество кинокартин (в программах)	11	16
Средняя стоимость полнометражного Фильма (программы)	2 500 т.р.	1 500 т.р.
Экономия против сметы	нет сведений	2 800 т.р.
Средний коэффициент расходования негативной пленки по отношению к полезному метражу	1:10	1:6
Средний срок производства полнометражного фильма в календарных днях	300	229
Съемочная павильонная площадь всей студии (кв. м.)	3 400	1 500
Среднестатное количество рабочих в т.ч. квалифицированных	750 525	425 300
Среднее количество ходовых автомашин, включая специальные (лихтвагены, тонвагены и др.)	100	18

Не правда ли, сравнение в пользу ЦОКС? Не мешало бы их напомнить творческим работникам студий «Мосфильм» и «Ленфильм» в наше время. Впоследствии, спустя несколько лет после войны, мне приходилось вспоминать вместе с моими коллегами наш алма-атинский период. Некоторые из производственников говорили с сожалением о том, что эти



хорошие традиции военного времени вскоре уже были забыты. По-прежнему появились излишества при постановке декораций. Допускаются съемки по 8–10 дублей или съемки вариантов кадров, вопреки утвержденным в режиссерских сценариях. Расходуется непомерно много киноплёнки с коэффициентом к полезному метражу в 12–14 раз. Да и с дисциплиной на съемке тоже стало неблагополучно. А жаль – многое из того положительного опыта в творчестве и производстве фильмов следовало бы сохранить и даже приумножить с поправкой на возросшую техническую базу с новой кинотехникой на многих киностудиях страны».<sup>366</sup>

Впечатляли и общие итоги всей киноотрасли. По итогам 1943г. И.Г.Большаков рапортовал правительству :«Советская кинематография закончила 1943 год с хорошими результатами. Почти все ее отрасли (художественная, документальная и учебно-техническая кинематография, киноплёночная промышленность и кинопрокат) перевыполнили установленный для них годовой план. Выпущено значительное количество художественных, документальных и учебно-технических фильмов. Среди них такие крупные фильмы: «Она защищает родину», «Два бойца», «Георгий Саакадзе» (2 серия), «Подводная лодка», «Кутузов», «Радуга», «Сталинград», «Орловская битва», «Народные мстители», «Битва за нашу Советскую Украину», «Суд идет» и др. Наши кинопредприятия и киносеть внесли в доход госбюджета за 1943 год свыше 1 млрд. рублей».<sup>367</sup>

И это в военные годы!

*Резэвакуация. В гостях хорошо, а дома лучше ...*

И надо ли говорить, что возвращения в родные места эвакуированные кинематографисты ждали нетерпеливо, с нескрываемой тоской по оставленным родным очагам? Но вернуться можно было только с разрешения очень высоких правительственных инстанций. А таковые

---

<sup>366</sup>Кино на войне. Документы и свидетельства.– М., 2005. – С.336–337.

<sup>367</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 957, л. 96.

выдавались лишь в случае крайней производственной необходимости. Приходилось терпеть и ждать, ждать, ждать...

Тем не менее, начиная с весны 1942 года, И.Г.Большаков начал потихоньку беспокоить московское начальство просьбами хотя бы о частичной реэвакуации своих главных сотрудников в Москву.

Возвращаться разрешали небольшими партиями по несколько человек. Круг тех, за возвращение кого министр хлопотал, все время расширялся. Но массовое, хотя далеко еще не всеобщее, возвращение пришлось уже на 1943 год.

Кинематографисты покидали места эвакуации со сложными чувствами. С одной стороны, с чувством благодарности чужой земле и чужим людям которые на два с лишним года их приютили, взяли их под свой кров, по-братски делились решительно всем, помогали в жизни и в работе. С другой – уж слишком много тяжелых бед и испытаний довелось перенести в этих местах. В Алма-Ате осталось целое кладбище приехавших сюда из Москвы и Ленинграда кинематографистов.

Зимней мартовской ночью 1942 года на алма-атинскую киностудию привезли первый гроб. На заготовках дров в горах, не выдержав нагрузок, скончался Валентин Кадочников, талантливый режиссер и художник. Все знали, что у него было слабое здоровье, и никто бы не осудил молодого режиссера, если бы он попросил освободить его от тяжелых работ. Но он посоветился это сделать. И вот любимый ученик и надежда Сергея Эйзенштейна вернулся в Алма-Ату в гробу. Всех потрясла эта смерть молодого, талантливого, только-только начавшего свой творческий путь режиссера.

Вскоре уже на съемках в павильоне в результате трагического случая погиб второй режиссер Величко.

В 1942–1943 гг. в Алма-Ате разгулялась эпидемия брюшного тифа. Страшная эпидемия косила людей. Только на киностудии заболело 200 человек. Остались навсегда покоиться на алма-атинском кладбище

популярный, обаятельный актер Борис Блинов, актриса Софья Магарилл, другие работники ЦОКСа, студенты ВГИКа...

Да и процесс долгожданного возвращения эвакуированных кинематографистов в родные места был отягощен малоприятными обстоятельствами. Республиканские власти, помогавшие эвакуированным киноорганизациям наладить работу и быт, за два года успели к ним «привязаться», «сродниться», почувствовать почти «своими». Поэтому когда наступила пора реэвакуации, представителям местной власти очень не захотелось расставаться с тем, что они уже привыкли считать почти «своим». Они крайне неохотно отпускали наиболее ценных, особо отличившихся в войну киноработников. А еще неохотнее расставались с материально-техническим оборудованием вывезенных к ним киностудий. Всеми правдами и неправдами они старались оставить у себя наиболее ценное – все то, что так или иначе могло бы пригодиться для развития своих республиканских студий. В общем, действовали по принципу – дружба дружбой, а пирожки – врозь. Или: давай съедим сначала твое, а потом – каждый свое...

Еще острее и конфликтнее этот процесс республиканской «прихватизации» проявлялся там, где национального кинопроизводства до войны не было вовсе, или оно находилось в зачаточном состоянии. В то же время, оборудование и кадры позарез нужны были и возвращающимся из эвакуации студиям. По этому случаю в отношениях «регионов» и «центра» сильно искрило, и подчас разгорались совсем нешуточные страсти.

Председателю Кинокомитета СССР И.Г.Большакову приходилось чуть ли не силой отбивать у республиканских руководителей оборудование эвакуированных студий, на которое они положили глаз. В некоторых случаях его удавалось «отвоевать» только с помощью обращения в ЦК и вмешательства высших партийно-государственных сил.

Возвращение в родные места оказалось и радостным и горьким. Те, кому довелось прожить годы в эвакуации в вынужденной разлуке, встречаясь, подчас с трудом узнавали друг друга. Беды войны, тяготы

эвакуации на всех оставляли свои беспощадные отметины. Кто-то из вернувшихся остался без крыши – разбомбили, или прежнее жилье было кем-то захвачено. Многих по возвращении ждали тяжелые вести.

Но особенно тяжело пришлось тем, кто возвращался на земли, освобожденные от оккупантов. Там всех ждали в основном одни руины домов, разграбленные студии, сожженные кинотеатры и фабрики. Начинать жизнь и работу в родных местах пришлось практически с нуля.

Законсервированные на время эвакуации «Мосфильм», «Ленфильм» и другие студии за время отсутствия своих хозяев сильно обветшали. Старенькое, изношенное оборудование, которое еще по дороге в эвакуацию осенью 41-го сильно измолотилось, «утратило комплектность» (то бишь оказалось разворованным), теперь при возвращении из эвакуации совсем поистрепалось, стало рассыпаться в прах.

Для восстановления и начала работы всего было позарез мало – света, отопления, лесоматериала для декораций, решительно всего. Страна по-прежнему продолжала жить по лозунгу «Все для фронта!», хотя к нему теперь стали добавляться еще слова «Все для победы».

Первый вывод, к которому пришли кинематографисты и руководители Кинокомитета, осматривая обветшалые, жалкие помещения киностудий, – что просто восстанавливать их в прежнем, довоенном виде – пустое дело. Было ясно как божий день, что позарез необходима коренная, капитальнейшая их реконструкция.

С большим воодушевлением, не мешкая, стали разрабатывать планы восстановления центральных киностудий. Потом размечтались и далее – до планов восстановления и развития всей отрасли. Постановление Государственного комитета обороны СССР «О мероприятиях по обеспечению производства художественных кинокартин в 1944 году» от 20 марта 1944 года, по-видимому, не решало основных задач восстановления советской кинематографии. Поэтому И.Г.Большаков, не опасаясь показаться

слишком назойливым, счел необходимым вновь безотлагательно обратиться к партийному руководству с просьбой о мерах дополнительной поддержки.

18.08.1944 г. он отправил в ЦК ВКП(б) документ, речь в котором шла уже не просто о «восстановлении». Докладная записка называлась «О расширении производственно-технической базы художественной кинематографии». Документ – показательный, приведем его здесь по возможности полнее.

«За время Отечественной войны техническая база художественной кинематографии претерпела существенные изменения. Из 13 киностудий оказались в зоне военных действий 8 крупнейших киностудий («Мосфильм», «Союздетфильм», «Союзмультфильм», «Ленфильм», Киевская, Одесская, Минская и Рижская киностудии), которые в год выпускали около 80% всех художественных кинокартин. В 1941 году все эти студии были эвакуированы на Восток.<...> В силу резкого сокращения производственной базы, художественная кинематография в годы войны имела возможность на оставшейся и вновь образованной производственно-технической базе выпускать в год не более 20–25 картин средней постановочной сложности. По мере освобождения временно оккупированной территории Кинокомитет приступил к последовательной реэвакуации и восстановлению в г. Москве киностудии «Мосфильм» и «Союздетфильм». Ведутся работы по восстановлению сильно пострадавших за время войны Ленинградской, Киевской, Одесской и Минской киностудий. Восстановление всех этих студий проводится за счет реэвакуации основных кадров и оборудования из Средней Азии и сокращения там объема производства кинокартин. Восстановление киностудий протекает в очень трудных условиях из-за острого недостатка рабочей силы и оборудования. Если за время войны удалось сохранить почти полностью художественно-творческие кадры, то количество инженерно-технических и квалифицированных рабочих резко сократилась. До войны на всех киностудиях работало 3500 человек рабочих, в настоящее время работает только 2100 человек рабочих, в том числе

взрослых 1300 человек и подростков 800 человек. Инженерно-технических работников к началу войны было 1042 человека, в настоящее время 735 человек. В связи с тем, что основное и весьма сложное оборудование дважды перевозились за время войны на тысячи километров (первый раз в порядке эвакуации из центральных районов на Восток, а второй раз обратно в порядке реэвакуации), естественно, многое из этого оборудования пришло в негодность. Новое оборудование за время войны не производилось. Для ускорения работ по восстановлению указанных киностудий и в первую очередь киностудии «Ленфильм», необходима серьезная помощь в обеспечении их рабочей силой. Вместе с тем, Комитет по делам Кинематографии при СНК СССР считает необходимым сейчас поставить вопрос о расширении производственной базы киностудий «Мосфильм» и «Союздетфильм». Это диктуется следующими соображениями: производство русских картин на национальных киностудиях (в г. Алма-Ате, Ташкенте, Тбилиси, Ашхабаде) сейчас совершенно невозможно, из-за отсутствия квалифицированных русских актеров, поэтому эти студии должны будут в дальнейшем делать картины исключительно на местном национальном материале. В то же время московские студии «Мосфильм» и «Союздетфильм», а также «Ленфильм» располагают в настоящее время крайне ограниченной павильонной площадью, позволяющей выпускать в год не более 20 картин средней постановочной сложности. Тогда как наличие режиссерских и актерских кадров в этих городах дает возможность выпускать в год 30–35 картин. Для этого необходимо построить на студии «Мосфильм» и «Союздетфильм» 5 новых павильонов облегченного типа (по американскому образцу), земельные участки для этого на студиях имеются. Кроме этого, необходимо закончить начатое еще до войны строительство тонателье на «Мосфильме» и лабораторию массовой печати цветных фильмов на «Союздетфильме». Причем это строительство необходимо провести силами Наркомата строительства, так как Кинокомитет сам не в состоянии его осуществить. Для оборудования как восстанавливаемых

киностудий, так вновь намеченных строительством павильонов необходимо ускорить реализацию разрешенного нам ГКО в начале этого года импорте кинооборудования из США на сумму свыше 5 млн. амдолларов. По сообщению наших представителей, американцы всячески тормозят размещение нашего заказа на кинооборудование из-за боязни конкуренции в Европе в последние годы нашей кинематографии с американской. Также нужно помочь Кинокомитету в скорейшем восстановлении Ленинградского и Одесского заводов «КИНАП», на которых до войны производилось кинооборудование для студий. Здания обоих заводов в основном сохранились, но нет оборудования. Нужно 1200 станков. Помимо этого, следовало бы сейчас предрешить вопрос о строительстве в гг. Москве и Ленинграде новых киностудий с учетом последних достижений кинотехники, так как теперешние здания «Мосфильма» и «Ленфильма» были построены в период немого кино и они не отвечают новым требованиям звуковых, синхронных киносъепок<sup>368</sup>.

Среди всех этих светлых, кружащих голову упований на перемены к лучшему, затеплилась надежда и на организационно-экономическую реформу отрасли. Вспомнились прежние, еще предвоенный поры дерзкие наметки по этой части. А тут как раз подоспел из Америки М.К.Калатозов. За два года своей работы в Штатах он детально изучил принципы работы слаженного голливудского конвейера и по возвращении на родину был назначен начальником Главного управления по производству художественных фильмов со статусом зама Большакова, а заодно – директором «Мосфильма».

При первом же посещении главной студии страны волосы у Михаила Константиновича встали дыбом. Пожалуй, что даже крепкое русское слова «Бардак!» ему показалось тогда явно слабоватым. Получив благословение Большакова, он решительно засел за разработку коренной реформы организации труда на киностудии. На заседании Комитета, где он вскоре

---

<sup>368</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 292, л. 58–61.

докладывал, как да где именно нужно все круто поменять, его речь слушали как пение соловья.

«Остановись мгновение. Ты прекрасно!»...

К сожалению, все обернулось совсем не так, как грезилось в конце 44-го – начале 45-го, когда казалось, что с приближением долгожданной и выстраданной победы у всех в стране и у кинематографистов в частности начнется новая, счастливая, разумная – какая-то совсем другая жизнь.

Не началась...

#### **4.4 Кинохроника. Человек на войне. Битва за правду**

##### *Накануне*

Войну ждали. Весь ход событий мировой истории и грозная атмосфера 30-х не оставляли на этот счет никаких иллюзий не только у наиболее трезвых и дальновидных политических деятелей, но и у многих самых что ни на есть рядовых граждан. Приближение грозных событий остро предчувствовали и многие творческие работники. Еще в 1936 году писатель и кинематографист Александр Петрович Довженко говорил о грядущей войне и о необходимости основательно и неотложно готовиться к ней. Громко и открыто, со всех трибун возвещал о нависшей военной угрозе драматург Всеволод Вишневский.

Судя по сохранившемуся комплексу документов, к ней, казалось бы, достаточно основательно готовились и кинематографисты. В том числе – работники советской кинохроники. У последних, кстати говоря, была не одна возможность реально узнать и почувствовать, какой будет неотвратимо надвигающаяся новая мировая бойня. В ходе 30-х пожары боевых действий с участием новейшей военной техники и применением новых боевых стратегий уже вспыхивали то в одном, то в другом конце земного шара. Операторам советской кинохроники довелось снимать эти военные действия. Владимир Ешури́н в 1936г.был командирован для съемок военного конфликта в Абиссинии. Борис Мака́сеев и Рома́н Карме́н стали летописцами



гражданской войны в Испании (1936–1937гг). В 1938-ом советской кинохронике представилась возможность засвидетельствовать боестолкновения частей Красной Армии с японскими войсками в районе озера Хасан на территории союзной СССР Монгольской Народной Республики. Год спустя оператору «Союзкинохроники» Сергею Гусеву пришлось в течение двух месяцев снимать бои частей Красной Армии с трехкратно превосходящими их по численности войсками Японии уже в районе в районе Халхин-Гола. 30 ноября того же года начались бои на советско-финской границе, переросшие в широкомасштабную кровопролитную войну, в которой советские войска, несмотря на свое численное превосходство, понесли тяжелейшие потери.

«Незнаменитую» Финскую войну снимала уже достаточно большая группа советских операторов. В ее составе помимо уже вполне «обстрелянного» В.Ешурина оказались Г.Симонов, С.Фомин, С.Коган, Ф.Печул, В.Беляев, В.Доброницкий, Н.Блажков. На основе произведенных ими съемок оперативно был создан полнометражный документальный фильм «Линия Маннергейма», получивший высочайшее одобрение самого хозяина Кремля, а его участники были представлены к высоким правительственным наградам.

Весь этот опыт съемки боевых действий в условиях современной войны однозначно и красноречиво показал слабую организационную, техническую и творческую готовность советской кинохроники к подобного рода работе. Со всей очевидностью были выявлены все наиболее слабые места в ее системе. В первую очередь в своих отчетах, со всякого рода трибун и даже в печати вполне открыто и отчетливо, о них высказывались сами участники фронтовых съемок 30-х годов. На Всесоюзном совещании работников кинохроники, состоявшемся в апреле 1940г., наиболее «обстрелянный» советский оператор Владимир Ешурин, с тревогой говорил на совещании об организационной и технической неподготовленности репортеров к военным съемкам. «К сожалению, – отмечал он, – после каждой

войны (он имел в виду бои в районе Хасан, на Халхин-Голе, и особенно бои на Карельском перешейке – В. Ф.) мы всегда только разговаривали, рассказывали об условиях работы на войне, но этот опыт никак не учитывался, и к последующим битвам никак не готовились. Поэтому, – продолжал В. Ешурин, – нужно сегодня прямо сказать, что это никуда не годится; мы сегодня должны быть готовы к завтрашнему дню. Мы не знаем, когда будет война, но мы думаем, что она может быть очень скоро, а мы (к ней) не готовы».

Оператор, вкусивший опыт фронтовых съемок в Абиссинии и на Карельском перешейке, не свел свое выступление только к жесткой констатации полной неготовности советской кинохроники к работе в условиях современной войны, но конкретно и буквально по пунктам еще и еще раз перечислил все, что немедленно предстоит сделать для устранения выявленных слабостей и недостатков.

Столь же определенно высказались по этому поводу и выступившие на том же совещании писатель Константин Симонов и летописец Халхин-Гола Сергей Гусев.

Однако, как вскоре показали трагические события 1941 года, практически ни одно из озвученных на упомянутом совещании предложений и рекомендаций (даже самых простеньких) не было реализовано. Вряд ли стоит привычно списывать это обстоятельство якобы на косность и неповоротливость тогдашнего кинематографического руководства.

В первую очередь тут сказалось то обстоятельство, что весь могучий советский пропагандистский конвейер с самого 30-х годов запрограммированный на громкое воспевание растущей мощи Советского Союза и его невиданных достижений, перенес эту установку и на территорию военной или, как тогда говорили, «оборонной тематики». Главный мотив пропагандистской мелодии сфере оборонно-патриотической пропаганды звучал исключительно бодро и победительно: война будет быстрой, легкой и непременно победной. Красная Армия такая сильная и

могучая, так прекрасно вооружена и замечательно подготовлена, что в одну секунду расколошматит любого врага, который посмеет сунуться в наш светлый социалистический рай.

Главными средствами насаждения подобных настроений в сознание широких народных масс стали так называемая массовая песня и экран, хотя и весь сводный хор прочих муз и пропагандистских подразделений тоже потрудились на этом поприще на славу. Кино, будучи назначенным в ранг «важнейшего из искусств», потрудились лучше и успешнее других. «Шапкозакидательские» мотивы звучали не только в партитурах таких специально предназначенных для этого картин как одиозно-бездарное кинополотно Е.Дзигана «Если завтра война». Они насквозь пронизывали и выглядели, кстати, куда более заразительно в таких легких и безобидных фильмах как лирическая музыкальная комедия Ивана Пырьева «Трактористы».

Общая установка советского Агитпропа на мажор, победительность и лучезарность в разработке оборонной тематики еще сильнее предопределила репертуар такого ударного средства пропаганды как кинохроника. Даже в тех случаях, когда советским документалистам по ходу 30-х приходилось снимать не военные парады и боевые учения Красной Армии, а пекло самых настоящих сражений, ужас и кровь, им было очень и очень нелегко переступить через догмы агитпроповских установок. Печатью фальшивого бодрячества и иллюзорных представлений о характере современной войны в большей или меньшей отмечено все, что было снято в предвоенные годы советской кинодокументалистикой на ниве оборонной тематики. На творческом совещании режиссеров и операторов кинохроники в апреле 1940г. оператор С.Гусев, снимавший бои Красной армии на Халхин-Голе простодушно признавался, что подчас ему приходилось опускать камеру и не снимать, потому что бойцы и офицеры Красной Армии были небритыми и неумытыми. «Снимать бойцов во время боя, – сетовал оператор, – очень трудно, потому что люди долгое время не моются, им некогда бриться и

мыться. И вот приходится ждать время, пока он помоеется или побреется, а показывать командира или политработника обросшим как-то неудобно».

Но если даже догмы Агитпропа и установки на лучезарье останавливали образцового советского оператора-хроникера в таких пустяковых ситуациях как небритый воин в кадре, то что же мог испытывать он потом в трагическом 41-ом, когда перед ним встала дилемма снимать или не снимать жутчайшие поражения Красной Армии, трагические кошмары картин народного бедствия и панического отступления до Москвы и Волги?

К сожалению, отрезвление и избавление от шапкозакидательских настроений, которые в предвоенные годы усиленно насаждал сам кинематограф пришли слишком поздно, буквально в самые последние месяцы перед началом войны. Суровые реалии уже во всю запылявшей мировой войны, триумфальное шествие фашистских орд по Европе и жестокие уроки Финской кампании, по всей вероятности, заставили дирижеров советской пропаганды слегка призадуматься и переменить пластинку.

Рубежным событием тут, как отмечают некоторые историки, стал мартовский (1940) Пленум ЦК ВКП(б), на котором догматическая концепция современной войны подверглась резкой критике. Завершающим аккордом тотальной чистки кадров командирского состава Красной Армии стала отставка К.Е.Ворошилова с поста наркома обороны и назначение на эту должность С. К.Тимошенко. Последовали и другие изменения. Войска стали обучаться по суворовскому принципу «тяжело в учении, легко в бою», форсировалось перевооружение частей Красной Армии новейшей техникой. В печати появились статьи, критикующие помпезные, сеющие иллюзии легких побед кинокартины. «...Слишком легко достаются победы, одерживаемые на экране, – писал в те дни в газете «Кино» генерал-майор И.Галицкий. – Многогранная жизнь такого сложного организма, каким является Красная Армия, готовящаяся к упорным и тяжелым боям, показывается в кино упрощенно. Действительность лакируется, и вместо

суровой школы специалистов военного дела перед зрителями нередко предстает чуть ли не институт благородных девиц». Целый ряд картин, в том числе и лирическая комедия «Сердца четырех», уже готовившихся к прокату были запрещены по мотивам излишне благодушного и легкомысленного показа будней Красной Армии.

Однако многолетняя инерция прежнего упрощенно-догматического подхода Агитпропа к оборонной тематике оказалась слишком сильна, чтобы ее можно было преодолеть в течение нескольких предвоенных месяцев.

Второй же серьезной причиной, не позволившей советской кинохронике в должной мере усвоить уроки своего присутствия на полях предвоенных боестолкновений, оказалось общее крайне запущенное состояние советской кинематографии в эти годы. Тут, прежде всего, стоит напомнить, что вставшему в середине 1939 года у руля советской кинематографии Ивану Григорьевичу Большакову досталось от своих предшественников наследство поистине аховое.

Опытный и толковый управленец Большаков адекватно оценил ситуацию и быстро выработал рациональный и вполне реальный план самых необходимых действий. Кинохроника и ее проблемы также не выпали из поля зрения нового руководителя советской кинематографии. И тут он решил прежде всего кадровый вопрос, очень болезненный для кинодокументалистики.

Дело в том, что после расстрельной кампании 1937–1938 гг. в руководстве кинохроникой начальники менялись как перчатки. Ни один из них элементарно не успевал сделать что-нибудь путное по наведению порядка и только, наоборот, вносил все больше и больше сумятицы и беспорядка в течение дел. Большаков решительно прервал эту череду случайных назначений и временщиков. Как показали дальнейшие события, ему удалось подобрать достаточно удачную и достойную кандидатуру на должность руководителя главка кинохроники. Им стал Федор Михайлович Васильченко, проработавший на этом посту до мая 1944 г.

Сведений и свидетельств о том, каким руководителем оказался Федор Михайлович по какой-то загадочной причине практически не сохранилось. Но если исходить из того, что руководить кинохроникой ему довелось, пожалуй, в самые трудные во всей ее истории годы, а сама хроника (особенно фронтовые ее подразделения), работавшая в эти годы поистине в немыслимых условиях, была на высоте, то можно, по крайней мере, предположить, что и сам ее руководитель тоже трудился с немалой пользой для возглавляемого им дела. По крайней мере, следов каких-то его дуболомных управленческих решений и всевозможной драконовщины, столь характерной в целом для советской школы управления «важнейшим из искусств», в богатом архивном наследстве Главка кинохроники нет и в помине. Зато толковых, дельных приказов, а подчас достаточно смелых и весьма полезных для кинохроники решений, сохранилось предостаточно, о чем у нас еще пойдет речь впереди.

Конечно, Васильченко, как, впрочем, и любой другой начальник, оказался он в его кресле, вряд ли смог бы избавить отечественную кинохронику от ее врожденных пороков, а также и от несообразностей советской системы пропаганды и кинопроизводства. Однако более или менее оптимизировать работу кинохроники в существующих условиях и намертво зафиксированных параметрах, навести относительный порядок в этой работе, придать ей системность и относительную организованность было вполне возможно, если этого захотеть. И Васильченко за полтора предвоенных года своего руководства кое-что все-таки сделать успел.

В рамках общей программы реконструкции и дальнейшего развития всей киноотрасли была выработана и начала реализовываться новая стратегическая линия развития производственно-технической кинохроники. Было уже твердо определено, что не стоит и далее плодить маломощные карликовые киностудии, а необходимо создавать крупные, хорошо оснащенные технически центры документального кино, одновременно широко развертывая по всей стране сеть корреспондентских пунктов.

Единственным исключением в этом плане (о корреспондентских пунктах – *ред.*) должно было стать строительство новой мощной документальной студии в Сибири с тем, чтобы хоть в какой-то степени исправить сложившийся на тот момент непомерный «евроцентристский уклон» в размещении производственных центров советской кинематографии.

Васильченко удалось слегка приподнять планку организованности и дисциплины как в работе студий кинохроники, так и в системе самого главка. Произошли некоторые подвижки в устранении наиболее кричащих несообразностей и установленных правил, которые мешали работе документалистов.

Однако, вероятно, главным и наиболее ценным достижением нового руководителя советской документалистики оказалось то, что огромными усилиями ему удалось изменить саму атмосферу во вверенных ему киноорганизациях. Массовые политические репрессии, жуткие политические процессы 30-х годов, как известно, не миновали кино. В том числе и ряды кинохроникеров. Необъяснимые аресты коллег, вынужденная необходимость клеймить их – подчас ближайших своих друзей – на студийных и иных собраниях как «врагов народа», публично каяться, что вовремя не разглядел их вредительскую сущность, – все эти и многие другие «особенности» политического климата середины-конца 30-х годов, ясное дело, не могли способствовать единению кинематографического сообщества, установлению атмосферы товарищества и творческой открытости. И вот, как это ни удивительно, за год работы Васильченко каким-то образом удалось изменить моральный и рабочий климат во вверенной ему сфере деятельности в лучшую сторону. В этом убеждают стенограммы производственных и творческих совещаний работников кинохроники 1940-го, 1941-го и последующих годов. При всем при том, что эти коллективные бдения проводились классическим канонам советских собраний и с аккуратным воспроизведением всех ритуальных словесных формул и клише, нельзя не почувствовать, что хором голосов никто не дирижирует, что ораторы

высказываются достаточно свободно, открыто, дружески. И главное – по делу. Полемические страсти имеют место. Но патологическое разоблачительство куда-то ушло. Никто никого не топчет, не вешает страшных политических ярлыков. Чувствуется, что люди больше всего озабочены интересами общего дела. И доминирующая тональность разговора – уважительная, даже дружеская.

Забегая вперед, заметим, что в грозные годы войны эти качества нового климата, явно утверждавшегося в стане кинохроники, – человечность, открытость и непоказная увлеченность общим делом – не только не пойдут на убыль, но проявятся еще сильнее, еще очевиднее.

На эту, отнюдь не материальную, сторону дела – явное улучшение общей атмосферы, восстановление нормального, рабочего климата, человеческих норм общения в организациях кинохроники и в самом ее главке – стоит обратить особое внимание, потому что, скорее всего, именно она стала главной предпосылкой того, что в чудовищных, подчас совершенно невыносимых условиях войны советская кинохроника сумела выполнить свою миссию более чем достойно.

Если же говорить о делах земных и о практической подготовке нашей кинодокументалистики к уже стоявшей на пороге войне, то, как уже говорилось, тут не слишком удалось продвинуться вперед.

По инициативе операторов, уже успевших «понюхать пороху», при наркомате обороны была создана особая военная киногруппа (киносекция). В апреле 1941 года в кадры Красной Армии специальным приказом были зачислены имевшие опыт фронтового кинорепортажа операторы В.Ешурин, В.Штатланд, С.Коган, режиссер Л.Варламов и другие.

25 марта у начальника Главного управления политической пропаганды Красной Армии А.И.Запорожца состоялось совещание работников кино по той же оборонной тематике. 22 апреля 1941г. состоялось еще одно совещание руководителей и работников кинохроники, на котором обсуждались вопросы оборонной работы.



Что же касается пропагандистского конвейера, то инерция прежних подходов все еще продолжала давать о себе знать. Весьма красноречива в этом отношении рецензия «Так учатся побеждать» на фильм «Танкисты-сталинцы» в газете «Кино» 1 мая 1941 года: «Грохочут орудия. Рвутся авиабомбы, мины, земля дрожит под гусеницами танков, но ничто не может остановить победного натиска. Шквал огня сметает искусственные препятствия, пулеметные гнезда, противотанковые орудия «противника». Под прикрытием дымовой завесы танки бригады майора Капустина лавиной обрушиваются на «врага», а за ними устремляются бойцы Красной Армии со штыками наперевес, занимая окопы «противника»... Гремит марш танкистов».

А через два месяца грянула настоящая война...

*Уходим...*

Уже 23 июня на фронт отправилась первая группа кинодокументалистов, а 8 июля в «Союзкиножурнале» № 63 появились первые фронтовые кадры. Начиная с этого момента, репортажи с фронта стали основным содержанием «Союзкиножурнала» (СКЖ), который выходил два раза в месяц почти до самого конца войны.

Однако, несмотря на столь оперативный отклик на начало войны, советская кинохроника по-настоящему оказалась не готова к съемкам на фронте ни в организационном, ни в творческом, ни в техническом плане. «Хотя в Тарнополе, – не без иронии вспоминал впоследствии А.Кричевский, – нас одели в военную форму, мы выглядели все-таки штатскими. И взгляды наши не всегда соответствовали военному времени: многим почему-то казалось, что мы, замаскированные листьями на каких-то высотах, будем спокойно снимать баталии. Все оказалось, конечно, не так...»<sup>369</sup>

Операторов, получивших опыт съемок не на победно-блистательных штабных учениях Красной Армии, а в реальной боевой обстановке, можно

---

<sup>369</sup>Цитриняк Г. Не забыто! – М., 1986. – С. 16.

было буквально пересчитать по пальцам – их набралось бы не более десятка. Да и те, по правде сказать, получили опыт работы в условиях боевых действий в военных кампаниях несколько другого типа и иного масштаба.

Советская довоенная кинохроника привыкла к комфортно-устойчивой работе в крайне ограниченном жанрово-тематическом диапазоне: пышные военные и физкультурные парады, красочные советские праздники, правительственные приемы, визиты важных иноземных персон, торжественные пуски Днепрогэсов, и прочее в том же духе. К тому же все эти действия – заведомо жестко запрограммированные и отрепетированные – можно было снимать большими стационарными камерами, установленными на штативах. Причем снимать с едва ли не постоянных и не раз испытанных точек.

Высунуться с подобной техникой – с громоздкой стационарной камерой на штативе – в настоящем, стремительно разворачивающемся боевом сражении означало гарантированную пулю при первой же съемке. Тем более не могло быть и речи о каких-то заранее испытанных и подготовленных точках съемки, о «сценарии», по которому будут развиваться события. События на фронтах развивались настолько стремительно и настолько непредсказуемо, что весь наработанный арсенал приемов и профессиональных привычек довоенного времени следовало забыть. И чем скорее – тем лучше для работы в новых, неведомых условиях.

Пришлось переучиваться, переходить на работу с легкими ручными камерами «Аймо», на которых до войны работали в основном ассистенты операторов – им обычно поручали досъемки отдельных деталей тех же парадов и тому подобных действ. Возможно, благодаря этому обстоятельству именно ассистенты операторов, уже успевшие подержать «Аймо» в своих руках, а не маститые, титулованные мастера кинохроники быстро выдвинулись во фронтовой киножурналистике на первый план.

Но, пожалуй, более всего неподготовленность советской кинохроники к работе на войне проявилась в сфере сугубо мировоззренческой. Наша

документалистика, приученная в предвоенные годы к тональности триумфально-победных маршей, пропагандистской трескотне, лакировке и наведению партийного глянца, разом оказалась вдруг с глазу на глаз со страшным народным бедствием, трагическими реалиями отступления аж до самой до Москвы и берегов Волги, с чудовищными, многомиллионными человеческими потерями. «Первые же дни войны, – писал Василь Быков, – заставили многих из нас широко раскрыть глаза в изумлении. Никогда прежде не было столь очевидным несоответствие сущего и должного... Невольно и неожиданно сплошь и рядом мы оказывались свидетелями того, как война сорвала пышные покрывала, жизненные факты разрушали многие привычные и предвзятые представления. Любитель громких и правильных фраз порой оказывался трусом. Недисциплинированный боец совершал подвиг. Сын репрессированных «врагов народа» шел в партизаны. Многие ценности, имевшие до войны хождение, оказались не нужны. Война вместо них предложила другие»<sup>370</sup>.

Нашей кинохронике трудно далась эта внезапно открывшаяся правда жизни, ее жуткие бездны. Недаром многие фронтовые операторы позднее признавались, что и без всякого давления цензуры они поначалу сами не решались запечатлеть картины народного бедствия. Пришлось переступить через самих себя, через усвоенные в довоенные годы догмы и идеологические штампы.

### *Как снимать войну?*

Напомним еще раз, что из всех операторов, оказавшихся в 1941 году на фронте, можно было насчитать едва ли с десяток тех, кто уже был «обстрелян» и к началу войны имел опыт настоящих боевых съемок (в Абиссинии, Испании, Монголии, на финской войне). Всем остальным пришлось учиться практически заново. Уроки давались тяжело и оплачивались кровью.

---

<sup>370</sup>Цит. по: Вопросы литературы. – 1965. – № 5. – С. 26.

Впрочем, чего-чего, а именно мужества и храбрости нашим фронтовым операторам было не занимать. Конечно, не все из них оказались отчаянными храбрецами. Но даже самые молодые и неопытные, оказавшись в пекле, вели себя поразительно достойно и мужественно. Вот характерное и о многом говорящее письмо одного из них. Григорий Донец сообщает своему начальнику, руководителю фронтового отдела Главка кинохроники Р.Г.Кацману (Григорьеву) об условиях работы в осажденном Севастополе: «Роман Григорьевич, нахожусь в Севастополе. Никого здесь не застал, работать очень тяжело, почти невозможно. Стоит сплошной грохот, гансы делают, что хотят. Сегодня они хозяева положения. Ходить и ездить можно только ночью и с большим риском днем (за три дня нас два раза накрыли и один раз засыпали). Со мной ассистент т.Деревянко из Ростова. Но раз меня сюда направили, буду работать до конца, до последнего метра пленки, хотя еще не представляю себе, что снимать, т.к. все ушли в землю и работают ночью. Вариант возможный, что мне отсюда не вернуться – прошу не забыть и помочь моей семье, она находится в Алма-Ата <...>, получают деньги в Казахской студии. Без меня им существовать не на что. Вот и все. Привет всем ребятам. Жму руки. 13.6.42г. Донец».<sup>371</sup>

Очень быстро, однако, выяснилось, что чтобы справиться с новыми задачами ни отчаянной храбрости, ни прежних чисто профессиональных навыков здесь, на фронте, совершенно недостаточно. Даже шустрым, ловким, находчивым – по кодексу профессии – операторам поначалу элементарно не хватало обычной скоростной реакции, чтобы успеть вовремя включить камеру. Но даже если оператор оказывался на месте настоящего боя и вовремя успевал это сделать, все самые сложные профессиональные проблемы с этого момента только-только начинались.

Так, оператор Я. Марченко, с риском для жизни снявший материал в жарком бою, просмотрев его, был просто обескуражен: «Что же это такое

---

<sup>371</sup>Здесь и далее цитаты без ссылок приводятся по документам, хранящимся в фондах Музея кино и в архивной коллекции НИИ киноискусства.

получается? – писал он своим друзьям на студию. – Можно снимать в самом пекле, поймать в лучшем случае пару осколков, а в кадр это пекло не всегда поймаешь. Можете представить мое состояние: идет танк с десанниками, я слежу за ним, он в кадре, а буквально за кадром в двух сантиметрах – разрываются подряд три перелетных снаряда, осколки над головой просвистели, а что пользы в этом? На пленку ведь взрывы не попали...».

Еще труднее оказалось снимать партизанскую войну. Здесь не было таких масштабных операций, как на фронте – с колоннами танков и артподготовкой из сотен стволов. Да и сам партизанский бой был еще более скоротечен и непредсказуем. Партизаны атаквали врага или под покровом темноты, или в таких укромных местах, где и снимать было почти невозможно.

Но, конечно, помимо трудностей творческого и технического порядка, на пути фронтовых операторов возникали барьеры организационного и чисто житейского характера. Где будут проводиться активные боевые операции? Как узнать, где и когда будет наноситься главный, решающий удар? Военное командование, даже доверяя прикомандированному к данному фронту оператору, не всегда, особенно на первых порах, охотно спешило рассекречивать планы своих военных операций. Довольно часто операторам самим по каким-то характерным приметам и перемещениям войск приходилось догадываться о готовящихся боевых действиях, о том, где будет главная заварушка.

Но, даже правильно угадав оптимальный район съемок, до него еще надо было добраться. Фронт подчас растягивался не на одну сотню километров. Добраться в нужный его участок было проблемой. И для людей с кинокамерой – едва ли не самой тяжелой. То не было необходимого транспорта, то подводили известно какие, особенно в распутицу, дороги. К тому же дела на фронте чаще всего складывались совсем не так, как их расписывали и планировали штабные генералы. Оперативная обстановка так быстро менялась и, складывалась, подчас, столь непредсказуемо, что

практически невозможно было ни узнать, ни понять, где именно в данную минуту находится линия фронта и что именно там происходит. И сколько раз случалось так, что операторы, догоняя ушедшие вперед наши части, натыкались на боевые порядки немцев и чудом уносили оттуда ноги.

Была еще одна особая трудность фронтовых съемок – большинство боевых операций начинались рано на рассвете. Не хватало света, а осветительный прибор, как на приеме в Кремле, не поставишь. И еще враг из врагов – дым. После артподготовок поднимались такие столбы дыма и пыли, что снимать было абсолютно невозможно.

И всего не хватало! Не хватало ручных, подвижных камер «Аймо». Не хватало транспорта. Не хватало бензина для того, чтобы вовремя добраться к месту съемки... И уж само собой – вечная, и в боевых условиях особенно страшная, операторская беда – не хватало пленки. Сколько же за годы войны набралось неснятых боев, уникальных событий и подробностей фронтового быта только по одной этой столь нелепой причине...

*«Фронтовые хроникальные съемки должны быть предельно правдивы...». Директивы, приказы, инструкции Главкинохроники*

Человек, никогда не видевший хроники, снятой нашими фронтовыми операторами, и взявшийся судить об истинном качестве их работы только по иным приказам Главка и некоторым редакторским отзывам, наверняка подумает о том, что наши документалисты абсолютно завалили порученное им дело, проспали и прозевали все на свете. Тем более что в суровых приказах и разносных отзывах на снятый материал без особых различий подвергаются экзекуции и настоящие «грешники», и самые лучшие асы нашего фронтового репортажа. Достаточно сказать, что однажды Главк кинохроники поднял вопрос об отчислении с фронта такого храбреца и замечательного мастера, как Владимир Сущинский. От души, подчас, доставалось в этих казенных эпистолиях и такому асу боевого репортажа, как

Валентин Орлянкин, прославившемуся своими поразительными и рискованнейшими съемками уличных боев в Сталинграде.

Однако, если знакомиться с документами Главкинохроники военных лет не выборочно, а с головой погружаясь в пучины редакторских отзывов, постепенно начинаешь замечать, что и выговоры, и строгие напоминания, и даже жесткие окрики обнаруживают под собой не только обычную редакторскую чесотку и панический ужас перед тем, «как бы чего не вышло», но и вполне здравую основу. Выговаривают начальники своим подчиненным – и не так уж редко – совершенно по делу, а выволочки и порки порой более чем заслужены. Самое же удивительное заключается в том, что главной мишенью критических редакторских стрел оказываются операторские подтасовочки, подмены, всевозможные ухищрения иных операторов выдать инсценированные съемки за подлинный «боевой материал». Невероятно, но факт – киноначальники военной поры едва ли не впервые за всю историю отечественной киномузы – бьются за правду на экране!

И на самом деле – утверждаем это безо всякой иронии – очень хорошо руководят!

И это притом, что в годы военного лихолетья руководить кинохроникой оказалось делом просто несопоставимо более сложным, чем в предвоенный период. Нужно иметь в виду, что задачи, вставшие перед документалистикой, оказались не только совершенно новыми, но и во много раз более трудными. Объективные условия работы в военных условиях были несопоставимо худшими. На студиях сильно поредели кадры – одни ушли на фронт по призыву, другие – добровольно. Стало намного меньше пленки (пошла на особые нужды армии). Был жуткий дефицит электроэнергии (процесс обработки негатива в любую минуту мог остановиться, и бесценный материал подчас просто-напросто погибал еще недопроявленным). Этот ряд незнакомых ранее трудностей можно было бы продолжать до бесконечности. А между тем хроника теперь должна была работать куда более оперативно, более четко и более содержательно, чем до войны.

У руководства кинохроникой в годы войны появились еще и свои особые проблемы. Оперативно и эффективно руководить киногруппами, разбросанными по всем фронтам, из единого центра уже само по себе оказалось делом и непривычным, и непростым. А тут еще вышло так, что в период наступления немцев на Москву Центральная студия кинохроники была перебазирована в Куйбышев, а Главк кинохроники был эвакуирован аж в Новосибирск. Оперативно руководить фронтовыми операторами «из глубины сибирских руд» было просто невозможно. Пришлось выкручиваться, создавая новые структуры управления и связи с киногруппами, разбросанными от Черного до Белого морей.

К тому же надо учесть, что сам Главк кинохроники и подчиненные ему структуры не были, да и не могли быть полновластными хозяевами в сфере своей деятельности. По классической советской схеме управление ею осуществлялось сразу из нескольких организаций и центров власти. Так, фронтовые киногруппы помимо Главка кинохроники подчинялись Политуправлениям фронтов, на которых они снимали. И далеко не всегда команды и требования этих разноведомственных центров управления совпадали. Успех или неуспех работы оператора на фронте напрямую и самым существенным образом зависел от того, насколько своевременно и досконально он был посвящен в планы очередных боевых операций. Но у командиров армейских штабов и политуправлений особого желания раскрывать каким-то случайным людям, оказавшимся в их окружении, свои стратегические и тактические планы, да еще во всех деталях и подробностях, ясное дело, не было да и быть не могло. В случае неудачного исхода планируемой операции кинохроникеры могли зафиксировать реальные последствия, которые армейские штабисты хотели бы утаить или как-то сгладить перед вышестоящим начальством. Киношники, до деталей посвященные в планы предстоящих боевых действий, в случае неудачи могли бы догадаться об ошибках командования, допущенных при их



планировании. И вольно или невольно стукануть о том наверх. Или еще хуже – преждевременно разболтать о предстоящей операции кому не следует.

Подобные опасения армейских генералов вполне можно было понять. Ведь и начальники фронтовых групп и подчиненные им люди с кинокамерами были в их окружении людьми почти случайными, недостаточно проверенными. Хотя они и носили военную форму, но настоящими боевыми офицерами не были. Да и подчинялись политуправлениям армий и фронтов только отчасти. Для того, чтобы заслужить доверие армейского руководства, работникам фронтовых групп необходимо было время, бесспорные доказательства полезности своего пребывания на данном фронте, личное умение устанавливать человеческие контакты. А того, иного или третьего всегда в той или иной степени не хватало.

К тому же у работников армейских и фронтовых политуправлений были свои представления о том, что следует и чего не следует снимать во вверенных им частях. Им не могла прийти по нраву ситуация, именуемая как «вынос сора из избы». В таких случаях неизбежно вспыхивали острые конфликты, всегда заканчивающиеся не в пользу работников фронтовой кинохроники.

Точно также и руководители Главка кинохроники зависели не только от своего непосредственного начальства в Малом Гнездниковском. Приходилось настраивать свой слух и на Главное политическое управление Красной Армии (ГлавПУРККА), коим в первые месяцы рулил небезызвестный Лев Мехлис. А этого товарища не без оснований называли «тенью вождя».

Еще будучи комиссаром в одной из дивизий Красной Армии, в годы гражданской войны этот деятель прославился тем, что нередко в качестве воспитательной меры применял «наказание красноармейцев битьем шомполами». Позднее палаческие наклонности, беспредельная жестокость, помноженная на маниакальную подозрительность и абсолютную

беспринципность стали фирменными чертами управленческого почерка этого ближайшего соратника Сталина на всех доверяемых ему высоких должностях – заведующего секретариатом ЦК ВКП(Б.), главного редактора «Правды», начальника газетно-издательского отдела Агитпропа ЦК ВКП(б).

Под статью шефу ГлавПУРККА были начальники политуправлений фронтов, которым непосредственно подчинялись фронтовые группы Главкинохроники. Тут не раз разыгрывались серьезные конфликты и настоящие драмы. И не трудно представить, с каким облегчением вздохнули в Главкинохронике, когда в июне 1942 пришла весть, что на заседании ЦК ВКП(б) Мехлису дали по шапке, а на его место назначили А.А.Щербакова. Александр Сергеевич Щербаков тоже был не конфеткой, но по сравнению со своим предшественником мог показаться руководителям советского кино (и, тем более кинохроники) просто благородным рыцарем. Забегая вперед, следует сказать, что при участии и поддержке Щербакова некоторым важным инициативам Главкинохроники и Комитета по делам кинематографии был дан ход и они, в конце концов, оказались реализованными.

И все-таки, как бы тяжело ни давались поначалу нашим документалистам уроки боевых съемок, а строгим киноначальникам – уроки руководства в совершенно новых условиях, дело делалось, дело двигалось, и первые серьезные успехи не застали себя ждать.

Сюжеты, снятые на фронтах и регулярно включаемые в каждый очередной выпуск «Союзкиножурнала» (СКЖ), становились все более содержательными и разнообразными. Успех первого полнометражного документального фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» был надежно закреплен и другими впечатляющими документальными фильмами – лентами «Черноморцы», «День войны», «Сталинград». Поистине бесценными историческими свидетельствами быстро пополнялся фонд Кинолетописи Великой Отечественной войны.

Безусловно, в том, что советская фронтовая кинодокументалистика оказалась на уровне стоявших перед нею трудных задач, главная заслуга

принадлежала прежде всего самим фронтовым операторам собственной кровью, тяжкими ранениями, а подчас и жизнью платившими за кадры снятые под огнем врага.

И, тем не менее, определенную – весьма и весьма позитивную роль – в общем успехе советской кинохроники военных лет сыграли те, кого обычно без особой любви и уважения именовали и именуют у нас не самым возвышенным словом – «начальники», а чаще – «начальнички», «гореначальники», и т.д. в этом роде... Но нашего запоздалого доброго слова руководители советской кинохроники военных лет заслужили хотя бы потому, что приложили поистине титанические усилия к тому, чтобы у фронтовых киногрупп была киноплёнка, необходимая аппаратура, какие-никакие транспортные средства, продовольственное снабжение, военное обмундирование, а затем и настоящие воинские звания, и настоящие погоны, а у семей погибших фронтовых операторов хоть и не сразу – пенсии, приравненные к пенсиям за погибших на войне офицеров Красной Армии. Все эти, казалось бы, такие элементарные, само собой разумеющиеся опции, между тем, не упали с неба, а были буквально добыты, вырваны у руководства страны бесчисленными обращениями и настойчивыми ходатайствами тех самых киноначальников.

Нельзя не отметить, что руководство советской кинохроники в годы войны проявило также и недюжинную гибкость и инициативность в поисках наиболее оптимальной формы организации работы фронтовых киногрупп. Быстро накапливавшийся опыт работы в новых условиях давал возможность уточнять и серьезно корректировать систему управления, делать ее менее громоздкой и более мобильной. И надо отдать должное тогдашним руководителям Главка кинохроники и Кинокомитета – они не стеснялись теребить и «лишний раз» беспокоить руководство страны своими предложениями о совершенствовании работы системы кинохроники (идея создания специального отдела фронтовых киногрупп, Центральной оперативной киногруппы для выполнения особо сложных и ответственных заданий и др.).

Тут надо бы помянуть добрым словом прежде самого начальника Главка кинохроники – Федора Михайловича Васильченко. Как уже отмечалось, еще накануне войны он начал формировать достаточно квалифицированную и умелую управленческую команду, восстанавливать в коллективе кинохроникеров атмосферу доверия и человечности, творческой соревновательности. Начавшаяся война не дала возможности своевременно завершить этот процесс, но даже и то, что удалось сделать к тому времени по линии укрепления руководящего и кадрового состава кинохроники, сыграло очень важную роль.

Особенно трудно дались руководству нашей кинохроники самые первые месяцы войны (июнь–ноябрь). Если верить свидетельствам некоторых сотрудников, эвакуация Центральной студии кинохроники из Москвы в Куйбышев была очень плохо подготовлена и прошла хаотично. Оборудование студии поначалу вывезли в Горький, уж только потом его пришлось перебрасывать в Куйбышев. Но тут, во-первых, надо помнить, что чудовищные поражения Красной Армии в первые месяцы войны создали такие условия, при которых основательно продуманная и самым тщательным образом подготовленная эвакуация в принципе была невозможна. Во-вторых, все познается в сравнении. Достаточно хотя бы вспомнить, сколь позорно повел себя аппарат ЦК ВКП(б), панически сбежавший в середине октября из Москвы.

На фоне подобных историй всевозможные упущения и несообразности при эвакуации из Москвы Центральной студии кинохроники выглядят как пустяковые шероховатости. Были эвакуированы и сохранены поистине бесценные фонды Кинолетописи. И самое главное – руководству кинохроники буквально с колес удалось наладить достаточно слаженную работу всех структурных подразделений кинохроники на новых и мало подходящих к тому площадках. Ведь съемки грозных событий начались без малейшего промедления и, действительно, не прекращались буквально ни на один день.

*«Снимайте самое ужасное, самое тяжелое, не приравниваясь к требованиям эстетичности...»*

Самая большая, самая главная заслуга руководства кинохроники, по-видимому, заключалась в том, что оно выбрало единственно верную в тех условиях линию идейно-художественной политики возглавляемого им ведомства. Подчиненная насущным агитационно-пропагандистским задачам, она (политика – *ред.*), тем менее, ни в коей степени ими не исчерпывалась. С самого начала войны фронтовые киногруппы последовательно и твердо ориентировались руководством кинохроники на правдивый показ того, что происходит на фронтах. Те картины бедствий, страданий и потерь, что, в соответствии с установками на правду, были сняты и не могли быть до поры до времени показаны на экране, не объявлялись идейно-порочными, не уничтожались, а бережно сохранялись в фондах кинолетописи. При наличии мехлисов всех мастей и рангов это было по тем временам крайне ответственное и опасное решение. В любой момент в адрес Васильченко и его сотрудников могли прозвучать демагогические обвинения, что они клеветают на Красную Армию, сеют панические настроения и «работают на фашистов». Тем не менее, установка на правду, в том числе и «окопную» была последовательно сохранена вплоть до мая 1944 года, когда Главкинохроника пережила настоящий погром.

### *Инсценированная война*

За первый неполный год работы операторов в боевых условиях накопилось столько организационных, технических и творческих проблем, что 12–13 мая 1942 года руководство кинематографии решило провести в Москве специальное совещание начальников фронтовых киногрупп.

По ходу совещания руководители киногрупп обменялись накопленным опытом и выявили совершенно разные взгляды на то, как надо снимать войну. Снова со всей остротой вспыхнула дискуссия на вечную для документалистов тему: что предпочтительнее – живой, подлинный

кинорепортаж о реальных событиях или более выразительный «образ действительности», построенный методом «организованных съемок». Так красиво и витиевато именовали с довоенной поры обыкновенные инсценированные съемки, то бишь псевдокинодокументальную лабуду, выдаваемую на голубом глазу за подлинную киноправду.

У метода «инсценированных съемок» и в годы войны нашлись достойные продолжатели и убежденные апологеты. Они искренне полагали, что «организованный», выстроенный кадр более выразителен, чем случайная хроникальная съемка, а стало быть, и воздействует он более эффективно. Ну, а поскольку потребность в «воздействии» тогда имела немалая, то и со средствами-де церемониться особо не стоило. На майском совещании работников киногорупп 1942 года сторонники «организованного метода» съемок выступили открыто и наступательно. Пламенную оду инсценировке закатил М.Слущкий, ее подхватили и другие. Но ни они, ни их оппоненты не могли даже предположить тогда, сколь далеко заведет их вскоре эта «теория».

Как это ни удивительно, но наиболее решительным и непримиримым противником метода «инсценировок» выступило руководство Главка кинохроники. Был даже издан специальный приказ, призванный положить конец инсценированной киновойне.

Киномитет и Главкинохроника бьются за правду?! Да, именно так!

В годы военного лихолетья происходит невероятная метаморфоза. Киноначальники требуют от фронтовых киногорупп подлинных, честных, не приукрашенных кадров. И зорко следят за тем, чтобы не проходила никакая туфта, чтобы никакая имитация не подменяла истинной правды. На вершине пирамиды всех киноценностей – подлинная репортажная съемка в боевых условиях.

О том, что это был не формально-показушный жест, а принципиальная позиция, свидетельствует вся последующая переписка руководства главка с фронтовыми группами, последующие инструкции и разъяснения. «Нельзя

снимать летчиков, которые громят врага на аэродроме. Надо с ними лететь и снимать их в бою». «Незачем было «восстанавливать» бой расчета на взрывных пакетах и снимать вдаль от фронта, заменяя съемки действительных событий так называемым «восстановлением». «Это неудачная, плохая, порочная по своему методу съемка. Момент поимки «языка» решен средствами упрощенной инсценировки. Советский фронтовой репортаж не должен и не может быть фальшивым». Подобного рода замечаниями, наставлениями, предупреждениями буквально усыпаны страницы многих редакторских заключений Главка на фронтовые съемки.

Дело не ограничилось одними увещеваниями. Очень скоро появились уже и суровые приказы о наказаниях за срежиссированные бои на экране, а впоследствии и об изгнании из фронтовой хроники целого ряда операторов, не пожелавших расстаться с привычным методом инсценирования войны.

Тем не менее, несмотря на строгий запрет и даже довольно-таки свирепые наказания, раз и всегда покончить с инсценированной, театрализованной войной не удавалось. Следует все же сказать, никак не оправдывая при этом кинохроникеров, прибегавших к инсценировкам, что для широкого распространения подобной практики были свои особые причины. Увлечение «досъемками», а затем и «организованными съемками», «инсценировками», эпидемией поразившее многие фронтовые киногруппы, было порождено отнюдь не только нехваткой храбрости и стремлением отсидеться подальше от окопов. Случалось, конечно, и такое, но это не было характерным явлением. Эпидемия инсценировок имела еще и другое происхождение.

Обычно оно возрастало во время длительного затишья на фронте, когда не велись активные боевые действия. Об этом откровенно сообщал, например, в одном из своих отчетов о работе за июнь 1942г. руководитель киногруппы Северо-Кавказского фронта М.А.Трояновский: «В течение июня группа выполняла главным образом задания для фильма «День Великой Отечественной войны». Спокойная обстановка на фронте вынуждала

прибегать к инсценировкам. Несмотря на горячее желание операторов сделать максимально много и хорошо, мы не смогли выполнить всех заданий режиссера Слуцкого. Например, не удалось снять эпизод с партизанами – «Партизанская свадьба». Сологубов пробыл около трех недель в районе действия партизан, но из-за отсутствия боевых операций ничего не снял. Не было убитых немецких солдат, обмундирования, трофеев, поэтому исключалась даже возможность инсценировки. По тем же причинам мы не смогли снять эпизоды с захватом неприятельского танка, самолета и т.д. Оператор Пойченко не нашел подходящего населенного пункта и персонажа для съемки эпизода «Возвращение в родной поселок».

В какой-то степени увлечение инсценированными съемками порождалась и специфическими условиями и требованиями, в рамках которых только и мог быть реализован отснятый оператором материал. А главным, единственным, таким каналом был тогда «Союзкиножурнал», выходивший на экраны страны два раза в месяц. Конечно, какие-то эпизоды и кинокадры снимались и для будущей кинолетописи Великой Отечественной. Но хотя и сами операторы, и их руководители вроде бы понимали значение подобных съемок, материал, снятый «впрок», не считался тогда приоритетным. На-гора – кровь из носу! – надо было выдавать, прежде всего, материал для «Союзкиножурнала».

А туда годилось не все. В условиях войны, СКЖ в первую очередь неизбежно являлся орудием агитации и пропаганды. Туда требовался не просто боевой материал, но победные или, как тогда говорили, «результативные кадры». И отнюдь не случайно на некоторых фронтах именно политработники (а киногруппы им подчинялись) подчас совершенно официально санкционировали «организованные съемки», имитировавшие картины и эпизоды победных действий Красной Армии – эффектные пробеги пехоты с громогласным «Ура!», массированные «атаки» наших танков, снятые на тактических учениях во втором эшелоне, снайперски точные залпы



артиллерии, полученные с помощью элементарной монтажной склейки двух кадров, снятых в совершенно разных местах.

Так, именно Политуправление армии Южного фронта осознанно и предусмотрительно издало специальный приказ, прямо обязывающий командиров частей оказывать операторам необходимое содействие в досъемках. К тому же «боевых», «результативных» кадров жаждало не только начальство, но и сами зрители, для которых СКЖ был единственной возможностью увидеть войну в «картинках».

Другим условием, явно подстегивавшим растущую эпидемию инсценированных съемок, было неременное требование «сюжетности». Просто интересные и яркие, даже самые захватывающие репортажные кадры, но не организованные в некий «сюжет», журнал практически не брал. Тут сложились определенные критерии и жесткие стереотипы. Надо было непременно рассказать какую-нибудь фронтовую историю, боевой эпизод, сложить киноматериал или в очерк или сделать портретную зарисовку. И история, и эпизод, и очерк, и портрет в любом случае должны быть выстроены, завершены и даны в полном составе комплектующих кадров. В бою снять такие стройные, завершенные сюжеты было практически невозможно. В лучшем случае операторы, обычно работавшие парами, успевали снять ядро будущего репортажа, все остальное приходилось или доснимать позднее (а иногда и заранее) или выкручиваться каким-либо иным образом (использовать материал, снятый другими операторами и в других местах). Беда же заключалась в том, что неизбежные в некоторых случаях досъемки ряд операторов сделал постоянным и главным принципом своей работы.

Геббельсовская кинопропаганда в этом отношении вела себя более гибко – выпуски журнала фашистской кинохроники «Ди Дойче Вохеншау» не особо гонялись за сюжетной выстроенностью и законченностью фронтовых съемок, вполне удовлетворяясь незатейливым набором обычных репортажных зарисовок. Главная же пропагандистская нагрузка при этом ложилась на закадровый текст и дикторскую интонацию.

Борьба руководства с инсценированными съемками на фронте протекала с переменным успехом. «Грешили» не только фронтовые операторы – подчас и сами их начальники вели себя не последовательно. Нет-нет, да и заказывали вдруг организованные съемки каких-то особо масштабных и «впечатляющих» батальев. Спрос на них шел из Кремля, но недурно подпитывался еще и командующими, и политуправлениями отдельных фронтов, особо заинтересованными в том, чтобы действия вверенных им армий выглядели на экране кремлевского кинотеатра должным образом.

Количество инсценированных съемок стало расти по мере приближения окончания войны, когда у главного зрителя страны обострился интерес к показу возросшей мощи Красной Армии. На специально организованных съемках эффектно мчащихся танковых армий и небес, заполненных сотнями штурмовиков, репетировались сцены послевоенных художественно-документальных «опупей» типа «Сталинградская битва» и «Падение Берлина».

Эпидемию инсценировок так и не удалось победить до окончания войны. А в послевоенный период искореняемый метод вновь стал едва ли не главным творческим принципом советской документалистики...

### *Человек на войне*

После Сталинграда война повернула на запад. И хотя впереди еще были годы тяжелых испытаний и страшных потерь, перелом на фронтах Великой Отечественной уже наступил. Сказался он и в работе фронтовых групп.

Официальная переписка Главкинохроники с подведомственным ей фронтовым операторским народом заметно потеплела, хотя строгие приказы и разносы, не исчезли из репертуара киноначальников – реальных поводов для такого рода документации по-прежнему хватало. Но пряников и теплых слов фронтовым киногруппам, тем не менее, стало перепадать куда больше.

Конечно, главный повод к такой перемене и ласковому тону дали сами операторы. Многие из них быстро и хорошо учились новому делу, снимали все лучше и лучше. И, слава богу, это не осталось незамеченным в кабинетах начальников.

Не известно, как бы отнеслись к этому сами операторы-фронтовики, но с учетом предыдущего и последующего нашего знания о сфере управления «важнейшим из искусств», наверное, стоило бы поставить тогдашнему Главку кинохроники за толковое руководство твердую пятерочку. И, может быть, даже с плюсом.

Пожалуй, самой высокой оценки в работе немногочисленного аппарата Главкинохроники заслужили его редакторы. Их было совсем мало, но именно их повседневная и четкая работа обеспечивала мобильность и эффективность общего руководства фронтовыми киногруппами. Редакторы рецензировали буквально каждую фронтовую киносъемку – будь то небольшая партия свежего, только что прибывшего материала, или уже целый, вполне законченный сюжет. Рецензия немедленно пересылалась на фронт авторам представленного материала. Именно по оценкам и замечаниям, изложенным в заключениях, руководитель киногруппы и его операторы в основном и корректировали свою работу, поскольку чаще всего они даже не имели возможности увидеть отснятый ими материал – еще непроявленным он при первой же оказии отправлялся в Москву.

Кажется, наше документальное кино ни до войны, ни после нее не имело в своей истории такой тонкой, адекватной и доброжелательной критики. И уж тем более не испытывало оно такого пристального, неотрывного внимания. Ведь – повторимся – без «рецензий» не оставалась буквально ни одна съемка. Конечно, такое тотальное рецензирование входило в статус тогдашнего редактора, являлось его прямой обязанностью, но даже и по сохранившимся текстам видно, что эти добрые, трепетные и профессионально точные строки писались, конечно же не по служебной обязанности. В кои-то веки киноредактура проявила себя не в качестве

цензора, цепного пса начальства, устрашающей дубины, а подлинно творческим, конструктивно-созидательным институтом. Конечно, никакой идиллии между снимающими на фронте и оценивающими их работу людьми в редакторских кабинетах не было и быть не могло. Но и те, и другие оказались тогда не в противофазе своих главных устремлений, а были нацелены на решение одной общей задачи – внести свою лепту в дело столь желанной победы над врагом.

И при этом институт редатуры Главкинохроники сумел не только вовремя разглядеть новое, свежее, живое в работе наших фронтовых операторов, но даже и поддержать, прямо скажем, достаточно смелые, неожиданные для сталинской эстетики новации. Особенно крамольным для него представляется настоятельный и постоянный призыв снимать трудные будни войны, тяжелые потери советских войск. Главным открытием советской фронтовой документалистики стало тонкое, проникновенное, многообразное изображение *человека на войне*. Какая-то толика заслуг в этом была и у института редатуры.

Еще более поражает в редакторских отзывах той поры, что несмотря на общие идейно-пропагандистские установки, в них не забывали о вещах достаточно тонких, деликатных и находили возможность, в частности, напомнить о специфике кино как искусства. Тонкому разбору подвергалась не только проблематика и драматургия присылаемых сюжетов, но и форма их организации, монтаж и даже пластика кинокадра.

Читая циркуляры служащих Главкинохроники военной поры, невольно отмечаешь, что они не только разбирались в ракурсах и прочих премудростях загадочного операторского искусства, но и были тонкими психологами, обладали настоящим педагогическим тактом и никогда не стригли своих подчиненных под одну гребенку

Душой и главным запевалой этого «фронтового киноведения» был старший редактор Отдела фронтовых групп Главкинохроники Всеволод Михайлович Попов. Именно его подпись стоит под многими сотнями

редакторских заключений на съемки фронтовых операторов. В своих оценках и суждениях о материалах поступающих от фронтовых групп он был строг, принципиален, подчас жестковат, но при этом умел разглядеть даже в самых плохих и неудачных съемках отдельные удачные моменты и непременно похвалить, поддержать автора в целом неудачного сюжета за самую маломальскую находку. В том, что подавляющее число операторов, пришедших на фронт профессионально и человечески абсолютно неготовыми к работе во фронтовых условиях, к концу войны выросли в больших мастеров своего дела, была и несомненная заслуга их заботливого редактора и постоянного наставника Всеволода Михайловича Попова.

#### *Создание кинолетописи*

В годы войны основной формой показа кинохроники, снятой на фронте, были регулярные выпуски «Союзкиножурнала» (СКЖ), куда фронтовые репортажи, очерки, портретные зарисовки входили в виде отдельных сюжетов. С 1941 по 1944 год было выпущено 400 номеров журнала.

После постановления ЦК ВКП(б) «О производстве киножурналов и документальных фильмов» от 15 мая 1944 года «Союзкиножурнал» прекратил свое существование. Вместо него появились «Новости дня» (до конца войны успело выйти 65 номеров этого нового журнала), а также стали выходить специализированные «Фронтовые киновыпуски» (таковых было произведено 24).

Другой формой реализации материалов фронтовой кинохроники являлись документальные фильмы, чаще всего посвященные каким-то наиболее масштабным сражениям и стратегическим операциям Красной Армии («Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Оборона Ленинграда», «Сталинград», «Черноморцы» и т.д.).

На обоих этих направлениях кинохроника вынуждена была работать в жестком агитационно-пропагандистском режиме. И отнюдь не только по

принуждению Агитпропа ЦК ВКП(б), но, как очень тонко подметил Ю.Ханютин в своей замечательной книге «Предупреждение из прошлого», – «по голосу собственной совести»<sup>372</sup>.

И руководство кинохроники, и сами работники фронтовых групп прекрасно понимали, что в момент отчаянного противоборства с врагом, когда страна напрягала уже самые последние свои силы, далеко не все, что происходило на фронтах, могло быть показано на экране. Репортажи, очерки, портретные зарисовки, снятые на передовой, в первую очередь должны были показывать исключительно мужество и героизм советских солдат, мастерство и стратегический гений командования. Кадры фронтовой хроники должны были внушать зрителям веру и надежду в победу, мобилизовывать все силы на борьбу с врагом.

Эта установка на тотальную агитационность была в тех условиях абсолютно неизбежной, и было бы крайне глупо с позиций нынешних либеральных рассусоливаний о свободе творчества упрекать, и тем более осуждать, советскую фронтовую киножурналистику за то, что она в первую очередь стремилась запечатлеть ярко позитивные, победно-наступательные моменты и явления, а не горы трупов и изувеченных тел, остававшихся на земле после каждого даже небольшого сражения.

Однако к чести наших документалистов, хорошо понимая обязательность и неизбежность агитационно-пропагандистской установки в своей работе, они столь же ясно сознавали, что придет время, когда столь же неизбежно будет востребована и более полная, более объемная правда о войне. Причем это понимали не только фронтовые операторы, своими глазами видевшие все, что происходит на фронтах. Необходимость выхода за жесткие пределы агитационно-пропагандистских установок хорошо осознавали и руководители кинохроники.

Выход из этого противоречия, был найден в виде официального решения о создании специального фонда кинолетописи Великой

---

<sup>372</sup>Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. – М., 1968.

Отечественной войны. В октябре 1943 года Комитет по делам кинематографии издал специальный приказ «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи»<sup>373</sup>. Значение этого приказа трудно переоценить. Это, возможно, был самый мудрый и конструктивный приказ за всю историю руководящих органов советской кинематографии вообще.

Дело в том, что отдельные съемки для кинолетописи производились и ранее. Но они осуществлялись, во-первых, как-то полулегально и бессистемно, со ссылкой на то обстоятельство, что фонд официальной советской кинолетописи начал создаваться еще в предвоенные годы. Во-вторых, эти полуразрешенные съемки велись непланово, от случая к случаю, и к тому же бессистемно. Нередко в фонд кинолетописи сваливались жалкие, случайные ошметки от материалов, включаемых в СКЖ и документальные фильмы. В безобразном состоянии находилось дело обработки и хранения негативного фонда. То есть кинолетопись вроде бы и существовала, но на каких-то полупролюбительских, полупартизанских основах.

Приказ Кинокомитета № 439 от 22 октября 1943 года разрубал все эти туго затянутые узлы и официально обязывал вести всю дальнейшую работу по созданию фонда Кинолетописи Великой Отечественной войны в более оптимальном, системном и ответственном режиме. Благодаря этому решению удалось не просто создать замечательную коллекцию уникальнейших кинодокументов о войне, но еще и сохранить ее.

Расшифровывая и закрепляя общие установки этого исторического приказа, 2 декабря 1943 года Главкинохроника издала директивное письмо «О съемках кинолетописи», в котором самым подробным образом перечислялись тематические направления специальных съемок для летописи. Примечательно, что раздел «Трудности и жертвы войны» этого директивного документа не только официально разрешал, но и обязывал снимать и трудности войны и даже поражения. «Война – не только победы, не только

---

<sup>373</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д. 831, л.62–63.

наступление, – предписывал циркуляр. – Война – это жертвы, отдельные поражения, отходы. Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим – большие потери. Наша атака на том или ином участке может не удастся. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненых, кровь. Потери в технике. После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты. Морской бой и гибель корабля или пожар на корабле...»<sup>374</sup>

Этот документ, столь открыто и безоговорочно манифестирующий установку на настоящую правду о войне, безусловно, делает честь руководству советской кинохроники военных лет. По сути дела, он на свой лад повторяет пророческие слова Александра Довженко: «Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое – то просится сегодня на экран»<sup>375</sup>.

Очень важно, что верные установки приказов и инструкций Комитета по делам кинематографии и Главкинохроники не остались на бумаге, а достаточно жестко и последовательно проводились в жизнь. Важно и то, что дело формирования и хранения фонда кинолетописи было поставлено на рельсы практических дел.

В целях улучшения работы по организации и систематизации документальной кинолетописи Великой Отечественной войны Комитет по делам кинематографии при СНК СССР возложил на Главное управление по производству хроникально-документальных фильмов всю работу по руководству и организации хроникально-документального кинолетописного фонда советской кинематографии.

При Центральной студии кинохроники был создан отдел кинолетописи. В его задачу входил систематический отбор из продукции студии всех типов

---

<sup>374</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1. д. 186, л. 15–16 об.

<sup>375</sup>Живые голоса кино. – М., 1999. – С. 204.



кинодокументов, имеющих политическое, научное и историческое значение, то есть всех видов кинодокументации – специально сделанных для кинолетописи съемок, полнометражных и короткометражных документальных фильмов, киножурналов, киноочерков, а также весь остаточный после монтажа картины киноматериал представляющий ценность для летописи войны.

Тогда же при директоре Центральной студии документальных фильмов была создана редакционная коллегия в составе: начальника Главного управления (председатель), двух крупнейших кинорежиссеров, одного историка и старшего редактора студии. Редакционная коллегия должна была руководить работой отдела кинолетописи, утверждать отобранный в кинолетописи киноматериал и т.д.

По приказу № 439 отдел кинолетописи должен был немедленно приступить к систематизации кинолетописного материала Великой Отечественной войны, обеспечив наиболее полное освещение важнейших этапов войны. В основу систематизации кинолетописи был положен хронологический порядок. Отдел кинолетописи мог с помощью кинооператоров студии произвести отдельные досъемки мест исторических сражений, героев конкретных операций, разрушений и зверств немецко-фашистских захватчиков и т.д. Кроме того, по указаниям отдела фронтовые кинооператоры должны были вести специальные съемки.

Приказом № 439 предусматривалась концентрация всего документального киноматериала Отечественной войны в отделе кинолетописи Центральной студии документальных фильмов. Для этого отдел кинолетописи должен был произвести отбор кинодокументов Отечественной войны на местных студиях.

Негативы кинодокументов отдела кинолетописи объявлялись исторической ценностью и для текущей работы студии не выдавались.

Приказом № 439 был утвержден штат отдела кинолетописи.

В августе 1944г. последовал второй приказ Комитета по делам кинематографии при СНК СССР об организации при директоре Центральной студии документальных фильмов Ученого Совета. В его состав вошли виднейшие гражданские и военные историки (всего 9 человек). Ученому совету передавались функции Редакционной коллегии, то есть он должен был заниматься методикой отбора, систематизацией и классификацией кинодокументов, разработать методику описания кинолетописного материала и т.д.

К декабрю 1944г. в фонд Кинолетописи Великой Отечественной войны было уже отобрано свыше 200 тысяч метров пленки. Началась работа по составлению истории отдельных воинских частей, соединений, партизанских отрядов, а также монтаж кинобиографий героев Отечественной войны.

Была начата работа и по организации хронологической и тематической картотек, полным ходом шла и расшифровка киноматериалов с помощью операторских монтажных листов – было положено хорошее начало по сбору и описанию кинолетописи Великой Отечественной войны.

К сожалению позднее, после окончания войны внимание и контроль за этим направлением работы оказались явно недостаточными, что привело и к раздроблению единого фонда, и к не всегда адекватным формам его научной обработки и практического использования.

С 1946-1947 гг. кинодокументы фонда кинолетописи Великой Отечественной войны начали передаваться Центральной студией документальных фильмов на хранение в Центральный государственный архив кино-фото-фонодокументов СССР, где они хранятся и по сию пору.

#### *Главкинохроника-1944. Реорганизация или погром?*

Шел третий год Великой Отечественной войны. Кинодокументалисты накопили немалый опыт фронтовых съемок. Фронтовой репортаж стал ценным источником информации и одним из эффективнейших средств пропаганды. Помимо регулярных выпусков «Союзкиножурнала» с сюжетами

фронтальной кинохроники и создания больших документальных фильмов по самым крупным операциям Красной Армии, успешно велись параллельные работы по созданию Кинолетописи Великой Отечественной. К тому времени вполне определились и оптимальные формы руководства фронтowymi киногруппами. То есть, по всем ключевым параметрам «Союзкинохроника» находилась на пике своей рабочей формы. Судя же по обильному урожаю Сталинских премий (их было 68!!!) и иных высоких правительственных наград, щедро перепадавших представителям фронтальной кинохроники уже с первого года войны, даже хозяин Кремля долгое время оставался вполне довольным ее работой.

И, тем не менее, в мае 1944 года кинохроника получила тяжелый и неожиданный удар в спину. ЦК ВКП(б) рассмотрел положение дел с «Союзкиножурналом» и принял жесткое, а по сути дела, погромное постановление о работе кинохроники: сам главк кинохроники ликвидировался подчистую, весь его руководящий состав выставился за дверь. На месте уничтоженной структуры создавалась Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ), на плечи которой возлагалось теперь и общее руководство всеми подразделениями кинохроники.

Прежнего руководителя Главкинохроники Федора Михайловича Васильченко, сумевшего наладить достаточно успешную работу своего ведомства в критических условиях, спровадили куда-то так, что по сию пору следов его последующей биографии найти не удастся. Его надежный зам Р.Г.Кацман и умелый, набравшийся опыта, руководитель отдела фронтowych киногрупп М.А.Трояновский также ни за что ни про что были отстранены от своих должностей. Они отправились на фронт начальниками киногрупп.

Новым шефом кинохроники назначили С.А.Герасимова – режиссера игрового кино, не имевшего ранее никакого опыта работы в кино документальном. Вслед за Герасимовым в кинохронику был переброшен еще целый ряд режиссеров-игровиков.

Само партийное постановление было глубоко засекреченным, и пострадавшие узнали о его содержании уже только по строкам постановления СНК СССР, дословно повторившим партийный циркуляр.

Сегодня трудно объяснить причину появления на свет божий столь жесткого документа. В работе разгромленного главка кинохроники и самих фронтовых операторов, безусловно, были серьезные недостатки и недоработки. Многие из них руководители главка видели сами, и в течение всех предшествующих лет достаточно настойчиво пытались преодолеть без всяких нравоучений и понуканий сверху. Как уже говорилось, руководство кинохроники, например, всеми средствами боролось с инсценировками, последовательно ориентировало киногруппы на честное и многостороннее видение войны, настойчиво и инициативно старалось усовершенствовать организационные формы работы. Всячески поощряя работавших на фронте операторов, совсем не по-чиновничьи заботясь об улучшении условий их работы, Главк кинохроники в то же время отнюдь не миндальничал и был крайне строг к тем, кто халтурил, работал спустя рукава, срывал съемку важных операций.

С изменением общего характера войны и переходом Красной Армии от оборонительных боев к масштабным наступательным операциям проблем у фронтовой кинохроники не убавилось, а только прибавилось. Особенно остро в изменившейся ситуации заявила о себе застарелая болезнь – неоперативность военной хроники. Раньше, во времена оборонительных боев, коробки с пленкой шли в Москву на студию две – три (а когда даже и четыре) недели. И эти сроки считались приемлемыми: полагали, что иначе нельзя, да и особой срочности в информации о боях местного значения не было. Теперь же, опоздали с доставкой пленки на студию на два – три дня и, как с горечью говорил режиссер И.Копалин на общем собрании работников ЦСДФ 28 августа 1944 года, «... опять салют, очередная победа, а материала для экрана нет»<sup>376</sup>.

---

<sup>376</sup>РГАЛИ, ф. 2487, д. 1, оп. 1, л. 113.

В таком положении оказались все фронтовые журналисты. Корреспондент «Правды» Макаренко писал в феврале 1944 года в военный отдел редакции: «Информация стареет, ее приходится выбрасывать, ибо жизнь опережает... Ставьте вопрос в высших инстанциях о предоставлении военкорам радиосвязи и самолетов».<sup>377</sup>

А опоздать в те дни с репортажем о событиях на фронтах было немудрено, если только в один день 27 июля 1944 года Москва четырежды салютовала победам: в 20 часов – за Белосток, в 21 час – за Станислав, в 22 часа – за Двинск и Режицу, а в 23 часа – за Львов. Трудно было с доставкой корреспонденций в редакции газет, а сколько времени надо было затратить фронтовым операторам на съемку, поиск okazji, доставку материала в Москву, проявку пленки на студии, печать, просмотр материала на экране, монтаж, озвучивание, вторичный просмотр (и не один раз) в готовом виде и, наконец, на тиражирование выпуска! Не один день проходил, прежде чем зрители видели на экранах победу, которой Москва салютовала неделю, а то и две – три назад.

Но порою разочаровывал и сам материал, только что прибывший в Москву на студию. «Опять шаблон, – с досадой говорил новый директор ЦСДФ С.Герасимов о съемках ликвидации Бобруйского котла, – опять поверженные танки и пушки, а как они были окружены и уничтожены – это остается вне кадров. Да и эти пушки и танки понимаются не зрительно, а через диктора. Узнать, что эти пушки немецкие, их количество и т.д., узнать это зрительно, а не через диктора – не так просто».<sup>378</sup> Спустя некоторое время на студию прибыли коробки со съемками освобождения Вильнюса, и вновь директору студии пришлось огорчаться: «Нас, – говорил он на собрании работников студии, – обвиняют в том, что мы сделали оголтелую халтуру... Отписочно все это сделано».

---

<sup>377</sup>Гершберг С. Завтра газета выходит. – М.: Советская Россия, 1966. – С. 238.

<sup>378</sup>РГАЛИ, ф. 2487, д. 1, оп. 1, л. 123.

Что же случилось с фронтовыми операторами? Мы говорили, как после долгих съемок в обороне, отличавшихся своей специфичностью, операторы не сразу научились снимать крупные наступательные операции, многое не успевали снять вовремя. В ходе съемок наступательных боев 1943–1944 годов хроникеры искали иные средства для отображения на экране особенностей наступательного боя. Фронтовым операторам удалось в этой области немалого достичь. Но в какой-то момент в съемках вновь начал утверждаться штамп, стандарт и в изображении наступления. «Многим, – говорил И.Копалин на совещании начальников фронтовых киногрупп 1944 года, – видимо, материал фронта примелькался, присмотрелся, стал неинтересен. И люди проходят мимо очень интересных событий и не замечают их». Сказывалось и то, что оператор, находясь все время на фронте, почти не видел на экране результатов своей работы, не мог оценить ее, сделать выводы.

То же явление наблюдалось и в печати. «К концу войны, – вспоминал то время работник «Правды» С.Гершберг, – писать о войне становилось все труднее. Много уже читателю примелькалось. Да и у военкоров к этому времени выработались некоторые литературные штампы. Трупы гитлеровцев на обочинах дорог, вражеские машины в кюветах – в жизни все это повторялось тысячи раз, но в газете быстро приедалось... Мартын Мержанов как-то писал из Восточной Пруссии: «Еду и думаю, как же писать корреспонденцию: критики говорят, что кюветы упоминать нельзя, обочины – нельзя, немецкие пятки, на которые наступают наши войска – нельзя. Про оружейную канонаду, грохот, гром, пальбу я уже сам писать не могу. Обхваты, обходы, фланговые удары, удачные маневры, клинья, клещи, а также трупы, подбитые, изуродованные, разбитые, искромсанные танки, пушки, пулеметы, минометы, самоходки – все это тоже исписано. Как же писать?»<sup>379</sup>.

---

<sup>379</sup>Гершберг С. Завтра газета выходит. – М.: Советская Россия, 1966. – С. 247–248.

Как же снимать? – спрашивали и фронтовые операторы. Разгромленная, брошенная врагом при отступлении техника, трупы, стреляющие орудия и несущиеся вперед танки – все это уже было на экране, как и бегущие в атаку пехотинцы, пожары и развалины. Как же снимать наступление иначе?

Но вот в 1944 году в весеннюю распутицу, когда плыли дороги, и по ним нельзя было ни проехать, ни пройти, на Украине началось наступление. «И это, – с горечью говорил А. Довженко на собрании работников ЦСДФ, – тоже не было снято: ни один ком грязи, когда наши генералы, бросив «виллисы», брели по пояс в грязи, на ходу рассматривая карты».

Фронтовые операторы, как и журналисты, наблюдая первые крупные наступательные операции 1943 года, запечатлели внешнюю сторону этого нового явления Великой Отечественной войны – признаки, детали наступательного боя. Это были первые впечатления от увиденного. Но вслед за этим должен был последовать анализ. А вместо него была предпринята попытка механически совместить прежние представления о наступательном бое с качественно новым явлением Второй мировой войны. Так появились фильмы, в которых о разных наступательных операциях говорилось одно и то же. Одинаковым было и их изображение на экране.

Однако, как уже отмечалось, руководители «Союзкинохроники» и начальники фронтовых киногрупп сами видели и знали все эти проблемы и отнюдь не отмахивались от них. Еще до того, как было принято постановление ЦК с грозными обвинениями в адрес фронтовой кинохроники, руководство Главка само жестко отреагировало серией крайне строгих приказов на провалы в работе некоторых фронтовых киногрупп. Короче говоря, при всех сбоях и недочетах, работа Главка и самой кинохроники в первые три года войны вполне заслуживала положительной и доброжелательной оценки. Между тем, – и это больше всего и ошарашивает – в постановлении полностью отсутствует какая бы то ни было позитивная часть, с каковой обычно начинались все, даже самые грозные партийные

эпистолы. Ни одного доброго слова не нашлось у ЦК ВКП(б) не только для руководителей кинохроники, но даже для самих фронтовых операторов, большинство которых все годы войны поистине героически тянули свою тяжелую лямку.

Сами оргмеры, вытекавшие из партийного приговора, существа дела не меняли. Вся затеянная организационная перестройка сводилась к варианту устройства кинохроники по образцу 1941 года, когда по причине эвакуации Главка кинохроники в Новосибирск практическое управление фронтовыми киногруппами пришлось сосредоточить на оставшейся в Москве Студии кинохроники. Тогда, кстати, такая нагрузка оказалась для нее непосильной, и от этого варианта пришлось отказаться.

Что же касается другого важного пункта постановления – массовой перековки режиссеров игрового кино в «документалисты» – то надо прямо сказать, что из этой затеи тоже какого-то особого выигрыша не получилось. Довженко и без партийного циркуляра уже работал на фронте. Добротно, но не более того, выполнил свою работу на новом поприще Ю.Райзман, успев сделать два фильма («К вопросу о перемирии с Финляндией» и «Берлин»). Из других же именитых режиссеров-«игровиков», брошенных на «прорыв» в кинохронике, далее участия в худсоветах в мало кто сдвинулся. Эта кадровая «рокировка», в целом, вышла кинохронике боком, поскольку новоиспеченному руководству понадобилось немалое время для того, чтобы по-настоящему вникнуть в специфику работы документалистики, установить должные контакты и контроль над фронтовыми киногруппами. Когда новые начальники вошли в рабочую форму, война уже подошла к концу. Если в этот последний, ухлопанный на перестройку, год войны кинохроника не рухнула и не развалилась полностью, то только благодаря тому, что низовые ее ячейки продолжали делать свое дело.

Еще одним явно негативным последствием (пусть и не совсем прямым) принятого постановления оказалась переориентация на создание больших фильмов о главных стратегических операциях Красной Армии в ущерб



собственно самой кинохронике. Монументальные кинофрески о громких победах ощутимо перефокусировали внимание документалистов, оставляя все меньше пространства для сугубо хроникальной фиксации повседневной жизни фронта и тыла. Об этом откровенно и с большой тревогой говорили документалисты на дискуссии, организованной в Московском Доме кино в феврале 1945 года.

Организационный погром, учиненный в стенах Главкинохроники, наверняка имел бы еще и худшие последствия, если бы назначенный новым шефом советской кинодокументалистики С.А.Герасимов не повел себя достаточно осторожно и осмотрительно. Выполняя партийную установку на «коренной перелом» он, к его чести, не проявил полагающегося в таких случаях надлежащего рвения и не стал все ломать через колено.

При первом посещении Центральной студии кинохроники, которую ударными темпами предстояло превратить в ЦСДФ, он, должно быть, горько посетовал, что, повинувшись непоколебимому правилу партийной дисциплины, оказался вынужденным согласиться на директорство. Картина, представшая его взору, наверняка заставила бы закручиниться любого самого непрошибаемого оптимиста. Со времен первых бомбежек Москвы в окна студии были выбиты стекла. Кое-где они были заделаны фанерой, ржавой жестью, гнилыми досками, тряпьем. Но где-то и этих «материалов» не хватило, и многие окна зияли черными дырами, открывая внутренние помещения студии холодным ветрам и стуже. Крыша студии то ли от тех же бомбежек, то ли сама по себе также насквозь прохудилось и практически никак не защищала от дождей и снега. Прилегающий двор был завален каким-то невероятным хламом до такой степени, что негде было уже выгрузить дрова и каменный уголь, привезенные для отопления. «Если бы это было в 1942-м, – признавался позднее С.А.Герасимов, – то фанерованные окна, побитый фасад не производили бы такого ошеломляющего впечатления. Но в 1944 году на фоне Москвы очень хорошо приведенной в порядок наш дом выглядел довольно безобразно. Это впечатление не

рассеивается, когдаходишьвнутрипомещения. Фасад вполне соответствует внутреннему состоянию студии. Очень плохо утеплены двери. Бросается в глаза отсутствие стекол, нет даже фанеры во многих окнах. Сразу легко определить состояние нашего водопроводного хозяйства, побывав в студии хотя бы один день и столкнувшись с ее удобствами...»<sup>380</sup>.

Наряду с хозяйственной разрухой перед новым директором предстали картины еще более печальные – страшная техническая и технологическая отсталость, организационная неразбериха, несогласованность в работе служб и цехов, отсутствие должной производственной дисциплины, засоренность кадров. По табельной ведомости на студии числилось шестьсот с чем-то трудовых единиц, но быстро выяснилось, что именно на самых ответственных участках нужных специалистов и настоящих профессионалов шаром покати. Студия не справлялась со своим производственным планом, то и дело заваливала утвержденные сроки, за что по законам военного времени директору, не особо церемонясь, запросто могли выписать путевку в лагеря Воркуты или Магадана. В коллективе процветали склоки, борьба болезненных самолюбий; группировки, не стесняясь, сходились на кулачки.

Герасимов не стало осушать это болото. По свидетельству одного из ведущих редакторов студии той поры Ю.Б.Каравкина, «Герасимов больше играл в директора», чем реально старался быть таковым. Основное свое внимание он сосредоточил на идейно-творческом руководстве, став, скорее, художественным руководителем студии, нежели директором-хозяйственником. До него, видимо, достаточно быстро дошло, что капитально изменить студию в плане технического оснащения и навести там порядок – дело слишком долгое, да и вряд ли в тех условиях вообще возможное. Вероятно, в силу подобных соображений особых радикальных преобразований в жизни ЦСДФ не случилось. За это Герасимову следовало бы сегодня сказать отдельное спасибо, ибо, затей он крутую перестройку, ему было бы уже не фронтовых киногорупп, и те наверняка остались бы до

---

<sup>380</sup>РГАЛИ, ф. 2487, оп. 1, д. 1, л. 121, об. 122.

конца войны абсолютно безнадзорными. И в такой ситуации трудно сказать, что и как запечатлели бы камеры фронтовых операторов в последние месяцы войны и решающего сражения за Берлин.

Разгромное постановление ЦК ВКП(б) и Совнаркома сыграло, в известной степени, и положительную роль: для фронтовых киногрупп и ЦСДФ было выделено несколько автомашин, для операторов и режиссеров были введены некоторые материальные стимулы, военным кинохроникам – присвоены воинские офицерские звания, хотя их материальное неравенство в офицерской среде осталось. В случае гибели или потери трудоспособности, работники фронтовых киногрупп (и их семьи) в отношении пенсий и пособий были приравнены к военнослужащим.

Но ведь все эти меры, можно было реализовать, как говорится, и «в рабочем порядке», не устраивая погром Главкинохроники, которая в труднейших условиях более чем достойно показала себя в годы войны.

Не беремся делать окончательный вывод, но складывается впечатление, что принятое в мае 1944 года постановление ЦК о работе кинохроники, как, впрочем, и большинство других партийных решений по кино, имело, скорее, негативно-разрушительный характер. В очередной раз кинематографистов публично-демонстративно выпороли, к тому же всех подряд и без особого разбора. Короче говоря, все вышло по народной поговорке – «хотели за здоровье, а вышло за упокой...»

В скоропалительности появления погромного постановления, да и в самом его характере, нетрудно угадать тяжелую руку «отца народов». Именно ему – будущему продюсеру «Падения Берлина» и страстному ценителю монументальных «опупей» – хотелось видеть в документальных фильмах «победную стратегию», «масштабность операций», «возросшую мощь непобедимой Красной Армии», а не ту подлинную, окопную войну, да еще и с возрастающим интересом к рядовому человеку, которую ему «подсовывали» темные документалисты.

Запекшаяся кровь на грязных бинтах, измученные лица солдат, уснувшие после тяжкого боя прямо на земле бойцы, убогая похлебка из котелка... Такая война на экране вряд ли могла быть близка сердцу генералиссимуса. И уж тем более ему не хотелось видеть «потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненых, кровь, потери в технике», как к тому призывало и даже к чему обязывало директивное письмо начальника Главка кинохроники Ф.М. Васильченко.

В этом грозном рыке 1944 года уже вполне угадывается грядущее постановление о «Большой жизни» и «Иване Грозном». Впрочем, оно и стало явной репетицией всей жуткой идеологической экзекуции 1946 года.

#### **4.5 Репертуарная политика. Художественное кино**

Первое распоряжение, которое получил руководитель кинематографии И.Г.Большаков из ЦК ВКП(б) в первое утро начавшейся войны, состояло в том, чтобы немедленно снять с экранов Москвы все без исключения фильмы текущего репертуара. Вместо них было приказано пустить исторические картины: «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс», а также все ранее сделанные антифашистские фильмы.

Смысл прозвучавшей партийной команды не надо было растолковывать. Прежняя жизнь осталась позади. Страшное испытание, обрушившееся на страну, требовало другого репертуара – более строгого, целиком мобилизующего и нацеленного на борьбу с врагом.

По репертуару кинотеатров указание ЦК было исполнено незамедлительно, буквально в течение двух часов. А вот что делать с репертуарной политикой в области текущего кинопроизводства? Что и как теперь снимать в условиях войны? Какие фильмы нужны более всего?

#### *Боевые киноборники*

Первые ответы нашлись на удивление быстро. Уже на третий день войны в кабинете председателя Комитета по делам кинематографии

И.Г.Большакова раздался звонок директора киностудии «Ленфильм», который сообщил, что творческие работники студии предложили новую мобильную форму создания художественных кинопроизведений на военные темы – снимать небольшие новеллы и объединять их в киноборники. Предполагалось что эти миниатюры будут самых разных жанров, начиная с историй героического плана и заканчивая комедиями на военном материале, сатирическими политическими и антифашистскими киношаржами.

Главное преимущество подобных киноборников заключалось в их мобильности. В отличие от производства обычных полнометражных художественных фильмов, над каждым киноальманахом могло работать одновременно сразу несколько режиссеров, что многократно сокращало марафонскую дистанцию стандартного производственного процесса до одного-двух месяцев. К тому же широкое разнообразие жанровой палитры включенных в каждый сборник материалов, могло вызвать у зрителя дополнительный интерес.

Инициатива «ленфильмовцев» получила одобрение руководства. Пришлась она по вкусу и кинематографистам Москвы, которые тоже включились в производство нового вида кинопродукции, получившей название боевых киноборников (БКС). Уже через месяц были готовы два первых киноборника, а всего их было создано четырнадцать.

Зрители хорошо встретили БКСы. Особенно запомнилась многим совсем коротенькая сатирическая киноминиатюра Г.Козинцева и Л.Арнштама «Случай на телеграфе». Почта. У окошечка очередь. Среди советских граждан появляется натуральный Наполеон! В треуголке и при прочем своем историческом антураже. Он подбегает к окошечку, решительно, минуя очередь, подает бланк телеграммы. Девушка-телеграфистка берет телеграмму и с удивлением читает: «Срочная! Берлин, Гитлеру. Пробовал. Не советую. Наполеон».

В бой с врагом вступала киноулыбка.

Подтягивались и другие виды киновооружения.

«Переключились на выпуск военно-учебных фильмов, – вспоминал И.Г.Большаков, – и студии научно-популярной кинематографии в гг. Москве и Ленинграде. В самом начале войны была выпущена серия популярных военно-инструктивных фильмов по противовоздушной обороне: «Как бороться с зажигательными бомбами», «Как обеспечить маскировку жилого дома», «Что мы должны делать по сигналу «Воздушная тревога», «Умей защищаться от фугасных бомб», «Простейшие укрытия», «Борьба с неразорвавшимися фугасными бомбами». Эти фильмы сыграли большую роль в обучении самозащите населения крупных городов, подвергавшихся вражеским бомбежкам. Особенно большую пользу принес фильм «Как бороться с зажигательными бомбами». Миллионы советских людей учились по фильму безбоязненно тушить зажигательные бомбы, «зажигалки», как называло их тогда население. Вторая серия военно-инструктивных фильмов знакомила с простейшими видами оружия: «Винтовка образца 1891/1930 гг.», «Умей владеть ручным пулеметом», «Станковый пулемет Максима», «Самозарядная винтовка». Владеть оружием стало священным долгом каждого гражданина нашей страны, и эти фильмы давали минимум общих военных знаний, необходимых в условиях военного времени. Третья серия военно-популярных фильмов была посвящена искусству борьбы с вражескими танками и авиацией: «Уничтожай танки врага», «Борьба с вражескими танками», «Как распознать вражеский самолет», «Борьба с воздушным десантом врага», – все эти фильмы были построены на боевом опыте нашей армии».<sup>381</sup>

Конечно все эти упомянутые формы оперативного отклика советского кино на трагическую ситуацию первых месяцев войны – и БКСы, и военно-учебные фильмы и, особенно, документальные репортажи с фронтов Великой Отечественной, – все это было очень здорово. И работа на этих направлениях была успешно продолжена. Но при всем при этом какое-то время нерешенным оставался главный вопрос с «тяжелой артиллерией»

---

<sup>381</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства. – М.: Материк. – 2005. – С. 89.

советского кино – художественными фильмами. Что именно надо было сделать по этой линии? Куда, в какую сторону, с какой степенью резкости следовало повернуть руль репертуарной политики в этой сфере?

*Художественное кино в годы войны. Выбор пути*

Вопрос был слишком серьезен, поскольку и само время стало уже не просто серьезным. Обстановка первых месяцев войны трагически ухудшалась с каждым днем. Красная Армия терпела одно поражение страшнее другого. В окружении под Киевом наши войска только пленными потеряли более 500000 солдат и офицеров. Центральный фронт был практически уничтожен, открыв прямую и кратчайшую дорогу на советскую столицу. По линии Ржев–Смоленск была спешно выстроена новая линия обороны. И опять – провал. Наши войска смяты и разгромлены. В окружение теперь попало уже более 600000 человек. Фронт, созданный для обороны дальних подступов к советской столице был прорван. В образовавшуюся огромную дырищу моторизованные фашистские полчища устремились к совсем уже близкой Москве...

В этой трагической и непредсказуемой обстановке не только у руководства кинематографии, но и у самих мастеров кино зародились сомнения, стоит ли продолжать и завершать начатую до войны работу над фильмами про довоенную жизнь. Как после жутких вестей с фронта, тысяч и тысяч первых похоронок, после обрушившихся на всех тягот и лишений воспримут зрители простодушнейшую и негероическую картину «Машенька» – о первых росточках пробуждавшейся любви скромной героини этого фильма? Однако тут хотя бы был подходящий, а точнее, более или менее созвучный реалиям изменившейся жизни финал – девушка и ее возлюбленный уходили на войну, правда еще только на финскую, но все же на войну. А вот с судьбой пырьевской музыкальной комедии «Свинарка и пастух», тоже начатой еще до войны, вопрос стал ребром. Ну, какой-такой резон завершать работу над этой водевильной разлюли-малиной с ее

разухабистыми частушками и переплясами, когда немцы стоят уже под самой Москвой ?!!

По всем практическим резонам выходило, что картину следует немедленно и безоговорочно прикрыть. Или, на худой конец, законсервировать до лучших времен, если таковые наступят. Но руководство кинематографии и сам Иван Пырьев – всем этим вполне здравым доводам наперекор – решили быстренько картину доснять. Тем самым ставился самый что ни на есть рискованный опыт.

Премьера фильма состоялась в ноябрьские праздничные дни 1941г., когда чаша весов в судьбе советской столицы еще непредсказуемо раскачивалась. Передовые немецкие отряды уже показались на окраинах Москвы. Город минировали – в подвалы крупнейших заводов и предприятий, всех основных правительственных, культурных и иных учреждений закладывали взрывчатку – на случай, если столицу не удержат и в город все-таки войдет враг...

И вот в такой напряженной трагической атмосфере пришлось держать экзамен пырьевской комедии. Зрительский успех был оглушительным. Он-то и стал самым убедительным ответом на вопрос о новой репертуарной политике. Стало очевидно, что война не поколебала систему главных зрительских пристрастий. То, что ей по-настоящему нравилось в советских довоенных фильмах, публика будет любить и в суровые годы войны. Перемениться тут могло только одно – любовь эта будет еще крепче. Еще горячей.

В конце 1942 года появились и первые полнометражные фильмы, снятые уже после начала войны. Их немного (вся ежегодная продукция советской кинематографии военных лет едва достигает 40 названий). Но при этом жанрово-стилевой диапазон советского кино достаточно широк. Появляются фильмы и чисто героического плана («Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Зоя»), и лирико-драматические («Машенька», «Два бойца», «Жди меня»), где основное место занимают не батальные сцены, а эпизоды, рассказывающие о любви и дружбе на войне. И самое



удивительное – снимается достаточно много фильмов, если не чисто комедийного плана, то с большой дозой юмора («Актриса», «Воздушный извозчик», «Насреддин в Бухаре», «Аршин-мал-алан»). В самый разгар войны экранизируется даже знаменитая оперетта «Сильва».

Лирика и эксцентрика, совсем было задушенные накануне войны усилиями Аитпропа ЦК, вновь возвращаются в палитру советского кино и придают ему удивительную живость и эмоциональность. Вновь, как и в лучших фильмах 30-х годов, все более важную роль начинает занимать песня («Темная ночь» и др.).

При всем вынужденном аскетизме постановочных средств, а подчас и откровенной их бедности, многие фильмы, снятые на эвакуированных студиях, стали шедеврами советского кино. Достаточно назвать такие фильмы как «Машенька» Ю.Райзмана, «Радуга» М.Донского, «Она защищает Родину» Ф.Эрмлера, «Два бойца» Л.Лукова, «Иван Грозный» С.Эйзенштейна. «Искусству война дала большую свободу – таков трагический парадокс, – отметила мудрая Нея Зоркая. – Менялось не только документальное, но и художественное кино. Страдание, боль, разлука, потери, слезы, голод – все это, фактически изгнанное с экрана в конце 1930-х, узаконила для искусства война. Смертельная опасность уже не позволяла продолжать экранные игры в духе вчерашних оборонных «Если завтра война», «Три танкиста», а также и большинства сюжетов из «Боевых киноборников» 1941 года. Тяжкие поражения первых месяцев, оставленные города и земли, кровь сотен тысяч, обнаружившаяся и вопиющая неготовность страны к войне влияют на общий тон экрана, где нагнетаются жестокие, страшные, натуралистические картины вражеских зверств, локализация ненависти, безмерность наших лишений и жертв. Военные фильмы черно-белы, резко контрастны, зачастую газетно-публицистичны, прямолинейны. Но есть в них волнующая подлинность, чувства, искренность, неподдельность. Прямо продолжая кинематографические 1930-е, фильм военных лет несет в себе заряд новых возможностей, некий выход в

иное состояние при всей явной и непосредственной преемственности эстетики, приемов, экранных лиц, режиссерских почерков и всего прочего, что составляло тип и образ советского экрана. Несомненно воздействие хроники на игровой фильм»<sup>382</sup>.

Но и помимо этих самых известных картин, ставших вершиной кинопроцесса военной поры, наше кино сумело создать впечатляющий цикл просто добротных, хороших – «зрительских» – фильмов. Тут нужно, прежде всего, отметить талантливые и яркие работы И.Пырьева («Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В 6 часов вечера после войны») и других мастеров, которые в своих лентах поразительно точно угадали главный запрос зрительской аудитории тех лет – запрос на улыбку и образы надежды. Вполне возможно, что именно эти традиционные, немудреные, простовато сделанные лирические и комедийные ленты, никак не претендовавшие на какое-либо новаторство и художественные открытия, сыграли даже более значительную роль, чем изначально возможно было предположить, ибо несли в себе заряд добра, света, надежды. Именно в годы войны советское кино талантливо и глубоко освоило главный урок народной культуры: чем тяжелее, чем трагичнее жизнь, тем больше света, мажора, сердечности должно быть в палитре художника.

Если учесть, в каких условиях были одержаны все эти творческие победы и свершения, то можно без малейшего преувеличения утверждать, что наше игровое кино в годы войны тоже совершило самый настоящий подвиг: оно оказалось на высоте своего времени, нашло свое место в общей борьбе, оказало мощную духовную поддержку сражающемуся народу.

С позиций нашего сегодняшнего опыта, с учетом того жалкого и недостойного состояния, в котором давно уже пребывает современное российское кино, все свершенное нашей кинематографией в годы войны вообще представляется чем-то невероятным. Но подвиг этот был дорого оплачен. Кинематографистам пришлось бороться не только с голодом,

---

<sup>382</sup>Зоркая Н. История советского кино. – 2005. – С.258–259.

бесчисленными жизненными тяготами и лишениями, но и с катастрофической нехваткой в своей работе всего и вся – пленки, электричества, реквизита, материала для строительства декораций и пр. и пр. И помимо этих объективных трудностей были трудности совсем другого рода.

*Советское кино – Агитпроп: смертельная битва*

Нам уже приходилось рассказывать о дуэльных поединках руководителя КДК СССР И.Г.Большакова с руководителем Агитпропа ЦК ВКП(б) Александровым, ведомство которого не случайно заработало в народе наименование «Александровский централ». В этих беспрерывных столкновениях был, конечно, и оттенок личной неприязни обоих начальников друг другу. Но только этими мотивами глубокая и непримиримая вражда никак не исчерпывалась. То было еще врожденное и неотвратимое – как приход ночи – противостояние не только двух ведомств, но и двух стихий – мертвой идеологической догматики и живой, пульсирующей, творческой мысли и энергии. Не то что любовной идиллии, но и хотя бы временного примирения, терпеливого сосуществования по самой их природе быть просто не могло.

И не было! Даже в суровые годы войны, когда, кажется, стало уж совсем не до междоусобиц. Но главные ценители прекрасного со Старой площади так не считали. Не было буквально ни одного нового сценария, нового фильма или какого либо иного кинематографического начинания, которое бы агитпроповцы приняли с легким сердцем и не постарались, если не угробить, то, по крайней мере, исправить согласно своим вкусам и представлениям.

Дабы не быть голословными, приведем хотя бы парочку конкретных примеров. Вот уже поминаемая нами «Машенька» – фильм Е.Габриловича и Ю.Райзмана, давно и по праву зачисленный в почетнейшей ряд советской киноклассики. Какими строками приветствовали сотрудники Агитпропа сценарий этого фильма? «Студия «Мосфильм» производит съемку картины

по сценарию Е. Габриловича «Машенька». Машенька – обыкновенная хорошая советская девушка, случайно познакомившись с шофером Алешей, горячо полюбила его. Алеша человек, по замыслу автора, легкомысленный, не достойный любви Машеньки. Она глубже его, серьезнее, у нее цельный характер. Постепенно, под влиянием встреч с Машей, ее любви, Алеша подымается, обретает в себе новые силы. Ее самоотверженная любовь вызывает в нем серьезное ответное чувство. Идея сценария интересна, но осуществление замысла, как это показано в сценарии, вызывает возражения. Один из главных персонажей картины Алеша, перерождающийся под влиянием любящей его Машеньки, показан таким, что уважающая себя девушка должна презирать его, а не любить. Он может быть легкомысленным, у него дурная компания, характер его еще не сформировался, но все же в нем должно быть какое-то обаяние, иначе любовь к нему со стороны передовой советской девушки неизбежно будет вызывать у зрителя чувство досады. Зритель законно будет негодовать, что Маша продолжает любить человека, своим легкомыслием, поведением оскорбляющим ее человеческое достоинство. При ее цельном, волевом характере, как изображена она в сценарии, Маша должна решительно преодолеть в себе чувство к Алеше, если оно действительно возникло как унижающее ее, оскорбляющее ее достоинство. Автор же сценария, вопреки здравому смыслу, заставляет ее переносить оскорбления потому только, что ему нужно, чтобы Маша обязательно перевоспитала Алешу, порядочного забулдыгу. Изобразив Алешу человеком недостойным, автор заставил Машу без нужды переживать драму, нести тяжкий крест из-за необъяснимой любви к дурному человеку, которому грош цена по ее же признанию. Вызывает сомнение завязка событий. Маша случайно знакомится с Алешей – шофером такси, отвозившим ее домой. Принцип случайного знакомства, переворачивающего жизнь человека, характерен для западного кино. Смысл его там понятен. Жизнь обыкновенного человека – работницы, служащей протекает одинаково, изо дня в день, окружают ее такие же люди, просвета

нет. И вдруг, случайное знакомство вводит ее в другой, новый мир, приносит счастье. Это очень любят в американских фильмах, чтобы внушать массе людей иллюзию, что с каждым из них может тоже нечто случиться: девушку полюбит сын миллионера, парня какая-нибудь замечательная актриса, на голову бедняка сваливается наследство и т.д. Непонятно зачем завязывать знакомство советских людей со случайной встречи. Алеша ведет себя по отношению к Маше бесчувственно, пошло и даже подло. Он болел, она ухаживала за ним, потратила все свои деньги, влезла в долги. Он принимал все это, как должное, и не замечает того, что видят все другие. Наконец, заметил, и он оценил ее чувство, сам потянулся к ней; они объяснились, близится их брак. Но стоило только появиться Вере, девушке хорошенькой, кокетливой – и Алеша уже увлекается ею, оставляет Машу. Цинично ведет он себя по отношению к Маше: в пьяной компании рвачей и летунов позволяет им двусмысленно, пошло разговаривать со своей невестой. Все поведение Алеша вызывает неприязнь к нему и для зрителя будет непонятна жертвенная любовь Машеньки к этому недостойному человеку. Чувство этой девушки вызывает жалость, сострадание, что, безусловно, снижает интересно задуманный образ»<sup>383</sup>.

А вот агитпроповский привет Ивану Пырьеву – редакторское заключение партийного ведомства на сценарий его будущей ленты: «Киностудия «Мосфильм» приступает к съемке кинофильма «Свинарка и пастух» по сценарию В. Гусева. Сценарий картины – пастораль, в которой вместо аркадских пастушков действуют колхозники. Герои сценария лишены реальных черт, настоящих чувств, плоти и крови. Единственная привязанность, фигурирующая в сценарии – это любовь Глаши к пороссятам. Поступки героев полны несообразностей. Картинный дагестанец Мусаиб почему-то посылает Глаше (в северную русскую деревню) письмо на аварском языке, и, не будучи сумасшедшим (если верить авторам), все же ждет ответа. Глаша якобы любит Мусаиба, но, разуверившись в нем,

---

<sup>383</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 71, л. 32–34.

собирается выходить замуж за Кузьму, которого не любит. Спасает ее от этого пагубного шага Мусаиб, который вместе со своими друзьями влетает на взмыленных лошадях в деревню (русскую северную деревню) и «отменяет» свадьбу. Кузьма при этом проваливается в погреб, как в плохом детективе, и появляется, весь испачканный в муке, с единственной целью посмешить публику. Хотя это и комедия, но в ней нет повода для улыбки (эпизод с погребом, разумеется, не в счет). Слащавость диалогов и положений способны лишь раздосадовать зрителя. Сюжет построен так, что все угадывается с первого взгляда, с первых строк. Как только Глаша встречается на выставке с Мусаибом, вы уже понимаете, что они намечены автором для развития любовной линии и что они непременно встретятся для развития любовной линии и что они непременно встретятся на той же выставке в будущем году. Кузьма едва только успевает раскрыть рот, как вам ясно, что он вмещает в себе многочисленные пороки. В сценарии встречаются такие, например, разухабистые песни: «Уж такой я парень бравый, выдающийся вполне, что налево и направо сохнут девушки по мне». Об остальных персонажах и сказать нечего – они лишены каких бы то ни было индивидуальных черт. Они присутствуют в сценарии без всяких к тому оснований... Нам так нужна хорошая, жизнерадостная, реалистическая деревенская кинокомедия – и так жаль, что авторы, плохо знающие действительность, вместо этого угощают зрителя сладкой, мармеладной пасторалью, лишенной жизненной правды»<sup>384</sup>.

Что это были за люди, строчившие подобные сочинения? Что за тараканы у них были в мозгах? Что у них был за состав крови, побуждавший выводить на бумагах с бланками ЦК ВКП(б) подобную ахинеящину?

При этом отзывы, подобные двум вышеприведенным, не были какими-то исключениями в их трудовой деятельности. В той же системе координат и теми же и теми же убогими словами оценивался любой новый фильм. Но поскольку у таких «отзывов» и «заклучений» был очень высокий

---

<sup>384</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 71, л. 38–39.

официальный статус, от них нельзя было просто так отмахнуться. Поэтому за каждый новый замысел, за каждый новый фильм приходилось вступать в бой, тратя немереное количество сил, времени, нервов.

И не всегда одерживая при этом победу...

### *Казнь в Кремле*

«Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве». Эти знаменитые слова Довженко стали для него самого не только творческим манифестом. Александр Петрович, в отличие от большинства именитых своих коллег по игровому кино, оставшихся работать в глубоком тылу, не смотря на свое жутко больное сердце, начал проситься на фронт с первых же месяцев войны. И выпросился. С лета 1942г. он уже работал во фронтовой газете. Работал много, яростно, не щадя сил. Писал очерки, статьи, рассказы, часто выступал на всевозможных митингах, встречах с воинами. Его очерки и рассказы были столь популярны, что печатались и перепечатывались чуть ли не во всех фронтовых газетах, читались по радио.

Не смотря на свою занятость и больное сердце, Довженко был включен в состав Государственной комиссии по расследованию преступлений фашистов на оккупированной ими территории. Он постоял над многими могилами массовых расстрелов и воочию увидел то, что натворили фашисты на нашей земле.

Потрясенный увиденным и пережитым им на земле родной Украины после ее освобождения от оккупации, он в своей киноповести «Украина в огне» столь безоглядно высказал свою боль, свою горечь и отчаяние, столь радикально раздвинул «рамки дозволенного», что по всем признакам это произведение должно было стать кульминацией всего кинопроцесса военных лет и, возможно, главным словом советского искусства о войне.

Киноповесть, подготовленная к публикации в журнале «Знамя» и уже прошедшая верстку, была ступенькой к одноименному художественному фильму, который официально был включен в планы Кинокомитета. В своем

авторском предисловии к этой публикации Довженко писал: «Здесь все следы битвы сценариста с писателем. Один звал к строгому профессиональному чертежу сценария, другой все время прорывался к расширению темы, к рассуждениям, лирическим отступлением, к авторскому участию в громаде великих событий. Пусть снисходительный читатель, мой современник и друг, не взыщет, если возвращенное мною небольшое дерево еще не вполне ветвисто, если многие ветви только предугадываются, не успев еще вырасти. В моем сознании все здесь написанное – только прозрачная основа большой будущей книги о борьбе украинского народа за освобождение из ярма гитлеризма. Если в силу остроты моих переживаний, сомнений или заблуждений сердца какие-либо суждения мои окажутся несвоевременными, или слишком горькими, или недостаточно уравновешенными другими суждениями, то это, возможно, так и есть. Тогда прошу читателя незлобиво поправить меня своим добрым советом»<sup>385</sup>.

Однако первыми читателями «прозрачной основы будущей книги» оказались сотрудники Агитпропа. Ни снисхождения, ни незлобиво хорошего совета Довженко от них не дождался.

Сначала была запрещена повесть Довженко «Победа», подготовленная к публикации редакцией журнала «Знамя». 9 июля 1943 года Г.Ф.Александров пишет докладную записку А.С.Щербакову, в которой обвиняет автора повести в грехах, каждый из которых тяжелее другого. Главный из них – «украинский национализм»: «Воинская часть, которую изображает автор, состоит сплошь из украинцев, что не соответствует действительности и искусственно обособляет борьбу украинского народа от борьбы всех народов СССР против немцев»<sup>386</sup>.

Затем гибельный пожар перекидывается уже и на повесть «Украина в огне», подготовленную к печати в том же «Знамени». На это раз дело принимает совсем серьезный оборот. В какой-то степени обстановку

---

<sup>385</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 293, л. 173.

<sup>386</sup>Литературный фронт: История политической цензуры: 1932–1946. – М., 1994. – С.107–108.



осложняет, по-видимому, и ссора между И.Г.Большаковым и секретарем ЦК КП(б)У Н.С.Хрущевым, которые никак не могут «поделить» Довженко между собой. 12 октября 1943г. Большаков жалуется А.С.Щербакову, что Хрущев «вызывает без согласования с Кинокомитетом к себе на фронт тов. Довженко. Тов. Довженко сейчас закончил поправки своего сценария «Украина в огне» и должен приступить к постановке фильма по этому сценарию. Его отъезд из Москвы на неопределенное время нарушает производственные планы киностудии, затягивает начало постановки фильма и наносит материальный ущерб киностудии, которая должна будет нести расходы по уже сформированной группе для съемок фильма «Украина в огне». Прошу Вашего срочного вмешательства в это дело».<sup>387</sup>

Щербаков вмешался самым активным образом, но совсем не так, как о том мечтал председатель Кинокомитета. После запрещения повестей «Победа» и «Украина в огне» последовал немедленный политический донос Сталину и вызов Довженко в Кремль на расправу. «Я был вызван в Кремль, где меня разрубили на куски», – записал в своем дневнике Довженко.

30 января 1944г. в кабинет Сталина были вызваны вместе с автором «Украины в огне» А.Е.Корнейчук, Н.П.Бажан, Л.Р.Корниец и другие украинские деятели. Присутствовали В.М.Молотов, А.С.Щербаков, Н.С.Хрущев, Г.М.Маленков, Л.П.Берия, А.И.Микоян, П.К.Пономаренко. В книге своих воспоминаний Н.С.Хрущев подчеркнул, что сначала с «прокурорской речью» выступил А.С.Щербаков, а уж потом погромную эстафету принял И.В.Сталин, произнес свою более чем часовую разгромную речь<sup>388</sup>.

Грубого и разнузданного политического разноса в присутствии партийного руководства и ведущих украинских писателей показалось не достаточно. В ход были пущены и пресловутые организационные меры. Довженко с позором был снят со всех своих должностей, последовал полный

---

<sup>387</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.125, д.214, л.129.

<sup>388</sup>РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 1126, л. 1–17.

запрет на публикацию каких-либо его литературных произведений во всех без исключения изданиях.

Единственное, что ему было позволено – это продолжить работу над документальным фильмом об освобождении Украины. В обстановке нескончаемой травли и тотальной слежки за каждым шагом, за каждым словом режиссера и создавался этой самый необычный и самый великий документальный фильм о войне.

В некоторых публикациях по истории отечественного кино проскальзывает мысль о том, что первая оттепель наметилась именно в советском киноискусстве периода Великой Отечественной войны. Это, действительно, так. Фильмы тех лет, и в самом деле, словно бы слегка «оттаяли», стали приобретать задушевную лирическую тональность, проявили гораздо более глубокий и разносторонний интерес к миру человеческой души. Но эта первая оттепель пришла, к сожалению, на очень короткое время и была жестко и беспощадно пресечена «казнью» в Кремле Александра Довженко, а вскоре и полным разгромом кинохроники тем же хозяином Кремля в мае 1944г.. Его душа возжаждала уже совсем других фильмов, полотен и мелодий...

#### **4.6 Кинопрокат. Самые трудные годы**

Трагические испытания, обрушившиеся на советскую кинематографию в годы войны, не могли обойти стороной и сферу кинофикации и кинопроката.

Уже в первые месяцы военных действий эта область понесла тяжелые потери. Сотни кинотеатров были превращены в руины. Не все организации кинофикации и кинопроката удалось своевременно эвакуировать. Оказалась утраченной значительная часть фильмофондов – они были либо уничтожены, либо разворованы оккупантами. Но и киносеть, оставшаяся вне зоны оккупации, тоже понесла потери и сократилась. Значительную часть кинотеатров на востоке стране пришлось отдать под госпитали для раненных,

нужды эвакуированных. Самые крупные кинотеатры в южных республиках СССР были переоборудованы под съемочные павильоны эвакуированных киностудий.

С первых же дней войны во всех сферах деятельности нашего государства был провозглашен лозунг: «Все для фронта, все для победы». Относился он и к кинопрокату. Поэтому с начала войны киносеть кардинально перестроила свой репертуар, включив в него, главным образом, оборонные, историко-патриотические, антифашистские, военно-инструктивные кинокартины и боевые киножурналы с фронтов. Значительная часть ранее шедших на экране фильмов по понятным причинам была исключена из действующего фонда. В то же время были законсервированы многие начатые до войны картины и проекты. В результате всех этих манипуляций жанрово-тематический диапазон советского кино, и без того не сильно богатый, значительно сузился. Уже только по одной этой причине выполнять планы, которые ничуть не снижались, стало намного труднее.

Очень сильно сократилась вся ресурсная база кинопроката. С потерей самой крупной советской фабрики киноплёнки в г.Шостка на Украине сократилось количество пленки. Достаточно сказать – если до войны производилось 90 млн. метров киноплёнки, то в 1942г. было произведено всего 30 млн.

К тому же очень значительная часть (около 60%!!!) и без того сократившейся пленочной продукции шла теперь на нужды армии. Особая пленка требовалась для разведывательных авиасъемок. Другой ее вид – непотеющая пленка – была нужна для изготовления противогазов. Огромное количество пленки требовалось для рентгеновских снимков, производимых в военных госпиталях, и т.д. и т.п.

Соответственно этим новым реалиям серьезно сократились и печатаемые тиражи фильмов. Поэтому в каждую область посылались лишь

2–3 копии новых фильмов, которые демонстрировались на городских экранах, а в деревню попадали редко.

В каждом областном городе минимум один–два кинотеатра были заняты под военные нужды. Значительное число передвижек с движками и электростанциями, обслуживающих сельскую местность, было мобилизовано в армию. Кроме этого, на фронт были отправлены автомобили из-под кинопередвижек. Катастрофически не хватало транспорта, бензина для движков кинопередвижек. Большинство мелких местных электростанций, питавших стационарные киноустановки в районных центрах, бездействовали.

С начала войны полностью прекратилось производство новой проекционной аппаратуры, которая прежде производилась на заводе «ГОМЗ» Наркомата вооружений. Вскоре – в связи с переключением заводов и мастерских на выполнение оборонных заказов – перестали выпускаться и запчасти к ней, что стало причиной бездействия более чем трети всей киноаппаратуры.

На обслуживание армии отошла и значительная часть действующего фильмофонда

Но, конечно, главная потеря для советской кинематографии и кинопроката в годы войны, в первую очередь заключалась в значительном сокращении самой зрительской аудитории. Ведь очень большая часть населения долгое время оставалась в зоне немецкой оккупации. Да и общие потери советского народа в годы Отечественной войны составили около 30 миллионов человек.

На экономических показателях работы кинопроката не могли не сказаться и особые условия военного времени – работа на многих предприятиях в три смены, хроническое голодание, пустые карманы. Да и сами условия кинопоказа во многом ухудшились. Крутили в основном вконец изношенные ленты. Показ осуществлялся зачастую в холодных, тесных, подчас совсем уж случайных помещениях.

К этому перечню ухудшившихся условий работы добавилось и еще одно. В связи с мобилизацией в армию штат аппарата Главного Управления Кинофикации сократился с 89 до 27 человек. Штат основного в Главке – диспетчерского – отдела сократился на 55%.

Что же тогда не сократилось и не ухудшилось?

*Интерес к кино не пропал!*

Единственным ресурсом кинопроката, который не сократился в годы войны, оказался интерес нашего зрителя к кино. Тому, что интерес не только не сократился, а многократно усилился, поспособствовала сама жизнь, ставшая слишком тяжелой, слишком жестокой. Она столь беспощадно давила на человека, что необходимая и в более благополучные времена потребность в духовной поддержке, сочувствии, утешении теперь напоминала о себе, пожалуй, не менее остро, чем чувство голода.

Многократно обострилась и потребность в информации о происходящем. Особенно – о происходящем на фронте. И хотя по радио регулярно передавали сводки Информбюро, а в каждой газете можно было прочитать заметки, репортажи, обзорные статьи про дела на фронтах Великой Отечественной, все это ни в малейшей степени не утоляло желания узнать получше и побольше – что же, на самом деле, творится в окопах? Как выглядит эта война?

И тут у кино было огромное преимущество – живая картинка. Уже только по одной этой причине с началом войны прорезался огромный, небывалый интерес к фронтовой кинохронике, к документальным фильмам о войне. Начиная с первого полнометражного фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» на каждый очередной документальный фильм о делах на фронте стали выстраиваться огромные очереди. Интерес зрителей к ним был столь велик, что приходилось устраивать дополнительные сеансы.

Это обстоятельство не ускользнуло от внимания руководства и 8.04.1942. зам. начальника ГУПХДФ Р.Г.Кацман обратился к И.Г.Большакову с предложением о более эффективном кинопоказе фронтовой кинохроники. В докладной записке Кацмана, в частности, отмечалось: «Большую ценность представили бы специальные фронтовые программы, составленные из 7–8 номеров «Союз-киножурнала». Такие программы могут занять целый сеанс. В связи с тем, что пленки сейчас немного, не обязательно размножать эти программы в большом тираже. Можно сделать 10–15 экземпляров и демонстрировать в основных городах тыла. Пример Свердловска показал, что когда там в одном из театров ввели сеанс, целиком состоящий из московских «Союзкиножурналов», этот театр вместо 15 тысяч собрал 27 тысяч за день, намного перевыполнив план. Программы из киножурналов не будут дублировать то, что зритель уже видел, так как московский «Союзкино-журнал» в провинции не демонстрируется»<sup>389</sup>.

Но и художественные фильмы о войне, даже и очень «тяжелые», пользовались удивительным успехом.

Такой интерес стоило уберечь. И уж тем более – адекватно ответить на него. Большаковское руководство это вполне понимало.

### *Навстречу зрителю*

Возможно, вспомнился опыт продвижения и приближения кино к зрителю еще из эпохи гражданской войны, когда кино показывали агитпоезда, агитпароходы и прочие мобильные средства передвижения.

Большинство киноустановок, в том числе клубных, перешли на активное кинообслуживание призывных участков, агитпунктов, железнодорожных станций. Было также организовано регулярное кинообслуживание госпиталей. Почти во всех кинотеатрах были созданы агитпункты. В фойе кинотеатров, как и когда-то в годы гражданской войны,

---

<sup>389</sup>РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 68, л. 9.

перед началом киносеансов проходили выступления пропагандистов и лекторов горкомов и райкомов ВКП(б) по злободневным и оборонным вопросам.

На улицах и площадях крупных городов показывали военно-инструктивные фильмы: «Как бороться с зажигательными бомбами», «Химическая защита», «Как бороться с вражескими танками» и т.д. Сотни звуковых и немых кинопередвижек, снабженные боевым репертуаром, обслуживали население, занятое на строительстве военно-оборонных сооружений.

В Горьковской области, например, все звуковые кинопередвижки и часть немых в течение 4-х месяцев обслуживали работающих на оборонительном рубеже. Управление кинофикации при Ивановском Облисполкоме обслуживало оборонно-строительные работы 27 кинопередвижками. Им же был организован выезд звуковых кинопередвижек в освобожденные населенные пункты Калининской области, и за полтора месяца были обслужены десятки тысяч бойцов, командиров Красной Армии и трудящихся освобожденных районов.

Выделялись специальные звуковые кинопередвижки, которые совместно с прикрепленными к ним представителями городских и районных партийных организаций проводили непосредственно на предприятиях выступления и просмотр журналов боевой кинохроники. Только в г.Иванове в течение 1,5 месяцев кинопередвижки по несколько раз побывали на 37 крупнейших предприятиях города, обслужив за это время 54 тысячи зрителей. В Бурят-Монгольской АССР организованы киноагитфургоны (с прикрепленными к ним выставками трофеев отечественной войны), которыми в течение одного месяца в период посевной компании обслужено свыше 15 тысяч колхозников. Аналогичные формы работы проводились повсеместно.

Не забыли в эти трудные годы и такую активную и действенную форму кинопоказа как кинофестивали. Только тематика их теперь тоже нарядилась

в военную шинель: кинофестиваль оборонных фильмов, кинофестиваль научных и технических фильмов, кинофестиваль для рабочих и служащих и ИТР железнодорожного транспорта.

С начала 1942 года Главным Управлением кинофикации стали проводиться месячники показа антифашистских и военно-оборонных кинокартин в сельских местностях и в особенности в глубинных населенных пунктах с привлечением к просмотру наибольшего числа зрителей.

Только по Московской области в течение мая–июля 1942г. организаторами кинофестиваля на тему «Фашизм – злейший враг крестьянства» было охвачено 494,9 тыс. колхозников. Там же в августе месяце проводился массовый показ кинофильмов по четырем программам:

1. «Великие русские полководцы и патриоты»;
2. «Декада Украинского киноискусства»;
3. «Декада показа американских и советских музыкальных фильмов»;
4. «Показ кинофильмов, отображающих жизнь и деятельность Сталинских соколов – славных советских летчиков».

С этими программами работали 18 стационарных киноустановок, которыми было обслужено за 1 месяц 161,3 тыс. трудящихся. Аналогичные формы тематического кинообслуживания проводятся органами кинофикации др. областей, краев и республик.

Во время войны председатель Комитета по делам кинематографии И.Г.Большаков предпринял попытку организации целевых киносеансов для рабочих и служащих предприятий военной промышленности в свободное от работы время за счет этих предприятий и их профсоюзов. Но целевые показы при этом предполагалось осуществлять непосредственно по месту работы – в цехах, подсобных помещениях, на подходящих площадках.

Организация таких мероприятий, – считал Большаков, – была вызвана тем, что «работая зачастую неограниченное время для максимального выпуска вооружения для Красной Армии, рабочие и служащим предприятий военной промышленности лишены возможности посещать кинотеатры, а в



некоторых случаях и не могут быть обслуживаемы существующей сетью кинотеатров. Так как сеть кинотеатров за годы войны сократилась, а население городов и промышленных центров значительно увеличилось»<sup>390</sup>

Другая инициатива И.Г.Большакова во время войны – отмена минимума по прокатной плате за кинокартины и переход на отчисления от общего сбора за кинопоказ по процентам. Кроме этого, во время войны была введена единая цена на билеты в кинотеатрах: 1 рубль или 1 рубль 50 коп., в зависимости от условий работы киноустановок. Кинотеатры были переведены на непрерывный выпуск зрителей в зал в течение киносеанса. Дело в том, что военные условия, воздушные тревоги в крупных городах СССР, не давали возможности кинотеатрам прерывать выпуск зрителей в кинотеатры по сеансам и оставлять дифференцированные поясные цены на билеты.

Положительное влияние на улучшение работы сельской киносети оказало проведение Главным Управлением кинофикации мероприятия по прикреплению сельских кинопередвижек к Политотделам МТС и совхозов.

В связи с призывом в действующую армию значительного количества киномехаников была оперативно и качественно организована широкая подготовка достойной им смены путем организации курсовых мероприятий и ученичества на стационарных и передвижных киноустановках. Только путем ученичества на киноустановках в течение IV квартала 1942г. должно было быть подготовлено 2400 человек.

Все названные меры предпринятые и руководством кинематографии и работниками кинопроката на местах позволили не только предотвратить казалось бы неизбежное падение кинопосещаемости, но даже и обеспечить ее пусть не великий, но неуклонный рост. А ведь это, как было показано, было осуществлено в поистине катастрофических условиях.

Вот показатели труднейшего 1942г., когда Красная Армия потерпела крупнейшее поражение под Харьковом и вражеские полчища докатились до берегов Волги.

---

<sup>390</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 124, л. 60.

Таблица 6 Показатели 1942г.

По месяцам	Всего посещений	В том числе:	
		По городу	По селу
Январь 1942 г.	29005 тыс.	22198 тыс.	6807 тыс.
Февраль (28 дней)	28644 тыс.	21930 тыс.	6714 тыс.
март	33382 тыс.	25865 тыс.	7517 тыс.
апрель	33299 тыс.	25710 тыс.	7589 тыс.
май	37460 тыс.	28747 тыс.	8715 тыс.
июнь	35314 тыс.	26221 тыс.	9093 тыс.

### *Перелом*

Победный исход битвы под Сталинградом стал переломным событием в ходе войны. Начиная с этого момента, Красная Армия развернула свое теперь уже безостановочное наступление на запад, освобождая от оккупантов один район за другим. И каждая ее очередная победа добавляла работы Главному управлению кинофикации и кинопроката. Работы очень тяжелой, трудной, мучительной, но зато крайне полезной и позарез нужной людям в освобожденных районах.

Почти повсеместно вся инфраструктура регионального кинопоказа была разрушена до основания. Были разбиты или дотла сожжены кинотеатры, дворцы культуры, заводские и деревенские клубы и клубы, подчистую разграблены фильмосклады, мастерские по ремонту проекционной аппаратуры, не осталось и кадров киномехаников. Негде, нечего и некому было показывать кино. Все, решительно все надо было начинать практически с нуля.

Увидеть старые, довоенные уже полившие и новые советские фильмы, попереживать перед экраном в лучах волшебного прожектора, посмотреть свежие выпуски фронтовой кинохроники, увидеть как наши войска гонят проклятого фрица, этого не просто хотели – ждали как праздника все советские люди. Этого очень желала и сама власть, всерьез обеспокоенная тем, не распропагандировались ли наши граждане за время

фашистской оккупации, не разуверились ли они в священных догматах о диктатуре пролетариата, святомудрости партийного руководства и ее славных вождей Ленина со Сталиным.

Основания для таких опасений были.

*Геббельс против Щербакова. Кинопрокат по-фашистски*

В Кремле хорошо знали, что фашистские пропагандисты на оккупированных территориях не дремали, в том числе и по линии кино. Отдел пропаганды германского военного командования оперативно организовал «Восточное Фильмовое Общество» для показа пропагандистских кинокартин населению оккупированных территорий, включавшее в себя отделения в Киеве и Риге. «В этих отделениях занято большое число местных сил». До начала февраля 1943г. в оккупированных областях России было открыто 173 кинотеатра, не считая передвижек для обслуживания сельского населения. К концу 1942г. эти сеансы посетило 18950000 зрителей. В Украине в то же время было открыто 298 кинотеатров, которые к концу 1942г. посетило 3 миллиона зрителей.<sup>391</sup>

Цены на билеты в кино были весьма умеренными. Стационарные кинотеатры в Псковской и Ленинградской областях стали работать довольно поздно; в случае пропагандистской необходимости фильмы – как правило, кинохронику или документальный репортаж в одной «обойме» с заманчивой художественной картиной – показывали с помощью кинопередвижек. Художественные фильмы демонстрировались с субтитрами на русском языке, на Украине – на украинском; в Прибалтике фильмы шли без перевода, за исключением специальных киносеансов для беженцев – такие сеансы снабжали копиями с титрами на русском языке. Кинохронику – как средство активной пропаганды – «крутили» на русском, эстонском, латышском и литовском языках.

---

<sup>391</sup>За Родину (Псков). – 1943. – 24 августа.

География фашистского кинопоказа на оккупированных территориях расширялась. В июле 1942г. оккупанты открыли в Симферополе кинотеатр «Крым», работавший под эгидой отдела пропаганды Германского командования. До конца года в нем было проведено 212 платных сеансов и 26 бесплатных – для германских и румынских солдат. Общее число зрителей – 103883. «Заграничные германские фильмы – в большинстве случаев веселые, жизнерадостные и остроумные комедии – привлекают в театр массу зрителей». В начале следующего года кинотеатр был переведен в новое помещение и переименован в «Централь» (Пушкинская, 11)<sup>392</sup>.

Кстати сказать, оккупанты озаботились не только восстановлением кинопроката, но и производством соответствующей пропагандистской кинопродукции. К началу октября 1942г. румынские оккупационные власти завершили восстановительные работы на Одесской киностудии художественных фильмов. Из пяти съемочных павильонов удалось восстановить всего два, так как оборудование остальных площадок было вывезено при эвакуации города. «В данный момент уже составлена кинотруппа, в которую вошли местные профессионалы; с течением времени число работников студии будет увеличено». В производственном и творческом плане возобновление работы киностудии было тесно увязано с работой киностудии Бухареста. К началу октября были практически завершены съемки первой картины – документального фильма «Транснистрия». «В дальнейшем последует детский фильм и выпуск еженедельной хроники параллельно с подготовкой артистического (художественного) фильма на тему жизни молдаван между Днестром и Бугом»<sup>393</sup>. К работе на восстановленной киностудии оккупанты попытались было привлечь оставшегося при отступлении советских войск в Крыму знаменитого русского кинопредпринимателя Александра Ханжонкова. Но из

---

<sup>392</sup>Голос Крыма. – 1943. – 7 января.

<sup>393</sup>Неделя (Одесса). – 1942. – № 12.

этой затеи ничего не вышло, хотя у основоположника русской кинематографии были основания не шибко любить большевистскую власть.

Процесс изготовления антисоветских хроникальных и даже «художественных» фильмов был налажен и на Киевской киностудии.

Весной 1943г. в оккупированном Симферополе в открывшемся новом кинотеатре «Централькино» состоялся показ германского фильма «Еврей Зюсс» (1940, реж. – Вейт Харлан). Газетный отзыв гласил: это «фильм о вечном жиде по документальным данным... Все злодеяния Зюсса – не продукт его личной воли, не каприз его собственного характера, а только лишь тщательное выполнение дьявольски продуманной общеиудейской программы порабощения всех других, и прежде всего христианских, народов»<sup>394</sup>.

Фашистская пропаганда работала достаточно изобретательно, активно используя все виды кино. Кроме ярких образов «антигероев» в художественных фильмах зрителю преподносились и настоящие герои в специально отснятых документальных лентах. Так, широко в оккупированных районах был организован показ германского хроникального фильма о Русской освободительной армии и ее командующем генерале А.А.Власове. По отзывам прессы фильм был встречен зрителями «с одобрением»<sup>395</sup>.

Особенно широко показывался будто бы документальный, а, на самом деле, состоящий из одних инсценировок, фильм «Мы видели Германию» – об ознакомительной поездке русских бургомистров и начальников районов. «Этот фильм – больше чем воспоминание для всех крестьян, рабочих и местных старшин, которые уже имели возможность побывать в Германии. Фильм не только освежает в памяти прекрасные дни, проведенные в стране порядка и культуры, но в целом ряде отдельных снимков дает каждому ясное представление о жизни современной Германии, где, несмотря на войну и

---

<sup>394</sup> «Голос Крыма» (Симферополь). – 1943. – 23 мая.

<sup>395</sup> Голос Крыма» (Симферополь). – 1943. – 9 июля.

террористические воздушные налеты, народ чувствует себя уверенно и бодро смотрит вперед... Всем, кто ближе желает ознакомиться с германской действительностью, этот фильм будет очень полезен»<sup>396</sup>.

В пропагандистский бой была брошена оккупантами и мультипликация. Зрителям Пскова и других регионов был представлен мультфильм «Дубинушка»: «В присущей мультипликационным фильмам условной манере он показывает злоключения русского крестьянина при советской власти, его освобождение от колхозного рабства и начало новой творческой и созидательной жизни. Фильм носит характер острого политического памфлета и смотрится весело, с большим интересом» – бодро сообщала местная фашистская газетенка.<sup>397</sup> Вся эта скороспело сляпанная продукция, похоже, стала позднее – в годы горбачевской перестройки – очень подходящей и широко тиражируемой моделью для многих перестроечных и нынешних российских антисоветских фильмов.

### *Щербаков против Геббельса*

В годы войны этой отраве фашистской пропаганды после освобождения захваченных фашистами территорий необходимо было оперативно и эффективно противопоставить некое свое противоядие. А ведь лучшего, более сильного и испытанного средства для «возвращения в лоно» правоверности, чем волшебный луч кинопроектора, у тогдашней власти просто не было. И она, вполне искренне или поневоле, щедро отдавала команды немедленно восстановить кинопоказ в освобожденных районах.

Но отдавать хорошие, правильные команды было легко, исполнить же их, не имея необходимых ресурсов, было куда как сложнее. 2 августа 1943г. председатель кинокомитета И.Г.Большаков направил секретарю ЦК ВКП(б) А.С.Щербакову, отвечавшему тогда за агитпропработу, докладную записку «О состоянии и перспективах кинообслуживания населения Советского

---

<sup>396</sup> «За Родину» (Псков). – 1943. – 10, 11 июля.

<sup>397</sup> «За Родину» (Псков). – 1943. – 7 апреля.

Союза»<sup>398</sup>. Приведем ее объяснительно-мотивировочную часть: «За годы войны значительно повысился интерес нашего народа к кино. Об этом красноречиво говорит возросшая по сравнению с довоенным временем посещаемость кинотеатров в городах и на селе. Вместе с тем, киносеть и фильмофонд за время войны резко сократились. Количество государственных киноустановок на территории Союза ССР по состоянию на 1/І-1943г. составило 7140 вместо 9180 на 1/І-1941г. Уменьшение числа киноустановок объясняется, прежде всего, тем, что значительное количество передвижек было мобилизовано в Красную Армию и передано для восстановления киносети в районах, освобожденных от немецких оккупантов. За время войны количество фильмокопий снизилось на 8000 и составляет на 1/І-1943г. всего 28000, причем значительная часть этого фильмофонда имеет весьма низкий процент технической годности. Такое резкое снижение фильмофонда объясняется сокращением производства киноплёнки. Если до войны производилось 90 млн. метров киноплёнки для печатания фильмов, то в 1942г. было произведено всего лишь 30 млн. метров и на 1943г. намечено 60 млн. мтр. Уменьшение производства киноплёнки объясняется потерей в 1941 самой крупной плёночной фабрики в Шостке и тем, что около 60% всей производимой плёнки идет на военные нужды (для укомплектования мин, аэрофотоплёнка и рентгенплёнка). Выходом из создавшегося положения является:

1. Возобновление производства киноаппаратуры. До войны киноаппаратура производилась ленинградским заводом ГОМЗ Наркомата Вооружений в кооперации с заводами киноаппаратуры в г. Ленинграде и Одессе. За время войны производство киноаппаратуры совершенно прекращено, как на заводе Наркомата Вооружений, так и на наших заводах «Кинап», при чем оборудование Одесского завода киноаппаратуры было предано Наркомату Вооружений и на базе этого оборудования сейчас организован завод № 297, а оборудование Ленинградского завода «Кинап»

---

<sup>398</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 214, л. 49–49, об. 72–73, 97.

частично передано заводу № 2 Наркомата электропромышленности. В текущем году Кинокомитет заново организовал производство кинопередвижек на двух вновь организованных им заводах (в г.Белово и Самарканд), но стационарные аппараты эти заводы не могут делать. Уже сейчас мы испытываем острую нужду в киноаппаратуре, и она особо возрастает по мере освобождения нашей территории от немцев, поэтому нужно сейчас же наладить производство кинопроекторной аппаратуры в больших масштабах.

2. Резкое улучшение снабжения наших киноплёночных фабрик сырьём»<sup>399</sup>.

Вместе с запиской был представлен проект постановления СНК СССР «Об улучшении кинообслуживания населения», в котором предусматривалась программа неотложных мер по исправлению ситуации – освобождение занятых во время войны кинотеатров, укрепление материально-технической базы кинофикации, улучшение снабжения, увеличение числа учащихся в школах киномехаников и т.д. Щербаков твердо поддержал проект и обратился с соответствующей просьбой к председателю СНК СССР В.М.Молотову. Однако проект не был принят. И не потому что председатель правительства недопонимал значение кинопропаганды. У правительства тогда просто-напросто не было наличных средств.

Ресурсов, действительно, не было – ни необходимых капиталов, ни строительной базы и материалов, ни самих строителей. Все, кому по силам было тогда держать в руках топор, пилу или мастерок для кладки кирпича в это время были на фронте и держали в руках совсем другие «инструменты».

Да и сам объем предстоящих восстановительных работ был непомерно велик. Что касается проката и показа, то по 63 конторам Главкинопроката потери составили 48913, 6 тыс. руб. За время войны было расхищено около 11000 кинофильмов на сумму 22000 тыс. руб. Огромный ущерб был нанесен киносети. Было разрушено 628 зданий кинотеатров, частично повреждено 80

---

<sup>399</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 214, л. 49.



зданий. Кроме этого, было уничтожено и расхищено 7894 киноаппарата (4374 проекционных стационарных звуковых и 3520 передвижных).

Как все это восстановить, да еще без должных средств и необходимых ресурсов? Неподъемное дело!

Справились. Все подняли и все восстановили. И достаточно быстро. Великое время. Великий народ. Великая страна.

Кто отнял у нас сегодня эту волю и силищу?

#### **4.7 Кинотехника и кинопромышленность**

##### *Раны кинопромышленности*

Если говорить о потерях сугубо материальных, то война, пожалуй, более всего поранила советскую кинопромышленность, которая в свое время не очень продуманно была размещена преимущественно в западных районах страны, а они первые же месяцы войны попали под оккупацию. Что-то оттуда, уже под огнем, буквально из-под носа у немцев удалось вывезти на восток страны. Но очень немного – уж очень стремительно накатывались тогда фашистские орды.

Но экстренная, скоропалительная, сумасшедшая эвакуация на Восток и работа с колес в кошмарных бытовых условиях оказалась не единственным испытанием.

##### *Все – фронту!*

Война устроила советской кинопромышленности суровый экзамен. В довоенные годы ее предприятия в значительной степени пользовались услугами и поддержкой советской оборонной промышленности – ее сырьем, самыми передовыми технологиями, изготовлением наиболее сложных элементов киноаппаратуры. С началом военных действия кинопромышленность и советская оборонка поменялись ролями. Теперь уже значительная часть ресурсов кинопромышленных предприятий была задействована на заказы оборонки.

По решению Совнаркома СССР практически все предприятия кинопромышленности от самых больших до каких-нибудь скромнейших механических мастерских по ремонту запчастей были переключены на производство вооружения и необходимых материалов для Красной Армии. И, как уже было сказано, в силу суровых законов военного времени, именно эта сфера деятельности Кинокомитета была для него едва ли не самой важной и ответственной, а собственно производство фильмов стояло где-то на втором, а то и на третьем по значению месте.

Уже 30 июня 1941г. вышло одно из первых распоряжений СНК СССР о перепрофилировании предприятий кинопромышленности на производство военной продукции. Это распоряжение строго обязывало «немедленно (!!! – *В.Ф.*) переключить производство заводов «Кинап» (г.Ленинград), «Москинап» (г.Москва) и «Киногенератор» (г.Ленинград) на изготовление специальной радиоаппаратуры, телефугасов и купроксных зарядных станций, идущих на снабжение действующей Красной Армии, по чертежам и техническим условиям Наркомэлектропрома.

2. Обязать Наркомэлектропром и Комитет по делам кинематографии в 3-дневный срок (!!! – *В.Ф.*) установить номенклатуру, объем и помесичный график выпуска указанных изделий заводами «Кинап», «Москинап» и «Киногенератор».<sup>400</sup>

Следом Кинокомитет по договоренности с Управлением Связи Красной Армии принял к изготовлению:

«а) На Московском заводе «КИНАП» и Московской мастерской Контрольно-Измерительных приборов 3000 шт. динамо-приводов для оптической связи, со сроками поставки – сентябрь – 400 шт., октябрь–декабрь – остальное количество равными партиями ежемесячно.

---

<sup>400</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 4, л. 216.

б) На Одесском заводе «КИНАП» – 1500 шт. комбинированных источников питания для полевых радиостанций передовой полосы с поставкой их в IV квартале с.г.».<sup>401</sup>

Работа по выполнению оборонных заказов и поставок материалов для Красной Армии потребовала от работников киноотрасли и ее руководства максимальной организованности, четкости, ритмичности, предельного напряжения всех основных сил, поскольку номенклатура изделий и материалов для фронта была чрезвычайно широкой по своему спектру и включала в себя самые разнообразные производства, начиная с изготовления взрывных запалов для гранат, складных десантных лодок, прожекторов для зенитной артиллерии и заканчивая производством особой кино- и фотопленки для разведывательных аэрофотокиносъемок, особой же кинопленки для зарядов минометов и т.д. и т.п.

Таким образом, советская кинематография работала на победу не только по своему прямому профилю, снимая художественные фильмы и кинохронику, но еще и дополнительно – отдавала едва ли не главные свои силы на производство крайне важной и позарез необходимой для армии сугубо военной продукции.

Такое самопожертвование было вполне по-русски. И еще больше – по-советски. Сталинская мобилизационная модель государственного устройства тут сработала просто блестяще.

### *Кинопленка*

Пожалуй, самым тяжелым для киноотрасли ударом тогда оказалась потеря Шосткинской фабрики кинопленке на Украине, главного поставщика советской пленочной продукции.

С началом Великой Отечественной войны основной продукцией фабрики стала аэрофотопленка. Прямо в Шостку прилетали самолеты, чтобы доставить на фронт только что изготовленный фотоматериал.

---

<sup>401</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 4, л. 216.

Но враг приближался к Шостке. И 19 августа 1941 года, в связи с началом наступления немецких войск от Стародуба на Новгород-Северский, на фабрике начался демонтаж оборудования. Тремя эшелонами оно было эвакуировано в Красноярск. Но все необходимое эвакуировать не представилось возможным, ведь помимо сложнейшего оборудования для быстрого восстановления прерванной работы необходимо было вывезти еще и запасы редкого по своему составу сырья и многое-многое другое. Не было возможности полностью эвакуировать и всех работников фабрики.

Все эти обстоятельства, не говоря уже о суровых сибирских морозах и бытовых условиях эвакуированных шосткинцев, безусловно, притормозили полноценное восстановление фабрики, перебазированной в Красноярск. Тем не менее в тяжелейших условиях была сооружена новая фабрика (в будущем – завод «Квант»), на которой в середине 1942 года был освоен выпуск нового для коллектива вида продукции – аэрофотобумаги. Это был поистине бесценный подарок фронтовой авиаразведке. Сколько жизней солдат Красной Армии сохранила эта продукция фабрики!

Значительную помощь в освоении производства фотобумаги оказали эвакуированные в Красноярск сотрудники Ленинградской фабрики фотобумаг и Первой Московской фабрики фотопластинок, влившиеся в коллектив Шосткинской фабрики киноплёнки. С сентября 1942 года фабрика начала выпуск позитивной плёнки и фотобумаги. На красноярской плёнке в Новосибирске самыми большими тиражами печатались боевые киноальбомы, выходившие на экраны два раза в месяц.

Трагичной в годы оккупации оказалась судьба помещения самой фабрики. Фашисты устроили в ее стенах свою «фабрику смерти» – место массовых расстрелов. Здесь были расстреляны и заживо сожжены сотни советских граждан. Дорогу, которая вела на фабрику, в дни тяжелых испытаний шосткинцы называли «дорогой смерти»: те, кого везли по ней, как правило, не возвращались.

3 сентября 1943 года войска Центрального фронта форсировали реку Сейм, освободив свыше 100 населенных пунктов, в том числе Шостку.

Ужасающую картину увидели освободители. В дыму чернели обгоревшие стены промышленных зданий. Жилые дома были превращены в груды кирпича и «спекшегося» железа. Фашисты разграбили фабрику, увезли все, представлявшее какую-либо ценность. Как было установлено комиссией по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, материальный ущерб, нанесенный Шосткинской фабрике киноплёнки, составил около 26 миллионов рублей.

Но вернемся в 1941 год. Осенью, в связи с приближением линии фронта к самой Москве и очевидными намерениями взять ее в клещи с юга и севера, нависла угроза и над Переславской фабрикой киноплёнки №5. 14 ноября вышло распоряжение Совета по эвакуации о перебазировании фабрики из Переславля-Залесского в далекий Барнаул и о ее размещении на площадке авторемонтной механической мастерской Наркомата совхозов РСФСР. Тогда уже было начали демонтировать и паковать оборудование, но в последнюю минуту пришла отрадная весть, что переезд в Сибирь отменяется. Началось победное наступление наших войск под Москвой, и Совет по эвакуации разрешил КДК во изменение ранее принятого решения не производить эвакуацию на Алтай.<sup>402</sup>

Однако фабрике не довелось прожить войну без тяжелых испытаний. В 1943г. на предприятии случился сильнейший пожар. Комиссия, расследовавшая происшествие, установила, что «пожар произошел от выстрела, сделанного находившимся в нетрезвом состоянии вахтером вооруженной охраны Митрофановым М.П. в штабеля битой пленки»<sup>403</sup>. Пьяная шалость дорого обошлась предприятию. Семь работников фабрики получили сильные ожоги, двое скончались. Предприятие сбилось с производственного ритма. А нужда в каждом метре пленки намного превышала тогда его себестоимость. В самый

---

<sup>402</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 1, л. 187; оп. 1, д. 689, л. 121.

<sup>403</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 21, л. 3.

разгар боев за Сталинград пленки катастрофически не хватало даже операторам киногоруппы Сталинградского фронта.

Героическими усилиями работников пленочных фабрик, несмотря на потерю Шосткинской кинопленочной фабрики (мощностью в 100 млн. пог. мтр. пленки), в 1943 году удалось довести их мощность до довоенных размеров. Но только мощности, а не сам объем реально выпускаемой продукции. Загвоздка тут была в том, что снабжение сырьем кинопленочных фабрик, производящих пленку для нужд кинематографии, не было приравнено к предприятиям боеприпасов, и для выпуска продукции в объеме, соответствующем реальным мощностям этих фабрик, элементарно не хватало дефицитных сырьевых компонентов.

#### *В блокаде*

В сентябре немцам удалось замкнуть кольцо окружения Ленинграда. Эшелон с ленфильмовцами успел выскользнуть из города буквально в последний день перед окружением. Но другие кинопредприятия – а Ленинград был одним из наиважнейших центров советской кинопромышленности – эвакуировать не удалось.

Скорбно выглядел отчет одного из уполномоченных Кинокомитета, отправленного в северную столицу для выяснения реальной картины положения дел с оставшимися в городе кинопредприятиями: «Мною обследованы кинопредприятия г. Ленинграда:

1.Завод Ленкинап. Завод в настоящее время не работает и перспектив на пуск завода на ближайшее время нет в связи с отсутствием электроэнергии, здоровой рабочей силы и специалистов. Оборудование завода находится в основном в порядке и в целости. Эвакуация завода из Ленинграда в другое место целесообразна, но в связи с упущенной возможностью эвакуации по льду Ладожского озера эвакуация водой будет представлять значительные трудности. Также серьезное затруднение вызовет острая нехватка здоровой рабочей силы при погрузке оборудования на месте и перегрузка его на водный транспорт.

2. Фабрика №4. Фабрика в настоящее время не работает и перспектив на пуск ее по производству фотобумаги в ближайшее время нет. Основное оборудование фабрики цело, несмотря на несколько попаданий артснарядов в цеха фабрики. Эвакуация фабрики целесообразна.<...>

3. Копировальная фабрика. Фабрика не работает из-за отсутствия электроэнергии, отсутствия подачи воды и порчи всей водопроводной системы, а также на фабрике ощущается острый недостаток в рабочей силе – по этим причинам фабрика вступить в эксплуатацию не может.

4. Ленкинохроника. В настоящее время студия кинохроники является единственным активно действующим кинопредприятием в Ленинграде. <...>».

Вынужденная «заморозка» крупных кинопредприятий кинопромышленности Ленинграда не могла не сказаться на результатах работы советской кинопромышленности, а в конечном итоге и на работе всей киноотрасли, где всегда все было очень тесно взаимосвязано. Стоило ослабнуть хотя бы одному звену в системе киноиндустрии, как это тут же откликалось в работе все других ее сфер.

Понимая это, большаковское руководство энергично пыталось компенсировать вынужденное «выпадение» ленинградского кинопромышленного звена путем создания новых локальных очагов производства киноаппаратуры в Ташкенте и других местах. Было отвергнуто инициативное предложение Кинокомитета о развертывании нового мощного завода по производству киноаппаратуры в Свердловске, мощном промышленном центре СССР. В итоге полностью восстановить потенциал кинотехнических предприятий до довоенного уровня так и не удалось.

*«Техника – это не только качество кадра. На фронте техника – это жизнь...»*

Уже в первые месяцы войны среди хроникеров появились операторы, награжденные боевыми орденами, некоторым кинорепортерам командование фронтов объявило благодарность. Причем не только за качественно снятые

боевые кадры, но и за мужество и отчаянную храбрость, проявленные при этих съемках.

Очень скоро стало ясно, что только личного мужества для успешной работы фронтового оператора было недостаточно. Специфика съемок в боевых условиях заставила во многом пересмотреть привычные методы и приемы работы. Ведь в отличие от корреспондентов газет, кинореporter на фронте во многом зависел от техники, на которой он работал – самой киноаппаратуры, качества пленки, объективов, осветительных приборов и т.д. Отсюда и родился афоризм, вынесенный нами в подзаголовок этой главки.

### *Легендарный «Аймо»*

Специальной киноаппаратуры для съемок в бою, о которой много говорили до войны на совещаниях в киноглавке, к началу Отечественной войны подготовить не успели. Поэтому основным «оружием» фронтовых кинореporterов стали те же автоматические кинокамеры «Аймо» и КС-4 (и даже громоздкие стационары «Дебри–Эль» и другие), которыми снимали и в мирные годы.

Американская камера «Аймо» стала первой специализированной камерой, предназначенной для репортажных съемок. Портативная, по-настоящему легкая (3,5...4,5 кг – в зависимости от установленных объективов), она позволяла вести съемку не только с легкого штатива, но, главное, – снимать с рук. С ней легко можно было не только двигаться, но бегать, прыгать и падать, что особенно подходило для съемок в бою.

Чем еще хороша была эта простенькая на вид камера? «В «Аймо», – отмечал знаток кинотехник и певец кинотехники Дмитрий Мансуренков, – создатели отказались от общепринятой ящичной формы корпуса, в этом аппарате он повторял конфигурацию транспортирующего механизма и отливался целиком из прочного и легкого алюминиевого сплава. Камера имела простую кинематическую схему, обладала только прямым ходом, у нее



отсутствовал контргрейфер, но двузубый односторонний грейфер кривошипно-кулисного типа, благодаря высокому качеству изготовления и сборки, обеспечивал удовлетворительную устойчивость изображения.<...> Главная особенность «Аймо» – пружинный привод, одного завода пружины хватало на непрерывную съемку в течение 26...28 с (13...15 м). При этом благодаря остроумному техническому решению обеспечивалась постоянная скорость съемки. Огромное достоинство пружинного привода – полная автономность, освобождающая руки оператора от вращения ручки аппарата. У камеры не было кассет. Специально для «Аймо» пленка (30 м) в фабричных условиях наматывалась на катушки с широкими ребрами, а к началу и концу рулона подклеивался перфорированный светозащитный ракорд, что позволяло заряжать и разряжать камеру на свету. Снятая пленка сдавалась в лабораторию прямо на катушках, которые могли использоваться вторично. <...> Процесс зарядки камеры у опытного оператора занимал буквально несколько секунд. Открывалась крышка аппарата, катушка пленки одевалась на ось подающего фрикциона, легким движением отодвигалась прижимная рамка, освобождая транспортирующие ролики, перфорации пленки или ракорда насаживались на зубья верхнего подающего барабана, делалась полупетля, пленка заправлялась в фильмовый канал и насаживалась на зубья грейфера, вновь полупетля, нижний барабан, задвигается прижимная рамка, конец пленки вставляется в приемную катушку, катушка – на приемный фрикцион, короткий пуск камеры для проверки правильности зарядки, закрывалась крышка камеры – все, можно снимать. По тем временам это была недостижимая скорость подготовки камеры к съемкам. Первые модели камеры снабжались одним объективом, но очень скоро вместо гнезда для одного объектива появилась трехобъективная турель, благодаря которой смена объектива стала занимать считанные секунды. В комплект съемочной оптики входили одни из самых лучших по тем временам объективы «Кук» (Cooke) с относительным отверстием 2,5 и фокусными расстояниями 28...200 мм. Таким комплектом, который включал даже

широкоугольный объектив, могли похвастать немногие аппараты. <...> Оригинален был и визир у «Аймо»: он представлял собой простейшую светоизолированную систему объектив–окуляр. В поле зрения визира можно было вводить расположенные на вращающемся барабане особые окна, соответствующие углу поля зрения съёмочного объектива. Для компенсации параллакса предусматривалось смещение визира в зависимости от дистанции съёмки. Конструкция визира давала возможность в процессе съёмки видеть шкалу дистанции съёмочного объектива и контролировать горизонтальность положения камеры по ватерпасу. Удачный дизайн и эргономика «Аймо» позволяли оператору легко удерживать ее при съёмках с рук. Впервые в мировой практике камера снабжалась укрепляемой снизу ручкой с ремнем, поэтому ее можно было носить на запястье руки и буквально в доли секунды вскидывать в рабочее положение. <...> С выпуском «Аймо» в документальном кино, и в первую очередь в кинопериодике, произошла настоящая революция. Мобильная ручная камера изменила саму форму подачи события на экран. Появилась реальная возможность снимать настоящий кинорепортаж»<sup>404</sup>

Простота, как и красота, требует жертв. Поэтому и у волшебного «Аймо» были свои, если не недостатки, то ограниченные возможности. Прежде всего эта камера работала со слишком малым запасом пленки, не позволявшим снять достаточно продолжительный кусок. Сколько раз в бою бывало так, что кульминация снимаемого действия еще только приближалась, а заряд пленки уже кончался и самое главное, самое интересное оставалось за кадром – требовалась перезарядка. Но когда съёмки велись двумя операторами, один оператор мог подстраховать своего напарника и доснять концовку.

В Советский Союз камера «Аймо» попала уже в начале 30-х годов. Но достойное применение ей нашлось не сразу. Ею в основном пользовались не сами ведущие операторы, а их ассистенты Им поручались досъёмки

---

<sup>404</sup> «Техника и технологии кино». – 2005, – №2.

отдельных деталей и подробностей к основным репортажным съемкам, которые осуществляли сами главные операторы. Именно особые возможности «Аймо» позволяли оперативно ухватить и зафиксировать быстро ускользающие детали происходящего, легко перемещаясь в пространстве, показать происходящее с разных точек съемки.

Скорее исключительная простота конструкции «Аймо» подвигла советских киноинженеров и руководство кинопромышленности на неблаговидное, зато полезное – и самое что ни на есть благое, как покажет время, – дело: скопировать «Аймо» на Ленинградском заводе киноаппаратуры («Ленкинап»). С 1939 года копии «Аймо», получившие в советском варианте наименование «КС-4» появились в руках наших операторов на разных студиях страны. В войну они стали уже главным «вооружением» советских фронтовых операторов. Снимать под пулями, под бомбежками и артобстрелом, а уж тем более в атаке тяжеловесными стационарными камерами на штативах было смертельно опасно. А, кроме того, – еще и маловыразительно. С учетом этих новых реалий подзакатилась звезда операторов первого ряда, асов так называемых «паркетных съемок». На первые роли теперь выдвинулись многие из бывших их ассистентов, имевших еще до войны опыт обращения с камерой «Аймо».

Надо сказать, что при эксплуатации камеры в военных условиях операторы добавили к ее великолепным характеристикам кое что еще. Например «маскхалат». «Рассвет застал нас на середине Волги, – вспоминал легендарный оператор, герой Сталинграда, Валентин Орлянкин. – С полуразрушенных зданий города, занимаемых противником, откуда хорошо просматривалась Волга, нас неожиданно обстреляли из пулемета. Разбежавшись в разные стороны, мы залегли и поползли вперед. Вторая очередь легла возле меня, взметая брызги льда. Когда пулемет умолкал, мы вскакивали и бежали дальше. И снова пули веером ложились или впереди, или сзади меня. Что за дьявольщина, думал я, почему стреляют только по мне? Мои спутники были в стороне от меня, в полсотне метров сбоку. И

вдруг я услышал резкий голос одного из солдат: «Спрячьте свою камеру под халат!» Ну конечно, черная камера «Аймо», с которой я не расставался, выдавала меня, хотя я, как и солдаты, был в белом маскхалате. Когда я спрятал под полу халата камеру, выделявшуюся хорошо видимым черным пятном на белом снегу реки, стрельба прекратилась. Вскоре мы уже были под спасительным прикрытием высокого правого берега Волги. Днем я снимал боевые действия дивизии и забыл про утренний эпизод. Каково же было мое удивление, когда вечером в блиндаж ко мне зашел солдат с куском белой материи и приказом генерала Родимцева сшить для киноаппарата... маскхалатик!»<sup>405</sup> Это маленькое изобретение потом не раз выручало прославленного оператора.

К сожалению, даже этих простых камер и легких в исполнении камер на фронте катастрофически не хватало. В какой-то степени именно нехватка кинокамер «Аймо» обусловила и малочисленность наших фронтовых киногрупп. Если учесть, что в боевой обстановке кинокамеры часто выходили из строя и для их ремонта иногда приходилось даже выезжать на студию в Москву, то можно понять, почему в киногруппах порою создавалось критическое положение. «Я не снимал, – докладывал осенью 1942 года в Москву начальник киногруппы Северо-Кавказского фронта М.Трояновский, – ибо был вынужден передать свой аппарат (оператору) Когану, у которого камера вышла из строя в самый разгар организованных им съемок. За последнее время наши операторы, к сожалению, много простаивают из-за плохой, сильно изношенной аппаратуры. Почти в нерабочем состоянии находятся аппараты у Когана, Шоломовича, Каирова, Пойченко, Котляренко и Асланова. Была поломка в аппарате и у Мазрухо. Это непрерывно срывает наши планы и увеличивает количество досадного брака. Операторы нередко возвращаются, не досняв сюжета. А я, кажется, окончательно переквалифицировался на мастера по починке аппаратуры. Но самое неприятное, что в результате всего этого у операторов появляется

---

<sup>405</sup>«Их оружие – кинокамера». – С. 131.

нежелание ехать в действующие части, на передовую, не имея уверенности, что риск будет не напрасен»<sup>406</sup>.

К осени 1943 арсенал наличных «Аймо» был настолько изранен и изувечен, что Комитет по делам кинематографии вынужден был посвятить отдельное свое заседание обсуждению тяжелейшего положения с аппаратурой, сложившееся во фронтовых съемочных группах. К тому времени в распоряжении фронтовых киногрупп находилось 170 кинокамер, более половины из которых представляли абсолютно устаревшие модели, другие были изношены или повреждены в ходе боевых съемок, в то время как ремонтная база полностью отсутствовала.<sup>407</sup> По итогам обсуждения вышел приказ об улучшении снабжения съемочной техникой фронтовых киногрупп – возобновлении производства запчастей к съемочным аппаратам на заводе «Москинап», восстановлении производства светосильной оптики, о закупке в США 50 автоматических камер «Аймо» и др.

Почти вся грандиозная кинолетопись Великой Отечественной войны была отснята этими камерами. С учетом таких заслуг не покажутся выпренными замечательные слова Дмитрия Мансуренкова: «Сейчас о Великой Отечественной войне нам напоминают памятники, часто это танк, пушка или самолет, установленный на пьедестале. Памятником о тяжелом воинском труде человека с кинокамерой стал легендарный аппарат «Аймо».

*Приспособления. «Голь на выдумки хитра...*

«Чем дольше длилась война, – вспоминал фронтовой оператор Михаил Посельский, – тем яснее мы понимали, что несовершенство техники не просто мешает хорошо делать свое дело, а во много раз увеличивает опасность...». Опасность не гипотетическую, а реальную. С первых и до последних дней войны потери в рядах фронтовых групп были очень тяжелыми. Историк кино В.П.Михайлов, первый исследователь советской

---

<sup>406</sup>Трояновский М. С веком наравне. – С. 160.

<sup>407</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 831, л. 101–104.

фронтальной кинохроники, вывел из этой статистики потерь роковую формулу: «Каждый второй – ранен, каждый четвертый – убит...».

С учетом таких невеселых реалий операторы на ходу сами совершенствовали киноаппаратуру, придумывали приспособления, помогавшие снимать в бою: разного рода приставки для крепления кинокамер в самолетах, на танках и т. д. Конечно такого рода технические приспособления в какой-то мере снижали меру риска при наиболее опасных съемках. Но главным побудительным мотивом тут был все же не мотив самосохранения, а желание сделать свою работу лучше, съемки – более выразительными.

Оператор С.Лозовский сам разработал специальное защитное устройство для съемки с несущегося в атаку танка. Устройство крепилось на броне танка, а в него помещалась кинокамера. Сам оператор размещался в танке и управлял камерой, будучи защищенным броней танка. Было проведено испытание этого устройства сначала в сугубо учебных условиях. По итогам испытания в редакторском заключении Главкинохроники на полученные съемки запечатлелось следующее: «Просмотренные нами экспериментальные съемки съятия с танковой киноустановки нас в целом удовлетворяют. Движение ровное, без скачков, эффектны наезды на препятствия, удачны четкие, ровные панорамные кадры. Мы ждем результаты применения установки в боевых условиях – в этом основной смысл работы»<sup>408</sup>. Испытания изобретения в реальном бою во время прорыва вражеской обороны под Орлом имели тяжелые последствия. В этом бою танк был подбит, почти весь экипаж погиб, оператор тяжело ранен. Но сами съемки получились великолепными.

С той же целью предпринимались попытки усовершенствовать киносъемку с боевых самолетов. «Первым и основным правилом для работы в авиации, – утверждал кинооператор Абрам Кричевский, один из самых «летающих» советских операторов, – должно быть использование всех

---

<sup>408</sup>РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 80. л. 9.

возможностей современной кинотехники. Расчет только на «смелость», как показал ряд отдельных работ, ни в одном случае не приводит к положительным результатам. В основном, все съемки, сделанные ручными камерами с борта боевого самолета, представляют собою, за редким исключением, брак, с рваными панорамами, с исчезающими за рамку кадра кульминационными моментами (падение бомб, штурмовка, атака и пр.). Киноаппарат в руках человека подвергается действию всех эволюций, производимым самолетом, а, следовательно, возможность спокойного стояния кинокадра – этого непреложного фактора, обеспечивающего качество съемки, отсутствует. Все сказанное выше относится к съемкам, где необходимо зафиксировать только бомбежки, штурмовки, пикирования, атаки и пр. Здесь ручная камера не годится .<...> Необходимо внедрить в практику работы фронтовых групп стационарную киноаппаратуру, которая сможет производить съемки бомбометания без присутствия оператора на борту самолета. Для этих целей может быть использована любая камера, даже самого первобытного типа. Здесь важно чтобы станина крепления аппарата, устанавливаемого в бомболюке, была рассчитана для самолетов любых типов и главный угол наклона должен не превышать 18–24 гр. Наклон должен быть рассчитан так, чтобы бомбы были в кадре от момента отделения их от самолета до разрывов на цели. Аппарат устанавливается объективом назад (ибо бомбы теряя инерцию, полученную от самолета, начнут постепенно отставать, приближаясь к земле). Объектив, стандартный: Ф=50 мм. Аппарат приводится в движение автоматически, как только штурман возьмется за рукоятку бомбосбрасывателя»<sup>409</sup>.

Описывая предлагаемое нехитрое устройство Кричевский не открывал никакой Америки. Подобные приспособления очень эффективно использовали английские кинооператоры при авиасъемках своих беспощадных бомбежек фашистской Германии. Закрепленные на корпусе

---

<sup>409</sup>Государственный центральный музей кино. Рукопись. Ф. 14.

своих боевых самолетов камеры столь же эффективно использовали и немецкие кинооператоры.

В Советском Союзе проектные разработки подобных приспособлений предлагались и настойчиво пробивались еще до войны. В частности, такую проектную разработку подготовил тогда оператор А.А.Лебедев. Позднее и другими операторами предпринимались аналогичные попытки. Но воз до самого окончания войны так и не удалось сдвинуть с места.

### *Война на расстоянии*

«Мы пробирались на наблюдательные пункты командиров полков, с которых, по их рассказам, блестяще видно поле боя. – вспоминал оператор Теодор Бунимович. – Но ничего снять не могли, так как поле-то видно *только* через стереотрубу. Даже наблюдение с артиллерийского пункта не всегда давало возможность снимать интересные планы. И уже на первом этапе нашей работы мы поняли, что в современной войне – 500–400 метров очень близкая дистанция, но для киноаппаратов это расстояние слишком велико. Зритель, привыкший в художественной кинематографии видеть все близко и отчетливо, требовал этого же и от нас».<sup>410</sup>

«Чтобы объектив мог «видеть» передний край, – подтверждал это наблюдение другой, не менее опытный оператор Михаил Посельский, – [оператор] должен был находиться не просто рядом, а порой впереди солдат». Именно так и поступали советские операторы, и первыми же попадали под вражеские пули. Обезопасить работу фронтовых операторов могла только длиннофокусная оптика, способная, как бинокль, приблизить снимаемое изображение. Но таких объективов у нас до поры до времени не было, и ряды фронтовых групп быстро редели.

Это обстоятельство подвигло киноруководство уже осенью 1942г. издать приказ «О разработке оптической системы для хроникальных съемок из-за укрытия и на больших расстояниях».

---

<sup>410</sup> Литература и искусство. – 1942. – 25 октября.



Приказ гласил: «В целях обеспечения фронтовым кинооператорам возможности для производства съемок боевых действий и других труднодоступных объектов из за хроникальных съемок боевых действий на фронте ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Центральной студии кинохроники приступить к разработке оптической системы для хроникальных съемок из-за укрытия и на большие расстояния.

2. Директору Центральной студии кинохроники т. ГОЛОВНЕ создать на Центральной студии группу для разработки системы хроникальных съемок из-за укрытия под любую оптику съемочной аппаратуры.

3. Руководство группой, возложить на Главного инженера Центральной студии кинохроники т. Качеровича А.Н.

4. Студий обеспечить оформление заказа на требующуюся оптику в Государственном оптическом институте в 5-тидневный срок.

5. Установить срок разработки системы для съемок из за укрытия под нормальную существующую оптику 1-го декабря 1942 года.

6. Установить срок приспособления системы для съемок из за укрытия под специальную оптику разработанную ГОИ через 15 дней после сдачи ГОИ объективов Центральной студии. Кинохроники»<sup>411</sup>.

Поражают утвержденные сроки разработки и изготовления опытного образца чудо-оптики. Тем не менее, приказ был выполнен.

Оптическую систему испытали на фронте в конце 1942 года – с помощью телеобъективов была произведена съемка вражеских позиций под Ленинградом. Потом телеоптика была удачно использована в боях за Орел, при освобождении Севастополя и т.д. В 1943 году советскими киноконструкторами были созданы специальные установки для съемок с дальних дистанций, изготовлены специальные объективы (550, 850 и 1200 мм). Заключенные в огромные трубки (тубусы), они внешне напоминали своеобразные кинопушки. И все бы хорошо, но эти телеустановки оказались

---

<sup>411</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп. 5, д. 16, л. 64.

очень тяжелыми и громоздкими и на передовой доставляли много неудобств кинооператорам, требуя специальной маскировки и затрудняя передвижение. Широкого распространения на фронте телеобъективы так и не получили.

Со времени битвы под Москвой начались опыты по получению синхронной записи звука и изображения в боевых условиях. Особенно много таких экспериментальных съемок было сделано в боях под Сталинградом, однако – как и телеоптика – из-за своего несовершенства широкого распространения они не получили.

Не были продолжены опыты и в области фронтовой цветной и стереоскопической съемки. В середине 1942 года оператор студии «Мосфильм» И.Гелейн снял на цветную пленку некоторые элементы боев под Витебском: подготовка к штурму, атака, залп гвардейских минометов «катюш», действия авиации, бойцы ночью у костра, оперирование раненого в медсанбате. Но эти 300 метров пленки так и остались единственными (ныне уже не сохранившимися) цветными кинокадрами во фронтовой кинолетописи Отечественной войны.

Погибли и две стереоскопические съемки разрушенного фашистскими оккупантами Петергофа (с 1944 по 1997г. – Петергоф) и Ленинграда, произведенные оператором Д.Суренским в 1944 году сразу после прорыва блокады.

К концу войны техническая оснащённость фронтовых киногрупп несколько улучшилась: почти все стационарные камеры были заменены автоматическими, появились новые киноавтоматы с узкоплёночными камерами, не так остро ощущался плёночный голод. Однако полностью решить проблему технической вооружённости военного оператора так и не удалось. Об этом приходится только горько пожалеть. Глядишь, список погибших на войне операторов бы куда короче...

### *Медвед-кино*

В лице Александра Медведкина силы небесные, вероятно, одарили наше русское кино самым уникальным и самобытнейшим талантом. К

сожалению, эпоха, в которую ему довелось работать, оказалась для реализации столь редкого дарования менее всего подходящей.

Его старт на кинематографическом поприще пришелся как раз на те самые годы, когда кинематографическую вольницу 20-х принялись энергично загонять в стойло единого идейно-эстетического канона. Вера в возможность преобразующего воздействия искусства на социальную реальность, помноженная на огненный темперамент, привела к тому, что Медведкин занялся изобретением принципиально новых, особо действенных форм агитационного искусства.

И изобрел.

Сначала жанр сатирического кинолубка. Затем детищем его изобретательской фантазии стал знаменитый Кино-поезд.

Казалось бы, бурная, изобретательная деятельность Медведкина на поприще агитации и пропаганды должна была сделать этого пламенного энтузиаста любимчиком власти, распахнуть перед ним необъятное поле деятельности. Но оказалось, что «агитатор-горлопан» Медведкин свой – да не совсем. Для крепнущего сталинского режима он был не совсем удобен: не в меру энтузиастичен и горяч, не склонен действовать по партийной указке, но зато чересчур инициативен. К тому же слишком налегал на критику недостатков соцстроительства, слишком горячо и неистово бичевал их, а не пел аллилуйю чудесам социализма и мудрому руководству. И хоть самобытен и талантлив – но опять-таки как-то не в меру. Слишком уж оригинален, слишком затейлив. Попроще бы! И самое неприятное – искренен, прямодушен и кристально честен. Уроков, уже преподнесенных всей стране процессами над промпартией, Крестьянской партией и прочими вражьими силами как будто бы не усвоил.

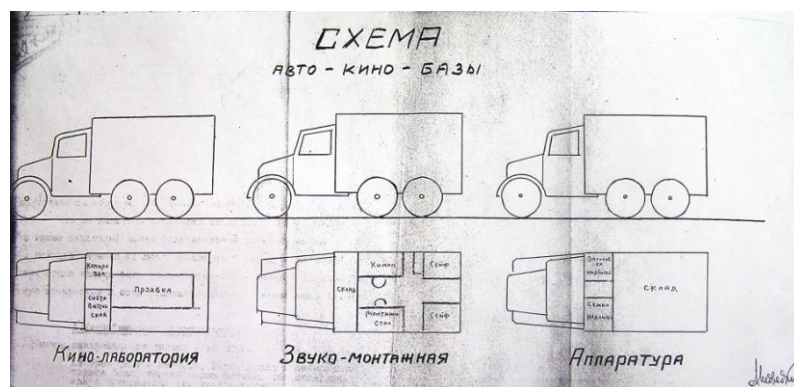
Медведкину перекрывают кислород, и он уходит из хроники в игровое кино. Но там еще резче и драматичнее разыгрывается та же драма. После удивительных, решительно ни на что непохожих работ, фильмов-откровений – «Счастье», «Чудесница-девчонка», «Новая Москва» – Медведкина

демонстративно выставляют за дверь. Оpozоренному, с клеймом неблагополучного, ему все же позволяют убогую работенку где-то на глухой кинематографической обочине.

Такие крутые повороты биографии сломали не одну судьбу. Медведкин устоял. Грянувшая война вносит свои перемены в эту безнадежную ситуацию. Буквально через несколько дней после начала войны Медведкин появляется в Кинокомитете с удивительным проектом авто-кино-поезда – своеобразной киностудии на колесах, которая могла бы работать в районе боевых действий, мобильно осуществляя не только репортажные съемки, но и на месте готовя оперативные выпуски отдельных сюжетов и киножурналов.

Рисунок 2

Схема авто-кино-базы



На стол И.Г.Большакова ложится его инициативная записка: «Прошу Вашей санкции на создание для выполнения специальных заданий небольшой авто-кино-базы, дающей возможность еще более повысить политическую роль кинохроники в деле мобилизации всех сил на разгром фашизма. В 1932–1935гг. подобная кино-база, в виде специального кино-поезда «Союзкинохроники», с большим успехом выполняла ряд ответственных политических заданий, и накопленный тогда опыт, позволяет сейчас быстро и безошибочно, без особых затрат, включить в число средств агитации еще одно предприятие. Авто-кино-база представляет собою небольшую (смонтированную в трех автомашинах) «ездящую» киностудию,

приспособленную к съемке и чрезвычайно быстрому выпуску на месте съемки разнообразных хроникальных фильмов. Смонтированная в автомашине кинолаборатория может обрабатывать 1000 м. пленки в сутки, что позволяет выпускать отдельные фильмы в течение 30–48 часов с момента окончания съемки и тиражировать их в количестве 5–8 копий, с тем чтобы тут же разбросать их в радиусе до 100 км для активной массово-политической работы. Смонтированная во второй автомашине звукобаза даст возможность полноценно монтировать и озвучивать снятый материал, вести синхронную звукозапись, записывать диктора и включать в фильм музыку, заготовленную заранее в виде фонотеки. Третья автомашина служит для перевозки съемочной и негромоздкой осветительной аппаратуры, что позволит снимать не только на природе, но и в помещениях. Штатный состав всей бригады не превышает 17 человек. Лучшие фильмы авто-кино-базы передаются в союзный прокат, сюжеты используются для сюжетов киножурналов. Авто-кино-база работает в системе Главка кинохроники. База может быть использована на самых разнообразных участках тыла и фронта и в данный момент особую пользу может принести в системе МТС и совхозов. <...> Учитывая все вышеизложенное, прошу Вас разрешить мне переговоры с политуправлением Наркомзема, для которого создание такой базы может оказаться делом крайне полезным и который поэтому может взять на себя представление нам автомашин и необходимые материальные расходы»<sup>412</sup>.

На докладной записке сохранилась резолюция И.Г.Большакова: «Это предложение сейчас, по-моему, является неприемлемым. Большаков».

Можно предположить, что интересная и крайне перспективная разработка А.Медведкиным «киностудии на колесах» не была принята по той простой причине, что она покушалась на принцип максимальной централизации управления кинохроникой, поскольку предусматривала оперативный показ отснятого материала в регионе съемок, минуя его утверждение в Москве. Подобным же образом были, например, отвергнуты и

---

<sup>412</sup> РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 776, л. 113–115.

другие предложения некоторых фронтовых киногрупп об организации передвижных киностудий при фронтах, что давало бы возможность оперативно освещать события из жизни того или иного фронта, не отправляя весь отснятый материал в Москву.

Трудно сказать почему эта блистательная, смелая идея не получила тогда своего воплощения. Вполне возможно, рождению авто-кино-поезда в июле 1941 года помешало катастрофическое для Красной Армии начало войны, ее паническое отступление, вызывавшее вынужденную эвакуацию множества предприятий и больших масс населения. В атмосфере нараставшего общего хаоса и растерянности, не обошедших тогда стороной и кинематографические организации, действительно трудно было рассчитывать на то, что замечательный во всех отношениях проект Медведкина может быть реализован. Впрочем, не был он осуществлен и позднее, в обстановке более стабильной и более располагающей, хотя Александр Медведкин заявлял его еще минимум два раза – и в 1942, и в 1943 годах.

Вместо работы во фронтовой хронике он был брошен на другой – трудовой – фронт. По решению руководства Кинокомитета Медведкина командировали на Бакинскую киностудию в должность заместителя директора этой студии с заданием вытащить ее из производственного отставания. Поручение было быстро и сверхкачественно исполнено.

Медведкина собирались отправить на дипломатическую работу по линии Инторгкино. Но тут этому удивительному чудо-человеку за долгое время, наконец, по-настоящему повезло. Вместо поездки в какую-нибудь Великобританию он получил назначение на фронт, о чем давно мечтал и просил. В сентябре 1943г. его назначили начальником киногруппы 3-го Белорусского фронта.

Здесь на него обрушилась масса сложных проблем, с самого начала войны мешающих успешной работе нашей кинохроники. Но Александр Иванович принялся бороться с трудностями и неразрешимыми проблемами

не методом лобового тарана, а, как и в прежней своей деятельности, находить им нетривиальные решения сугубо творческого порядка.

Подлинно новаторский подход он проявил буквально на всех участках своей новой работы. Он попытался принципиально по-новому организовать и спланировать работу входящих в его группу операторов. Так возникла его «Книга проектов», которая столь по вкусу пришлось тогдашнему руководству кинохроники, что оно взялось распространить принципы планирования работы медведкинской группы на все прочие фронтовые киногруппы.

Замахнулся Медведкин и на решение самой острой и хронической проблемы советской кинохроники – вопиющей малочисленности операторского состава фронтовых киногрупп. Протяженность каждого из фронтов Великой Отечественной войны составляла более сотни километров. А в каждой киногруппе, прикомандированной к тому или иному фронту, – три-четыре человека. От силы 5–7. Как ни расставляй операторов на этом пространстве, всех ключевых участков его все равно не прикроешь. Тем более, что всегда кто-то ранен, кто-то просто болен, у кого-то сломалась машина, кто-то срочно отправлен в Москву с партией только что отснятого материала, для ремонта киноаппарата или иной служебной необходимости. Случались, как известно, и необратимые потери. И немалые. В результате начальник киногруппы то и дело оказывался в положении генерала без армии. А для того, чтобы полноценно снимать все ключевые события, происходящие на фронте, а тем более снимать солдат в гуще боя, нужно было много репортеров. Необходима была и другая, более портативная киноаппаратура. Ни того, ни другого в то время не было.

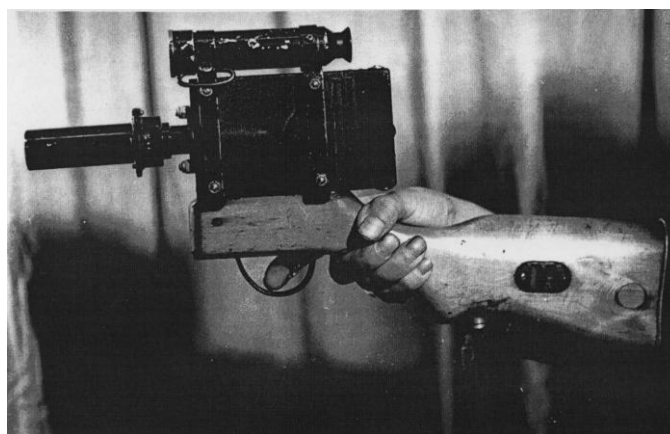
Тогда у Медведкина и родилась идея радикального решения этой давней кадровой проблемы – дать кинокамеры солдатам. Кто лучше них знает фронт, разбирается в боевой обстановке? Кто кроме них может быть более осмотрительным, находчивым и сноровистым в атмосфере горячего боя? Да конечно же солдат, уже основательно понюхавший пороху и

успевший как следует набраться боевого опыта! А если это будет еще и не простой солдатик, а скажем, а опытный разведчик, не раз и не два ходивший в опаснейшие рейды по тылам врага? Да если такому головорезу, отчаянному храбрецу и ратному умельцу дать в руки камеру, да немного подучить, как ею пользоваться, то такому воину-оператору цены не будет!

Медведкин этой идеей загорелся. Руководство Главкинохроники и Главное политуправление Красной Армии поддержало его. Операторам были переданы 16-миллиметровые кинокамеры, которыми тогда оснащались боевые самолеты. В Москве к кинокамерам приделали деревянные приклады автоматов ППШ. Поскольку авиационные кинокамеры были рассчитаны на электрический привод, то киноавтоматы (так их стали называть) снабдили специальными аккумуляторами. Весили они килограмм десять каждый. Если же еще учесть, что эти аккумуляторы быстро «садились», и киноавтоматчикам приходилось таскать за спиной по два таких аккумулятора, то можно представить, каким оказался общий вес этих «портативных» киноавтоматов.

Рисунок 3

«Киноружье» Александра Медведкина



Но, как вспоминал А. Медведкин, никто из киноавтоматчиков на это не жаловался. Это были необыкновенные кинорепортеры. В 1944 году из всех армий 3-го Белорусского фронта собрали большую группу самых опытных, отличившихся в боях сержантов. Из них сформировали два отряда киноавтоматчиков. После двух месяцев напряженной учебы под



руководством операторов Н.Лыткина, Г.Голубова и А.Зенякина, киноавтоматчики пошли в бой.

Снимали они бесстрашно (особенно при штурме Кенигсберга). Правда студия впоследствии перестраховалась и многое в этих съемках забрала из-за нерезкости, «смазанности» изображения. Тем не менее, часть отснятых киноавтоматчиками кадров зрители увидели во фронтовом спецвыпуске №6 «Кенигсберг» (реж. Ф.Киселев, ЦСДФ, 1945г.). Даже по этим немногим уцелевшим съемкам можно смело утверждать, что дерзкий эксперимент с «киноавтоматчиками», задуманный и реализованный Медведкиным, полностью себя оправдал. Он позволял успешно решить с первых дней войны мучавшую советскую кинохронику проблему страшного дефицита операторских кадров. И более того, съемки медведкинских киноавтоматчиков дали новое и небывалое качество фронтового репортажа. Это были подлинно боевые съемки, сделанные в самый разгар сражения, *съемки буквально в упор – лицом к лицу с врагом*. При всей своей скоротечности и отрывочности они позволяли запечатлеть такие детали и подробности боевых схваток, которые прежней кинодокументалистике были просто недоступны.

Оценив открывшиеся принципиально новые возможности боевого кинорепортажа, Медведкин стремился расширить сферу и масштабы своего эксперимента. Тогдашнее руководство кинохроники во главе с Герасимовым вроде бы тоже было склонно поддержать ценное начинание. Однако неповоротливая советская управленческая система слишком медленно переваривала новаторскую идею, а война между тем стремительно приближалась к своему победному финалу.

Осуществить полномасштабный эксперимент Медведкину – этому удивительному мастеру и изобретателю, подлинному «левше» русского кино – и на этот раз возможности не представилось...

Однако война была выиграна именно такими людьми как Медведкин.

## 4.8 Зарубежные связи<sup>413</sup>

### *Дружба заклятых врагов*

Как это не покажется удивительным, в годы войны советское кино, особенно в самый трудный – начальный – ее период, значительно укрепило свои позиции на международной арене.

Тут отличились, безусловно, и сами кинематографисты – особенно документалисты-фронтовики, дорогой ценой, под пулями добывавшие кадры, которые с неподдельным интересом тогда ждали и смотрели в самых разных странах. Но в какой-то степени расширить сферу представительства советских фильмов на прежде почти недоступном зарубежном экране помог тогда попутный международный ветерок.

Политическое и военное сближение, а потом и прямое сотрудничество СССР, США, Англии, еще совсем недавно пребывавших в статусе самых заклятых врагов, безусловно, предоставило советскому кино ряд новых возможностей более широкого продвижения советских фильмов на Запад. Но надо отдать должное и тогдашнему руководству советской кинематографии, которое не прозевало эту редчайшую возможность проскользнуть в лишь слегка приоткрытую на какое-то мгновение дверь.

Судя по обширной и хорошо сохранившейся документации<sup>414</sup>, сам Большаков уделял этому направлению своей работы пристальное внимание, вникая в, казалось бы, самые мелкие вопросы и детали. Уже в ходе войны ему пришлось основательно почистить кадровый состав «союзинторговцев», трудившихся и в центральном аппарате самого ведомства, и в аппарате его представительств за рубежом едва ли не со времен Шумяцкого и Дукельского.

Решительно меняя кадровый состав «Союзинторга», Большаков в основном выдвигал на работу за рубежом не знатоков торговых операций и

---

<sup>413</sup>Подраздел подготовлен по материалам М.Косиновой.

<sup>414</sup>Интересующихся отсылаем к фондам РГАЛИ, в первую очередь к фонду 2456, опись 4. Прежде дела этой описи, числившиеся за Особым отделом Кинокомитета, были строго засекречены. Ныне они, за некоторыми исключениями, открыты для всех.

дипломатии с чекистскими погонами, а людей из чисто кинематографической среды. И прежде всего из среды творческих работников. Так, работу «Союзинторгкино» возглавил режиссер и специалист по стереокино А.Н.Андреевский. А в ответственной роли представителя кинокомитета в Штатах оказался кинорежиссер М.К.Калатозов. К «засылке» во вражеский, то бишь «союзнический», стан готовили тогда даже и самого А.И.Медведкина, но, видимо, руководители «операции» в последний момент углядели, что у этого человека поразительной честности и прямоты, при наличии многих других бесценных качеств напрочь отсутствует талант изворотливости, столь необходимой для дипломатически-торговых и иных специфических трудов.

Возможно, и у новых выдвиженцев были какие-то специфические дела и поручения, связанные с Лубянкой и политической разведкой. Бывший советский киновед, позднее трудившийся на «Голосе Америки» Валерий Головской заполучил и обнародовал большущее досье на М.К.Калатозова, собранное на него агентами ФБР. Американские лубянщики самым тщательным образом фиксировали все отклонения «нашего человека» от официального русла разрешенной деятельности и в результате насобирали чуть ли не целую Бондиану-Калатозовиану. Кто знает, может быть, со временем мы и узнаем о каких-то новых гранях таланта великого советского режиссера. Но, как бы там ни было, и сам Михаил Константинович, и другие большаковские выдвиженцы-союзинторговцы на новом и непривычном для них поприще были, прежде всего, кинематографистами. По крайней мере, высочайшая компетенция по этой части им весьма пригодилась на новой работе.

А работа по продвижению советских фильмов на экран даже в недолгую пору «союзничества» и некоторого потепления была ой как непроста. На самом деле в сфере идеологической, а кино было «прописано» по этой части, никакого «союзничества», никакой «дружбы» вовсе и не было, да и не могло быть. Все происходившее на данном поприще, скорее, напоминало сближение двух волкодавов, которые поначалу тщательно

обнюхивают друг друга и тихо рычат, перед тем, как броситься на соперника и вцепиться ему в глотку.

Так оно и вышло в сфере международных связей советской кинематографии военных лет. Сначала (1941–1942гг.) воспоследовало обманчивое недолгое сближение, но уже в 1943г. произошел резкий и мгновенный откат к прежнему противостоянию. А в 1944г., еще до победного окончания войны, раздалась первые аккорды очередной «холодной войны» и разгорелась жесткая схватка за лучшие позиции в приближающемся переделе зрительской киноаудитории на территории освобождаемой от фашистского ига Европы.

Железный занавес в сфере кино, по сути дела, начал воздвигаться еще задолго до того, как прогремели салютные залпы Победы.<sup>415</sup> Публикуемые ниже документы, как представляется, вполне убедительно показывают, что пресловутый металлический занавес спроектировали и первыми начали воздвигать отнюдь не в Советском Союзе, а по ту сторону океана. Как, впрочем, и печально знаменитые «суды чести», и громкие процессы над «безродными космополитами», о которых у нас так любят говорить как о самом большом и самом страшном преступлении советского режима. На самом деле, с опережением на 6–7 лет, все эти изощрения были изобретены и с огромным успехом опробованы на земле самой хваленой в мире демократии.

Такова в общем изложении схема меняющейся амплитуды взаимодействия советской кинематографией со своими союзниками по так называемой антигитлеровской коалиции. Теперь рассмотрим эти взаимосвязи более подробно.

---

<sup>415</sup>Подобную точку зрения высказал и С.Каптерев в своей обширной публикации о работе М Калатозова в США: «Глубокие структурные различия между двумя киносистемами и различные политические установки их руководителей должны были неминуемо привести к возникновению серьезных препятствий на пути переговорного процесса – препятствиям, которые в конце концов оказались непреодолимыми. Состоявшиеся в 1944 году в Нью-Йорке решающие переговоры о создании советско-американской киноорганизации по вопросу проката советских картин в США и американских – в СССР зашли в тупик. Политика в области кино опередила «большую» политику, по-своему показав фундаментальные разногласия, вскоре приведшие две державы к «холодной войне». («Секс... выдохся и вконец состарился»: Михаил Калатозов: письма из Америки / Публикация, предисловие и комментарии С.Каптерева // Киноведческие записки. – № 65. – 2003. – С. 196–216).

### *Придется дружить*

В своем выступлении на творческой конференции 1942г. А.П.Довженко неожиданно напомнил участникам обсуждения о том, что в самом начале войны группа советских кинематографистов высказалась о нецелесообразности эвакуации советских киностудии вглубь страны и выдвинула предложение о передислокации в Голливуд, на хорошо налаженных студиях которого можно будет гораздо эффективнее бороться с проклятыми фашистами, нежели мучиться на новых и плохо оборудованных киноплощадках в республиках Средней Азии.

Такое заманчивое предложение вряд ли могло прозвучать случайно, без каких-либо предварительных – хотя бы и неофициальных – переговоров, и уж тем более – без (пусть даже и слабых) намеков на согласие хозяев голливудских студий принять десант советских кинематографистов-антифашистов в свои добрые объятия. Интересно было бы понаблюдать за развитием этой истории дальше и чем бы она закончилась, если бы ей это позволили. Но, по-видимому, уже первая реакция на выдвинутое предложение убедительно показала инициаторам перебазирования, что на эту тему лучше больше никогда и ни при каких обстоятельствах не заикаться, и, таким образом, коллективного отъезда в райские кущи голливудщины не случилось.

В первый военный год каких-либо крупных и принципиальных перемен в отношении советского кино с западным миром еще не случилось. Но отношения, с учетом активных внешнеполитических переговоров руководства СССР и стран Запада, стали потихоньку теплеть. Так или иначе, в указанный период начальство в Кинокомитете вполне могло быть довольно итогами присутствия советских фильмов на зарубежных экранах.

В зеркале сухой статистики выглядели они и, в самом деле, неплохо. С 22 июня 1941 года по 22 февраля 1942 года за границу было отправлено 1016 кинофильмов, из них 176 полнометражных художественных, 840 хроникальных и короткометражных .

Таблица 7 А вот как выглядела справка по странам за тот же период:

Послано:	Художественных	Хроника и короткометр.
В США	8	46
В Англию	27	65
В Иран	19	98
В Турцию	8	23
В Афганистан	2	19
В Индию	1	13
В Чунцин	16	103
В Шанхай	6	29
В Гонконг	6	19
В Монголию, Кашгар, Урумчи, Туву	71	299
В другие страны (Ирак, Австрия, Нов. Зеландия, Палестина, Сирия, Египет)	12	126
Всего:	176	840

Фильм «Разгром немцев под Москвой» был послан за границу в первоначально в количестве 20 экземпляров, из них в США, Англию и Иран – по 2 экземпляра. За годы Великой отечественной войны в США фильм «Разгром немцев под Москвой» посмотрело 4,5 млн. зрителей, фильм «Наш русский фронт» – 2,5 млн., «Фронтовые подруги» – свыше 1 млн., «День войны» – 16 млн.<sup>416</sup>

Особенно радовали показатели явного роста нашего киноприсутствия на экранах США. Еще в 1938 году наша организация «Амкино» создала в США свою скромную прокатную сеть. В результате в Америке появились кинотеатры, которые демонстрировали исключительно советские фильмы (кинотеатр «Камео» в Нью-Йорке, театры в Чикаго и в других городах). Если в 1934 году советские фильмы демонстрировались только в 39 городах, и их просмотрело 300 тыс. человек, то в 1937 году количество зрителей советских фильмов возросло до 3,5 млн. человек, наши фильмы показывались в уже в 500 американских городах на 661 экране. А в 1942 году количество американских зрителей, увидевших советские картины, перевалило за 10

<sup>416</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 124, л. 9–11.

млн. Наши фильмы демонстрировались в 1247 городах и 3145 кинотеатрах. Охват зрителей составил 10890 тыс. А сюжеты советской кинохроники, включенные в американские киножурналы, демонстрировались в 1942 году в 14 тысячах кинотеатров, с охватом около 80 миллионов зрителей в неделю.

В переводе этих цифр на рубли картина проникновения на зарубежные экраны тоже выглядела совсем недурно. В проекте приказа, подводющего итоги работы «Союзинторгкино» можно было прочесть:

«I. Основные итоги работы «Союзинторгкино» за 1942 год характеризуются следующими данными:

а) реализация советских фильмов за границей достигла суммы в 1789,2 тыс. руб. против 1230,6 тыс. руб. в 1941г. и 1043,8 тыс. руб. в 1940г., что составило 171,4% по отношению к 1940 году и 145,4% по отношению к 1941г. Наряду с этим убытки от реализации снизились до 31% по отношению к 1940 г. и до 27,9% по отношению к 1941г., если принимать соответственно убытки от реализации за эти годы за 100%. В 1942 году общие убытки по «Союзинторгкино» составили 418 тыс. руб. против запланированного убытка в 2169 тыс. руб. При этом доход в иностранной валюте составил 1799,4 тыс. руб. золотом при расходе в 456,3 тыс. руб. золотом, т.е. «Союзинторгкино» вышло с превышением доходов над расходами в инвалюте в 1343,1 тыс. руб. золотом;

б) Сопоставительные данные по странам, с которыми «Союзинторгкино» имело деловые отношения в 1940 довоенном году, и в 1942 году, свидетельствует об еще более крупном росте реализации советских кинокартин за границей за отчетный период по сравнению с довоенным временем. Из общей суммы в 1043,8 тыс. руб. золотом, реализованных в 1940 году, – 580,3 тыс. руб. падают на страны, находящиеся в состоянии войны с Советским Союзом или оккупированные вражескими войсками, и только 463,5 тыс. руб. приходится на страны, с которыми «Союзинторгкино» продолжает вести торговые отношения в 1942г. Таким образом, реализация на основе сопоставимых данных составляет в 1942г. –

1789,2 тыс. руб. по отношению к 463,5 тыс. руб. в 1940г., что характеризует рост по той же самой группе стран почти в четыре раза (386%).

II. Итоги работы «Союзинторгкино» за первые пять месяцев 1943 года характеризуются следующими показателями:

а) реализация советских фильмов за границей на 1 июня 1943 года составила по данным оперативного учета 1149,7 тыс. руб. против 224,8 тыс. руб. за те же пять месяцев в 1942г., что дает рост на 511,43%. Таким образом, реализация советских фильмов за границей за первые пять месяцев 1943г. превысила реализацию по всем странам мира за весь 1940 год. В равной мере реализация советских фильмов за пять месяцев почти достигла суммы реализации за весь 1941 год;

б) по данным бухгалтерского учета, проведенного за первый квартал, реализация за этот квартал составила 99,4 тыс. руб. против 43,8 тыс. руб. в 1942 г., т.е. дала рост на 227,17 тыс. руб. При этом убытки от реализации в первом квартале снизились до 161,7 тыс. руб. против 219,6 тыс. руб. за первый квартал 1942г. На 1 июня 1943г. «Союзинторгкино», по данным оперативного учета, впервые за все годы вышло с прибылью в 492,7 тыс. руб. против убытка в 395,7 тыс. руб. за тот же период 1942 года.

III. За отчетный период общие итоги работы «Союзинторгкино» за границей характеризуются также значительным повышением охвата зрителей, смотревших советские фильмы и боевую кинохронику в различных странах мира. По отчетным данным за 1942г. советские фильмы демонстрировались в США в 1247 городах и 3145 кинотеатрах, с охватом 10890 тыс. зрителей, а сюжеты советской кинохроники, включенные в американские киножурналы, демонстрировались в 14 тысячах кинотеатров, с охватом около 80 миллионов зрителей в неделю. В Англии основные советские кинокартины печатались в количестве 50 позитивных копий и демонстрировались в 1000 кинотеатров, с охватом около 32 миллионов зрителей. Сюжеты советской кинохроники, включенные в английские киножурналы, демонстрировались еженедельно в 4000 кинотеатров и



просматривались 24 миллионами зрителей. Количество зрителей, просматривавших советские кинофильмы, и боевую кинохронику в странах Ближнего Востока увеличилось в 1942 году более чем в два раза»<sup>417</sup>.

Совсем недурно! И это еще при том, что работа самого ведомства по продвижению советского кино была налажена далеко не идеально, что и было жестко отмечено тем же приказом.

Порядок отправки советских кинофильмов за границу был следующим. Кинокомитет по делам кинематографии при СНК СССР высылал на имя фирм, с которыми у него имелись договоренности, как правило, один экземпляр копии (лавандовой или обычной). С нее на местах делались копии, распространяемые в данной стране. В некоторых случаях за границей демонстрировались копии, посланные из СССР. В такой ситуации Кинокомитет высылал 2, иногда 3 или 4 копии.

Надо признать, что иногда картины приходили за границу со значительным опозданием. Особенно негативно это сказывалось на хронике. Информация о событиях, произошедших несколько месяцев назад, интересовала зрителей куда меньше последних новостей с фронта. Так, кстати сказать, произошло с «Разгромом немцев под Москвой». Возможно, картина имела бы еще больший успех у зрителя, если бы не полугодовая задержка с ее показом. Фильм вышел на советский экран в январе 1942 года. Его копия тут же отправилась в Америку, где была неплохо разрекламирована. Крупнейшая кинокомпания «Колумбия» решила прокатывать фильм в лучших кинотеатрах. Она брала на себя все расходы и шла на любые условия, выставив со своей стороны только одно – получение фильма не позже февраля. Картина, однако, не была получена ни в феврале, ни в марте, после чего интерес к ней понизился. Премьера состоялась лишь 15 августа 1942 года. Зимний фильм пришел летом, вследствие чего вышел на второстепенных экранах, утратив, таким образом, миллионы возможных зрителей.

---

<sup>417</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.1, д.830, л. 15–17.

Одним из серьезных недостатков «Союзинторгкино» была слабая реклама фильмов, отправляемых за границу, что создавало невыгодные условия для их продвижения в широкий прокат. Зачастую экспортируемые фильмы отправлялись вообще без рекламных материалов, а также без монтажных листов, сертификатов, либретто...

Одним словом, представителям «Совинторгкино» еще было над чем как следует поработать. И соответствующее указание было сделано начальством строго и твердо.

### *Идем на прорыв?*

Помимо собственных недоработок, в отношениях с наметившимися союзниками были и трудности объективного рода. 16 сентября 1942 года (то есть в самый «бархатный сезон» взаимоотношений СССР и США) министр кинематографии И.Г.Большаков отправил письмо в ЦК, в котором, в частности, были следующие строки: «...Несмотря на большой интерес, проявляемый в Америке к советским фильмам, голливудские кинопрокатные фирмы саботируют предложения Амторга о прокате ими наших фильмов. Поэтому наши фильмы прокатываются советско-американской кинофирмой «Арткино», которая не в состоянии конкурировать с голливудскими кинопрокатными фирмами, обслуживающими 16 тыс. кинотеатров с десятками миллионов зрителей в неделю...»<sup>418</sup>.

Было бы странно, если бы американцы, пусть и строго дозировано пропуская наше кино на свои экраны не требовали, за это ответных ласк. Им тоже хотелось подзаработать, покрасовавшись на экранах советских кинотеатров. В письме наркому внешней торговли А.И.Микояну Большаков писал: «Ввиду того, что за весь 1942 год и за первые 4 месяца 1943 года Кинокомитет не проводил ни одного американского и английского фильма, что отражается неблагоприятно на расширении наших деловых связей с англо-американской кинематографией и не способствует широкому

---

<sup>418</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 214, л. 4.

продвижению наших фильмов в США в британских владениях, прошу Вашего разрешения на импорт в СССР в 1943 году 6–9 фильмов американского производства и 3–4 фильма английского производства на общую сумму 300 тысяч американских долларов с примерным распределением этой суммы: 200–220 тысяч амдолл. для фильмов американского производства и 80–100 тысяч амдолл. для фильмов английского производства, при средней стоимости каждого фильма в 25 тысяч амдолларов. В настоящее время Комитет по делам Кинематографии при СНК СССР уже отобрал для покупки в США и в Англии несколько фильмов высокого художественного качества, выпуск которых на наши экраны одобрен ЦК ВКП(б). В дальнейшем каждый фильм, предназначенный для импорта в СССР, в счет указанного выше количества импортных фильмов, будет также (отправляться) предварительно для одобрения в ЦК ВКП(б)»<sup>419</sup>.

Умница Большаков, мотивируя свою просьбу, привел сокрушительный аргумент, напомнив Микояну, что реализация наших фильмов за границей в 1942 году составила 1799400 рублей золотом с превышением доходов в инвалюте над расходами на 1343100 рублей. К тому же и текущие успехи по продвижению советского кино на зарубежные экраны тоже продолжали впечатлять: за первые 4 месяца 1943 года реализация советских фильмов за границей уже достигла суммы около одного миллиона рублей золотом.

Сердце шефа Внешторга от этой цифры дрогнуло – на ходатайстве Большакова закрасовалась резолюция: «т.Молотову. Я за то, чтобы Комитету разрешить в пределах суммы чистой прибыли от продажи советских фильмов за границей закупить иностранные фильмы. 17/V». И это было правильное решение – на прокате приобретенного букета голливудской кинопродукции в СССР советский прокат, в свою очередь, получал возможность недурно заработать.

---

<sup>419</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 2, д. 960, л. 81.

Временное «союзничество» принесло и другие взаимопользные плоды. В августе 1943г. был заключен договор с американцами о сотрудничестве по документально-хроникальным съемкам в Иране. Следом – соглашение о бесплатном взаимобмене хроникально-документальными и научно-техническими фильмами. Американцам советская сторона передала 17 технических фильмов и два военно-инструктивных фильма, в том числе – по личному распоряжению Сталина – фильм «Вождение танка по пересеченной местности». Американцы оказались еще щедрее – прислали в СССР аж 77 научно-технических картин<sup>420</sup>.

Как свидетельствую многовековые наблюдения, аппетит приходит во время еды. Поэтому, на волне первых удачных шагов по части начавшихся романых отношений, у обеих сторон нарастало желание откусить побольше от сладкого пирога союзничества. При этом не обошлось и без обольстительных, но беспочвенных грез.

Удивительное предложение поступило в Агитпроп ЦК из правления ВОКСа<sup>421</sup>: «Во исполнение плана работы ВОКС на 1943 год выносим на Ваше рассмотрение следующее предложение: «В Голливуде наблюдается большой интерес к советской тематике. По сообщению уполномоченного ВОКС в США т.Базыкина на 1943г. запланировано 8–10 фильмов об СССР. Ряд фильмов (экранизация книги Дейвиса «Миссия в Москве» и др.) находятся уже в производстве. Учитывая огромную пропагандистскую силу американского кино (если фильм идет большим экраном, его смотрят 30–40 млн. зрителей), созданные в Голливуде фильмы об СССР могли бы стать одним из наиболее мощных средств нашей пропаганды в США. Однако эти фильмы могут быть полезной для нас пропагандой только при условии, советского контроля над сценариями и производством фильмов. В этом убеждают и просмотренные ВСКС сценарии некоторых фильмов (рецензии которых вместе с переводом статей о советских фильмах прилагаем). Вопрос

---

<sup>420</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 81, л. 32.

<sup>421</sup>ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей – советская общественная организация, основанная в 1925г. (Прим. ред.).

о работе в Голливуде назрел и практически, так как Литагентство при ВОКС продолжает получать ряд запросов на всемирные киноправа таких произведений, как «Падение Парижа» Эренбурга, «Машенька» Афиногенова, «Рузовский лес» Финна, «Белые мамонты» Полякова. Принимая вышеизложенное во внимание, считаем необходимым созвать в ЦК ВКП(б) (совместно с Комитетом по делам кинематографии и ССП) совещание писателей и сценаристов, на котором поставить информацию об интересе в Голливуде к Советскому Союзу и обсудить практические возможности по написанию специальных сценариев для Голливуда. В случае Вашего принципиального согласия ВОКС подготовят для этого совещания все необходимые информационные материалы и разработает темы сценариев»<sup>422</sup>.

У американцев тоже не обошлось без своих тараканов в голове. Летом 1943г. некто господин Янг, помощник американского посла в СССР, на встрече с руководителями ведущих американских кинокомпаний ошарашил их новостью о том, что настала пора тотального захвата советского прокатного пространства. Вот что заявил этот специалист по Советам:

«1) Рынок в России свободен, и мы сейчас должны приложить все усилия для того, чтобы завоевать его.

2) В связи с тем, что Англия начинает проникать на Советский рынок со своими картинами раньше нас мы должны, качеством своих картин парализовать ее попытки в самом начале.

3) В Союзе Американские фильмы народ очень любит, и поэтому нам будет не трудно бороться с Советской кинематографией т.к. она (советская кинематография) представляет собою примитивное производство, стоящее на очень узком уровне развития и техники.

4) Давайте больше картин мне, а я с мистером Стэндли обеспечу их широкое проникновение на Советский рынок. <...> Уверяю Вас, что в ближайшее время наши (американские) картины займут господствующее место на Советском рынке.

---

<sup>422</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 214, л. 5.

б) Мы имеем (американцы) в Москве прекрасный контроль за всем, что там делается над нашими фильмами. Мне поручено заявить Вам от имени Стэндли, что мы не позволим, не допустим, и Вы сами убедитесь в том, что ни одна наша картина не закричит в конце стандартного большевистского лозунга – «Да здравствует Сталин!».<sup>423</sup>

Но, как говорится, «не долго музыка играла...»

*Михаил Калатозов: письма из Голливуда*

В июле 1943 года кинорежиссер М.К.Калатозов неожиданно был направлен на работу в Соединенные Штаты в должности уполномоченного Комитета по делам кинематографии. Безусловно, этот незаурядный художник пригодился бы советской кинематографии и оставшись в Советском Союзе – продолжая работу по своей главной профессии. Но, будучи переброшенным на совершенно иной участок, он, как показало время, также проявил себя с самой лучшей стороны.

Пробыв недолгое время в Нью-Йорке и основательно разобравшись с деятельностью представительства «Союзинторгкино», Калатозов отбыл в Голливуд, где непосредственно занялся работой по наведению советско-американских киномостов. В Голливуде посланец Кинокомитета проработал вплоть до 1945 года.

Калатозов оказался в Голливуде в сложное переломное время. С одной стороны, американская сторона еще посылала обнадеживающие сигналы о намерениях сближения и сотрудничества. С другой – уже вполне явственно начинало ощущаться надвигающееся похолодание и откровенная враждебность американцев в отношении СССР. Поэтому даже талантливая и инициативная работа Калатозова на поприще кинодипломатии, по сути дела, не принесла, да по объективным причинам и не могла принести, тех результатов, на которые в начале этой миссии еще можно было

---

<sup>423</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 80, л. 48–50.

рассчитывать. Буквально ни одного из его самых крупных и перспективных начинаний реализовать не удалось.

Одним из срочных вопросов, которые пытался решить М.Калатозов в 1943–1944 годах, был вопрос так называемой «европейской лихорадке». До освобождения стран, оккупированных гитлеровским режимом, было еще весьма далеко. Но в Голливуде, да и в Англии уже началась экстренная подготовка к предстоящему захвату прокатного пространства этих стран.

В своих письмах Калатозов неоднократно сообщал, что все голливудские студии открывают специальные отделы по дубляжу и субтитровке картин для Европы на всех языках, даже на русском. Причем американцы заблаговременно готовили к прокату не только свои новые ленты, но и картины 10–15-летней давности. «Сейчас только узнал, – информировал М.Калатозов руководителя советской кинематографии в одном из писем, – о лихорадочной подготовке всех крупнейших кинокомпаний к захвату кинорынков в очищенных от фашизма территориях. У ПАРАМАУНТА, МАЙЕРА, УОРНЕРА уже готовы картины, дублированные на итальянский, французский и др. языки. Все эти фирмы, объединившись на европейском континенте, будут представлены через агентов бюро военной информации, которое отныне займется и чисто коммерческо-прокатной деятельностью. На днях выезжают в Европу их представители с картинами. Очищенные от фашизма страны, думаю, что представляют и для наших картин достаточные интерес. Точнее, наши картины там будут смотреться с чрезвычайным интересом и поскольку там пока нет никакой прокатной монополии, следовало бы уже сейчас предпринять необходимые шаги, чтобы потом не опоздать»<sup>424</sup>. Впоследствии М.Калатозов в своих письмах, адресованных И.Г.Большакову, часто возвращался к этому вопросу, предлагая заниматься подготовкой советских картин к международному прокату.

Одним из первостепенных факторов, определявших успех наших фильмов за границей, М. Калатозов считал вопрос организации их дубляжа, в

---

<sup>424</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.80, д.77–89.

связи с чем, приехав в Америку, немедленно занялся организацией дубляжной мастерской при «Арткино». Он совершенно справедливо утверждал, что американцы не хотят смотреть картины с субтитрами. И первоэкранные кинотеатры не желали их принимать. «Демонстрация наших картин в хороших театрах, – заявлял М. Калатозов, – это биржевая игра, а чтобы играть, нужно иметь, чем играть».

Немало крови пролил режиссер в борьбе за качество присылаемых из СССР копий, как правило, находившихся в ужасном техническом состоянии и не выдерживающих никакой критики. «Нам необходимо, – сообщал М.Калатозов в письме А.Н.Андриевскому, – чтобы американская широкая масса, я подчеркиваю, широкая, ходила в наши театры и смотрела советские картины, так как до сих пор наши картины шли только в третьестепенных кино и на окраинах, и смотрели их русские, евреи и все те, кто так или иначе связан с Россией. ... Широкая же американская публика крупных городов ходит в хорошие театры, оборудованные с комфортом. В этих кино определяется успех и марка картины, и, в зависимости от этого, определяется судьба в провинциальных кино, а таковых тысячи. Здесь все решает популярность, реклама и т.д. Вы даже не представляете, какую рвань выпускают голливудские студии, и все это сдабривается колоссальной рекламой, «звездами» и пр., и публика глотает все. Но когда дело доходит до советских картин, то все настораживаются, ибо американцам Херст глубоко привил боязнь к «пропаганде». Это слово здесь синоним – «смотри, американец, тебя разденут и отнимут всю твою собственность». Так вот, чтобы пробить эту брешь, стараюсь устраивать различного рода «мероприятия» с привлечением голливудских звезд вроде радиопереклички Москва–Голливуд и т.д. Вся эта шумиха нужна для того, чтобы популяризировать наше кино, чтоб пробить брешь, и, если удастся заполучить наши картины, чтобы американцы приняли их, тогда и крупные компании, почуяв бизнес, пойдут с нами на сделку»<sup>425</sup>.

---

<sup>425</sup>РГАЛИ, ф. 2456., оп. 4, д.87, л.4–15.



Нам хотелось бы особое внимание обратить на приведенное выше письмо М.Калатозова. В нем он, по сути, определил основные, имманентные векторы прокатной стратегии, остающиеся неизменными во все времена, независимо от экономического и социально-политического устройства страны. Во-первых, режиссер отмечал высокий комфорт американских кинотеатров, во-вторых, массивную рекламу кинопродукции, и, наконец, в третьих – активное привлечение «звезд». К огромному сожалению, в Москве не обратили должного внимания на эти ключевые моменты, о которых М.Калатозов сообщал в своих письмах неоднократно. Комфорт советских кинотеатров за всю историю их существования так и не приблизился к американскому уровню. Кинореклама тоже оставляла желать лучшего.

Одной из инициатив М.Калатозова была переориентация политики «Арткино» с производства, которым она активно занималась, на прокат. В частности – на расширение прокатной сети вне Нью-Йорка, в провинции. Нью-Йоркское представительство СССР под маркой «Арткино» начало осуществлять продвижение наших картин по США, Канаде и Центральной Америке (Мексике, Кубе, Панаме и др.). Кроме этого, самостоятельное представительство «Союзинторгкино» было организовано в Монтевидео, что позволяло через Уругвай наикратчайшим путем проникнуть во все интересующие СССР южноамериканские страны (Бразилию, Боливию, Колумбию, Чили, Эквадор, Перу, Парагвай, Венесуэлу и Аргентину). Все дубляжные работы проводились в Нью-Йорке как на английском, так и на испанском языках для стран Центральной и Южной Америки.

Американский монополярный прокат, не допускавший чужой продукции, не давал СССР возможности пробиться к широкой зрительской аудитории средствами, которыми располагало наше представительство. Советские картины, как было сказано выше, смотрел узкий круг живущих в Америке русских, евреев и других выходцев из России. Американцы вообще, в отличие от остальной мировой киноаудитории, никогда не стремились

смотреть чужие картины. Здесь очень рано сложилась своя традиция показа и восприятия картин. Поэтому для того, чтобы заставить прокатчиков показывать, а зрителей – смотреть иностранные фильмы, надо было подладиться под эту традицию. А для этого следовало внедриться в прокатную сеть больших компаний. М.Калатозов, ознакомившись с голливудским киномеханизмом, быстро это понял.

По его мнению, наиболее целесообразным шагом для СССР было связать свою прокатную судьбу в Америке с двумя крупнейшими организациями в области производства и проката – «Уорнер Бразерс» и РКО. Но одним из условий, указанных в проекте договора с РКО, был прокат американских картин в СССР на процентных началах, причем этот доход должен был делиться с нами пополам. М.Калатозов предполагал, что наше киноруководство вряд ли пойдет на этот шаг, и оказался прав.

Необходимо подчеркнуть, что подобного рода переговоры с серьезными компаниями, за которыми стояли крупнейшие банки, происходили в декабре 1943 года впервые. По словам М.Калатозова, прокатный аппарат, который представлял РКО, был «действительно грандиозен». «Они абсолютно убеждены в успехе, – подчеркивал режиссер в письме И.Г.Большакову, – и потому готовы пойти на многие изменения, уступки и уточнение договора. Учтите также, что в таких масштабах прокатывать наши картины в Америке и даже в Европе представится не скоро! Вопрос паритета картин 8:8 взят условно, они согласятся за одну американскую в СССР прокатывать три наших в США и по всему миру. Они также не настаивают на мировой монополии. Предлагают, если мы хотим, пока только американский контингент. ... Если в принципе наше правительство может допустить прокат американских картин в СССР на процентных началах, даже очень ограниченных, или же разрешит гарантировать указанную выше денежную сумму, то нам следует согласиться на такого рода организацию, ибо ни при каких других условиях

действительно широко показывать наши картины в Америке мы не сможем. Также мы получим техническую помощь их студии задаром»<sup>426</sup>.

В результате переговоров, компания РКО предложила СССР проект соглашения, где предусматривалось «радикальное изменение существующего положения наших картин». Согласно этому проекту, должна была быть организована совместная советско-американская компания по продвижению советских картин в Америке и американских картин в Советском Союзе. РКО предоставляло нам свою прокатную систему, которая по своему масштабу была третьей в Америке. Проект этот был послан И.Г.Большакову и первоначально одобрен им. Однако впоследствии общая политическая ситуация в отношениях двух стран изменилась, и этот грандиозный замысел реализовать не удалось.

Продолжительное пребывание в Голливуде для самого Калатозова не оказалось пустой тратой времени. В зеркале Голливуда он со всей отчетливостью увидел как достоинства, так и очевиднейшие слабости советской кинематографии. И наоборот. Основательное знакомство с организацией работы на голливудском киноконвейере очень пригодилось Калатозову, когда по возвращении на родину он был назначен заместителем председателя Комитета по делам кинематографии и был уполномочен разработать программу организационно-экономического реформирования киноотрасли. К величайшему сожалению, особые обстоятельства общественно-политической жизни СССР послевоенных лет не позволили реализовать эти очень важные и необходимые преобразования.

В следующий раз наше кино обратится к «американскому багажу» Калатозова уже только на исходе следующего десятилетия, в годы оттепели. В конце 50-х в Оргкомитете Союза работников кинематографии (СРК), только что созданном по инициативе И.Пырьева, М.Калатозову будет доверена разработка главного раздела общей программы СРК, связанного с организационно-экономической реформой советской кинематографии, все

---

<sup>426</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 87, л.19–22.

еще работавшей по правилам и нормам сталинского времени. Специальной комиссией СРК, возглавляемой Калатозовым, такой план будет досконально разработан. Однако предложения Калатозова и на этот раз опередят время, и программу радикальной реформы спрячут под сукно. Лишь в виде утешительного пряника из всего большого и комплексного плана тогдашние власти дозволит провести локальный опыт в виде создания Экспериментальной студии под руководством Григория Чухрая. По настоящему же калатозовские идеи «голливудизации» советского кинопроизводства были пущены в дело уже только в перестроечную эпоху. Именно тогда давным-давно разработанные им предложения и были положены в основу так называемой базовой модели кинопроизводства, утвержденной Союзом кинематографистов СССР, а затем и советским правительством.

И все же, сведения и рекомендации, сообщаемые М.Калатозовым в Москву, в чем-то пригодились. Так, в 1944 году по его настоянию «Союзинторгкино» было, наконец, реорганизовано. В его составе был создан Информационный отдел – как «основное и ведущее звено всего аппарата «Союзинторгкино». В функции этого отдела входило: изучение зарубежной кинематографии, подбор материалов для нашей прессы о продвижении советских фильмов за границей и материалов для иностранной прессы о производстве фильмов в СССР. Кроме этого, задачей Информационного отдела была «популяризация советской кинопродукции за границей путем устройств выставок и фестивалей, а также путем установления творческих связей с иностранными производителями, научными и общественными киноорганизациями.

Во время войны советская хроника пользовалась за рубежом большим успехом. В это время была даже создана экспортная группа Центральной студии «Союзкинохроники», которая занималась выпуском иностранных вариантов «Союзкиножурналов» и документальных фильмов на трех языках (английском, иранском и китайском). Сюжеты советской кинохроники,

включенные в английские киножурналы, в 1942 году демонстрировались еженедельно в 4000 кинотеатров и просматривались 24 миллионами зрителей. В Америке – в 14 тыс. кинотеатров, с охватом около 80 млн. зрителей в неделю.

Кроме этого, в 1944 году при «Союзинторгкино» была создана производственная мастерская, в функции которой входило дублирование советских фильмов и хроники иностранными дикторами, субтитрование советских фильмов на различных иностранных языках, а также монтаж специальных выпусков хроники для заграницы.

Экспортные монтажные варианты делались не только для хроникальных, но и для художественных картин. При заключении договора с нашими представительствами американские и английские компании первым условием ставили переделку советских фильмов под американский, более динамичный, стандарт. И если мы не соглашались с этим пунктом, то продвижение советских фильмов ставилось под угрозу.

Причем резались наши фильмы не только по причинам недостатка динамичности, но и по цензурным соображениям. Цензура в США, Англии и других капиталистических странах была самостоятельным органом, но по иностранным фильмам цензоры не имели права самостоятельно давать разрешение на их выпуск на экраны. Необходимо было приглашать представителей Министерства Иностранных дел, Министерства Информации, Министерства Внутренних дел. Если же решалась судьба военного фильма, то необходимо было присутствие специалиста из военного Министерства.

К примеру, в фильме «Разгром немцев под Москвой» английский цензор пытался удалить все кадры, в которых показывались убитые мирные жители – мужчины, женщины, дети, – и виселица, мотивируя это тем, что население Англии несколько сот лет не воевало на своей территории, и показ зверств, якобы, мог внести в среду кинозрителей невроз...

### *На британском направлении*

Кроме США, особо тесные отношения во время войны наша страна имела с Англией. В 1942 году основные советские картины печатались в количестве 50 копий и показывались в 1000 английских кинотеатрах, охватывая около 32 млн. зрителей. Охват советской кинохроники в 1942 году составил 4000 кинотеатров, т.е. всю действующую английскую киносеть. Хроника продвигалась в Англию через «Совкиноагентство», организованное П.Г.Бригадновым, возглавлявшим представительство «Союзинторгкино» в Англии. Полнометражные художественные и документальные фильмы выходили в Англии в 1942 году через кинокомпанию «Англо-Америкэн», а в 1943г. – через ряд других кинокомпаний.

Английский зритель, подобно американскому, был воспитан на продукции США, что не могло не отражаться на нашем прокате в Англии. До войны здесь демонстрировалось примерно 75% американских, 20% английских и 5% советских, французских, немецких, итальянских и др. фильмов. Таким образом, на протяжении многих лет английских кинозритель смотрел 95% фильмов на родном языке. Поэтому на успех здесь, как и в США, могли рассчитывать только продублированные ленты. Субтитрированные фильмы могли демонстрироваться не больше чем в 20 кинотеатрах второго экрана, что составляло 0,5% по отношению ко всей сети. Дубляж же, в свою очередь, отнимал не только много времени, но и немало средств. На переозвучку полнометражного художественного фильма требовалось от 5 до 6 месяцев, а стоимость ее составляла 5000–6000 фунтов (в зависимости от полноты диалога).

Заведующий английского представительства «Союзинторгкино» П.Г.Бригаднов, также как и наши киноработники на американском фронте, предлагал осуществить совместную постановку с американскими артистами, но при непосредственном участии советского режиссера. Такой фильм, – утверждал он, – может за границей быть хорошим пропагандным средством и одновременно укрепит финансовое положение «Союзинторгкино», и на

вырученные средства можно будет создать дополнительные студии по дубляжу совфильмов.

Наши отношения с Англией, как и с США, развивались в три фазы. В первом, самом благоприятном периоде, сумма реализации наших картин в Англии составила 677,9 тыс. руб. В Америке за это же время мы заработали 500,9 тыс. В 1943 году доходы СССР от экспорта фильмов в эти страны значительно сократились, составив 324,6 тыс. руб. по Англии и 600 тыс. руб. по США. С 1944 года, когда начался передел мирового кинорынка, отношения между Советским Союзом и Англией начали накаляться. Весной 1944 года И.Г.Большаков проводил очередные переговоры с заведующим русским отделом Британского Министерства Информации П.Смоллетом. На них И.Г.Большаков, в частности, предлагал распределить зарубежный прокат в соотношении 50:50. То есть, англичане должны были продемонстрировать по широкой сети кинотеатров такое же количество советских художественных фильмов, какое мы в СССР – английских. Учитывая, что советская сеть кинотеатров на тот момент значительно превышала английскую, это предложение было достаточно справедливым.

Однако Англия на такой шаг не пошла. Официальной причиной отказа была иная система кинопроизводства и кинопроката, нежели в СССР, основанная на частном капитале. Все, что могло сделать Британское Министерство Информации, по словам П.Смоллета, – рекомендовать крупным частным фирмам покупать больше советских картин. Но для этого, опять же, оно должно было заверить предпринимателей, что британские фильмы будут прокатываться в СССР. «В итоге обсуждения всех деталей, – констатировал И.Г.Большаков, – связанных с обменом фильмами между Англией и СССР, была достигнута общая договоренность о том, что как Кинокомитет, так и Британское Министерство информации соглашаются в принципе продемонстрировать в обеих странах равное количество художественных и документальных фильмов, причем в случае недостатка в предложении документальных фильмов со стороны англичан Кинокомитет

согласен засчитывать советские документальные фильмы за художественные»<sup>427</sup>.

Другой вопрос, обсуждаемый И.Большаковым с П.Смолетом, касался кинотеатральной сети. Англичане пытались заполучить в Москве один кинотеатр для показа только английских и американских фильмов, этакий «американский дом кино». Однако наше киноруководство на такой шаг не пошло ввиду резкого сокращения киносети за годы войны. Следует отметить, что мы, в свою очередь, арендовали в Лондоне кинотеатр для демонстрации советских картин («Татлер»), так как иначе, по словам И.Г.Большакова, английские зрители совсем не видели бы советских фильмов, резко ограниченных в английском прокате. «Если бы положение коренным образом изменилось, – говорил он, – и советские фильмы стали бы показываться в Англии по широкой киносети, то мы отнюдь бы не настаивали на сохранении кинотеатра». В 1942–1943 годах наши фильмы демонстрировались в 25% английской киносети.

#### *Новые друзья. Красный передел*

В 1944 году, когда началась массированная мировая киноатака Америки и Англии, И.Г.Большаков распорядился срочно готовить ответный удар. Были даны указания «Совкиноагентству» в Лондоне срочно озвучить 10 документальных и художественных фильмов на от одного до четырех иностранных языков (итальянский, норвежский, французский и чешский), а также изготовить 8 художественных фильмов с французскими субтитрами по заказам алжирских фирм, уже прокатывавших наши фильмы в Северной Африке.

Особый импульс международной деятельности Кинокомитета дала конференция глав государств антифашистской коалиции в Ялте в 1944 году. На ней была утверждена геополитическая карта послевоенной Европы. Согласно достигнутым там договоренностям в сферу влияния СССР должны были отойти страны восточной Европы. Так, на историческом горизонте у

---

<sup>427</sup> РГАЛИ, ф.2456. оп. 4, д.88, л. 3-31.



советского Союза появились новые друзья, о которых следовало теперь как следует позаботиться. В том числе и по линии кино.

Соответственно этим новым реалиям, руководство страны обязало Кинокомитет обратить свое внимание на соседние с СССР государства, назначенные отныне в друзья и союзники. Первым телодвижением на этой ниве стало распоряжение изготовить программу из 16 документальных и художественных фильмов на польском, сербском, румынском, чешском и венгерском языках. Далее пришлось предпринимать более капитальные и более затратные меры. Правда, от новых друзей советской кинематографии тоже кое-что могло перепасть. Как-никак открывалось новое и не такое уж и скромное прокатное пространство...

Картина присутствия советской кинематографии на зарубежном экране с начала войны по 01.09.44г. выглядела следующим образом:

Таблица 8 Картина присутствия советской кинематографии на зарубежном экране с начала войны по 01.09.44г

Страна	Худ. фильмы	Полно-метражн. докум.	Коротко-метражные	16 мм	Хроника
США	55	21	50	50	Вся выходящая хроника
Канада	24	11	–	10	Вся выходящая хроника
Мексика	16	6	2	–	2
Аргентина	9	4	4	–	–
Бразилия	8	3	2	–	–
Уругвай	13	3	3	–	2
Венесуэла	18	4	3	–	3
Колумбия	18	6	4	–	2

Продолжение таблицы 8					
Куба	16	5	9	–	3
Индия	7	10	1	–	Вся выходящая хроника
Австралия и Н. Зеландия	13	4	5	3	Вся выходящая хроника
Египет	3	5	1	–	Вся выходящая хроника
Северная Африка	–	5	–	–	Вся выходящая. хроника
Южная Африка	12	5	1	13	Вся выходящая. хроника
Англия	48	21	81	30	55
Швеция	8	5	–	–	–
Швейцария	7	1	4	–	–
Иран	130	33	2	–	Вся выходящая хроника
Китай	73	21	–	–	Вся выходящая хроника
Монголия	104	21	–	–	Вся выходящая хроника
Тува	103	24	–	–	Вся выходящая хроника
Сирия и Ливан	8	8	–	–	Вся выходящая хроника
Ирак	11	6	–	–	Вся выходящая хроника
Палестина и Трансиордания	33	8	–	–	Вся выходящая хроника

## 4.9 Кадры. Святые и грешные

### *Почем страдание?*

Начиная с 1942 года руководителям советского кино пришлось вести учет тех огромных материальных потерь, которые несла наша кинематография в результате войны. К победным дням мая 1945 цифра набралась немалая – 2953938000 руб. Почти три триллиона рублей!

Чтобы хотя бы приблизительно почувствовать, что в те годы означала эта цифра, надо бы сопоставить ее с той, что советское правительство сумело выделить в послевоенные годы на восстановление разрушенной кинематографии. Так вот: выделенные на восстановление средства оказались в десять (!!!) раз меньше суммы разрушений и потерь. Но даже при всей внушительности цифры явно не с немецкой педантичностью подсчитанного ущерба, она, конечно же, не передает истинных масштабов того, что было разрушено и безвозвратно потеряно. Да и возможно ли вообще перевести кошмарные последствия и потери, связанные с войной, на язык бухгалтерской цифири?

Как оценить весь тот ужас – голод, разруху, нищету, все те невыносимые лишения и страдания нашего народа? В какой валюте и по какому биржевому курсу оценить покалеченные судьбы миллионов и миллионов наших людей? И на каких весах взвесить, в каком золоте исчислить хоть сколь-нибудь сопоставимый эквивалент человеческой жизни, которую оборвала пуля? В какую сумму определить ампутированную ногу, ранение в живот, заработанный в походной мокротени жесточайший ревматизм или полное разрушение нервной системы от перенесенной контузии?

### *Добровольцы*

Подавляющее число кинематографистов оказались на войне не по закону о всеобщей мобилизации. Почти у всех у них была бронь, и можно было продолжать работу на студиях и в других киноорганизациях. Кстати

сказать, работа в тылу, как очень скоро стало ясно, была тоже не просто очень важной, но и крайне нужной стране. В тылу тоже ковали победу. Тем не менее, многие, очень многие кинематографисты добровольно вызвались идти на фронт. На войну рвались и стар, и млад.

Старейший русский оператор Петр Васильевич Ермолов, участник и кинохроникер еще первой мировой войны, завалил кинематографическое руководство заявлениями с требованием отправить его на фронт. И, получая отказ за отказом, писал снова и снова; убеждал, что немалый его возраст – не помеха, а операторский опыт, в том числе и фронтовых съемок, позволит дать еще сто очков любому молодому да прыткому...

На войну просились многие именитые, даже и знаменитые кинематографисты. В общей очереди добровольцев в военкомат стоял Дзига Вертов, но его не взяли – он уже был почти слепой. На фронт просился Иван Пырьев, еще пареньком успевший повоевать с тем же германцем в Первую мировую и заработавший тогда за отвагу два Георгиевских креста. Но даже при таких наградах режиссера «Трактористов» на фронт не взяли – тоже обнаружился букет болячек... А вот Александр Довженко даже со страшно больным сердцем, хоть и не сразу, но все-таки доконал начальство и военкоматчиков и в 1942г. таки выпросился на фронт хотя бы журналистом.

На войну просились, рвались и совсем молодые, в том числе и те, кто не дотягивал до призывного возраста... Целый курс операторского факультета выпросился на войну, условившись, что свои дипломные работы снимет прямо на фронте. Многие из этих ребят-добровольцев в институт уже никогда не вернутся.

Добровольцами на войну уходили и те, кто позже, вернувшись после победы и став кинематографистами, прославил наше кино в 50–60-е годы – режиссеры Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий Яков Сегель, Александр Алов, Петр Тодоровский, Юрий Озеров, Сергей Микаэлян, кинодраматурги Александр Володин, Юрий Нагибин, Валентин Ежов, Будимир Метальников, Николай Фигуровский, Валентина Никиткина, Исай Кузнецов, операторы

Вячеслав Шумский, Сергей Вронский, актеры Петр Глебов, Евгений Матвеев, Петр Винник, Гурген Тонунц, кинокритики Ростислав Юренев, Владимир Баскаков, Семен Фрейлих, Людмила Белова, Сергей Дробашенко, Александр Караганов...

Мало кому из них, прошедших ад и пламя, довелось вернуться домой без тяжелых увечий и ран, мучивших до самых последних дней.

В первые месяцы войны поредели все киноорганизации, отправившие на фронт подчас самых незаменимых. Даже самый, пожалуй, «невоенный» Всесоюзный государственный институт кинематографии выставил чуть ли не целый профессорский взвод: когда немцы вплотную подошли к самой Москве и был объявлен призыв в народное ополчение, пришли записываться даже полуслепые профессора и, казалось бы, абсолютно непригодные к воинскому делу сотрудники. Первым в списке записавшихся и ушедших на фронт оказался даже не парторг института и не какой-нибудь заведующий военной кафедры, а очкарик-аспирант киноведческого факультета Иосиф Долинский, только-только успевший написать свою знаменитую диссертацию о драматургии «Чапаева»...

Вслед за ним заявления о записи в военное ополчение подали другие. Список получился внушительный: в нем оказались фамилии преподавателей самых разных кафедр, начиная с ректора ВГИКа Файнштейна и заканчивая работниками фильмотеки. По свидетельству И.Л.Долинского, лишь один из этих записавшихся в добровольцы потом «одумался» и сбежал по дороге на фронт. Все остальные оказались на передовой и в большинстве своем сложили головы уже в боях под Москвой.

Погиб выпросившийся на фронт ректор ВГИКа Давид Владимирович Файнштейн, который, поработав в институте всего года полтора, смог за это короткое время стать любимцем сразу всех – и студентов, и профессуры. Как уже говорилось, во ВГИК его вытащил с Украины глазастый Иван Григорьевич Большаков, назначенный в 1939 руководителем советской кинематографии. Стоит прочитать характеристику, данную Большаковым

этому молодому ученому в письме в Управление кадров ЦК ВКП(б). Сохранились и восторженные воспоминания профессора И.Долинского об этом удивительном ректоре, который оставил забронированное директорское кресло и сначала вместе со своими рыл окопы и противотанковые рвы под Москвой, а потом сумел выпроситься в действующую армию.

Где-то в боях под Москвой пропал без вести один из лучших историков отечественного кино, профессор ВГИКа Николай Михайлович Иезуитов... Обстоятельства его гибели также остались неизвестными – профессор был занесен в список «без вести пропавших», что потом отразилось на судьбе его творческого наследия. Когда в послевоенные годы была предпринята попытка издать неопубликованный фундаментальный труд Николая Михайловича «История советского кино», тогдашний заведующий кафедры киноведения, у которого попросили дать рекомендацию на издание рукописи, вскинул брови: «А Вы уверены, что Иезуитов погиб, а не остался у немцев?» Работа эта не издана до сих пор...

17 февраля 1942 года в боях под Ленинградом геройски погиб талантливый режиссер Евгений Вениаминович Червяков, который сначала записался в народное ополчение, а потом воевал в составе особого ударного партизанского объединения.

*Цена кадра. Каждый второй – ранен, каждый четвертый – убит...*

Повестки о гибели близких приходили в семьи кинематографистов-фронтовиков десятками. Особенно много этих черных писем, прозванных в народе похоронками, получали семьи фронтовых операторов. Специфика их работы вынуждала рисковать жизнью и подставляться под вражеские пули, пожалуй, даже больше, чем солдат. Солдат в бою имел хоть какую-то возможность среагировать на ту или иную опасность – упасть на землю, резко побежать или остановиться, отпрыгнуть в сторону. Фронтовой оператор, бегущий в атаку вместе с бойцами и снимающий их на ходу, включив камеру, до ее остановки уже не мог думать ни о чем ином, кроме

того, чтобы снять хорошо. В эти мгновения он был, как правило, абсолютно беззащитен. Чтобы иметь хороший обзор, чтобы наиболее выразительно снять боевые действия, фронтовому оператору, как правило, приходилось выбирать наиболее простреливаемые, наиболее опасные точки съемки, подниматься в окопе в полный рост, чтобы в упор снять вражескую атаку. Впрочем, опасностей тут хватало всяких, в том числе и самых непредсказуемых. В опубликованных воспоминаниях фронтовых операторов полно рассказов о том, как, снимая тот или иной эпизод, они попадали на минные поля. О том, как в непредсказуемо складывающихся обстоятельствах, когда линия фронта менялась каждое мгновение, десятки раз выдвигаясь к месту съемки, они в упор, нос к носу вдруг сталкивались с немцами. О том, как офицеры СМЕРШа открывали по ним огонь, когда они решались снимать какие-то особо страшные наши поражения...

Долгое время официальная статистика утверждала, что из всех операторов и работников фронтовых киногрупп за годы войны погиб каждый пятый. Историк кино В.П.Михайлов, досконально изучавший работу наших фронтовых операторов, вывел более печальную статистическую формулу: каждый второй ранен, каждый четвертый убит...

Боюсь, однако, что и у моего старшего коллеги не было полных данных об истинных наших потерях. Достаточно сказать, что ни в графу погибших, ни в графу уцелевших не попала, такая категория как «без вести пропавшие». А таковые имелись –и в немалом числе – в составе наших фронтовых киногрупп. Лишь совсем немногие из числа этих «без вести пропавших» позднее обнаружили и подали о себе те или иные «вести». Большинство же исчезло навсегда. И, скорее всего, они погибли.

Одна из самых тяжелых потерь такого рода случилась впервые же месяцы войны при окружении Киева – вместе с войсками в него попала и вся киногруппа Украинского фронта в составе десяти (!!!) человек. О ее судьбе до сих пор ничего не было известно. Самым же удивительным в этой истории было то, что сами фронтовые операторы, оставившие, помимо миллионов

метров пленки, огромное количество иных свидетельств – десятки книг воспоминаний и др. – об этой бесследно пропавшей украинской киногруппе, едва ли не самой многочисленной, не вспоминали ни одним словом, будто ее никогда и не было. Не фигурировали фамилии этой киногруппы и в официальном перечне потерь – не было их ни в списках погибших, ни в списке попавших без вести. Попала ли киногруппа в плен или погибла вся до единого еще ранее – до последнего времени можно было только гадать. Однако уже в процессе работы над этой книгой удалось обнаружить письмо трех членов пропавшей киногруппы, которым удалось выжить. В письме на имя М.Ф.Васильченко они сообщали, что, оставшись на оккупированной фашистами Украине, создали подпольную организацию и по возможности пытались продолжить борьбу с оккупантами. Никаких других документов, которые могли бы поведать о том, что же стало с остальными операторами-окруженцами, по сию пору выявить не удалось.

Скорбный список операторов, погибших на войне, был открыт уже в первые месяцы войны. В числе первых погибли оператор Павел Лампрехт и руководитель киногруппы Балтийского флота Анатолий Знаменский, снимавшие боевые действия морской пехоты на островах Балтики. Во время эвакуации судов балтийского военного флота из Таллина в Ленинград фашисты с моря и с воздуха атаковали огромный караван из сорока судов. Корабль «Верония», на котором находилась киногруппа, попал под мощнейший обстрел. Взрывной волной многих находившихся на палубе сбросило за борт. Затем последовала атака фашистской подводной лодки. Корабль стал тонуть. Фашистские самолеты кружили над оказавшимися в воде людьми и, словно в тире, крошили их из пулеметов. Чудом уцелевшие свидетели этой бойни рассказывали потом, что видели в воде уже мертвого Павла Лампрехта с разбитой головой – его поддерживало на плаву распластанное кожаное пальто.

Замечательный оператор, которого многие коллеги любили и ценили, успел снять в эти первые месяцы войны только два боевых сюжета.



Обстоятельства гибели начальника киногруппы А. Знаменского до сих пор остаются неизвестными...

Погибли многие из ребят-добровольцев, дипломников операторского факультета ВГИКа. Николай Номофилов, отличник, сталинский стипендиат, находясь на съемках на передовых позициях, попал под артобстрел, получил тяжелое осколочное ранение в спину и умер 19 июля 1942 года. По решению Государственной экзаменационной комиссии ВГИКа ему был уже посмертно присужден диплом с отличием за работу «Хроникальный сюжет в кинохронике». Погиб на фронте и его однокурсник Вячеслав Высоцкий. Не успев сдать зачет по операторскому мастерству, оставшись с академической задолженностью, погиб на съемках Николай Писарев. Самый прославленный и самый легендарный из фронтовых операторов, студент этого же курса Владимир Сущинский тоже не вернулся с войны. У него остался несданным экзамен по марксизму-ленинизму... А еще один их однокурсник, Виктор Муромцев, погиб уже в Югославии, снимая одно из самых последних сражений второй мировой...

Самое удивительное и невероятное в истории нашей фронтовой киножурналистики заключается в том, что среди операторов-фронтовиков встречались и женщины. Их было совсем немного, но зато каких! Ленинградские документалисты, снимавшие блокаду, вспоминают одну из своих коллег – Галину Захарову, которая была настолько предана своему делу, что до самой последней минуты скрывала от всех свою беременность и продолжала снимать, опасаясь, что ее могут отправить рожать из блокадного города на Большую землю... Поразителен и тот факт, что именно две женщины – Оттилия Рейзман и Мария Сухова – убедили начальство отправить их на самые опасные съемки в глубоком тылу у немцев. Их забросили в одно из партизанских подразделений, где они сняли замечательные репортажи о народных мстителях. Из этой командировки Марии Суховой уже не довелось вернуться домой.

Четыре года войны для кинематографистов, оказавшихся на фронте, не прошли даром. Они стали умелыми, хорошо подготовленными воинами, научились маскироваться и быть, по возможности, осторожными. Но даже и этот немалый опыт не всегда выручал. Похоронки в семьи кинематографистов летели до самых последних дней войны. Как ни странно, напоследок их стало даже больше...

Весь освободительный маршрут Красной Армии по странам Европы оказался оплачен многими сотнями тысяч жизней ее воинов. Самые большие потери последних месяцев войны не обошли стороной и фронтовых операторов. Почти весь путь Красной Армии от советских границ до Берлина оказался отмечен и могилами операторов фронтовых киногрупп. У стен Кенигсберга погиб Владимир Крылов. В боях на городских улицах Бреслау (Бреславля), становившимся то польским, то немецким, погибли два верных друга, два храбрейших оператора – Владимир Сущинский и Николай Быков. В боях за Вену получил смертельное ранение Семен Стояновский. При освобождении Венгрии погиб Яков Лейбов. В сражении на земле Чехословакии был убит Александр Эльберт. В Югославии, на подступах к Триесту, погиб Виктор Муромцев. Это была последняя жертва, принесенная нашей фронтовой хроникой на общий алтарь Победы ...

### *Святые и грешные*

В особо трудном 1942 году из уст Льва Владимировича Кулешова вырвались слова нелицеприятного признания: «В каждом из нас есть какая-то сволочинка...» Примечательно, что это красочное высказывание насчет «сволочинки» «в каждом из нас» слетело с уст патриарха советского кино не в застольной беседе за рюмкой чая в узком кругу близких людей, а на большом и представительном собрании всего трудового коллектива Сталинабадской студии. Посему и дефиниция «в каждом из нас» носила не просто демократический, но и опасно обобщающий характер. Тем более что на высоком собрании присутствовали и парторг студии, и ее дирекция, и

местные ответственные работники. И у тех, что ли, тоже могла иметь место упомянутая субстанция, деликатно поименованная «сволочинкой»?!

Если же говорить серьезно, то условия военного времени внесли в действие сформулированного Кулешовым закона очень существенные изменения. Суровые, подчас и нечеловеческие испытания, заметнее поляризовали человеческую среду, в которой во все времена, в любой обстановке – «всякой твари по паре». В войну эта устойчивая симметрия нарушилась. Как будто заметно больше стало примеров подлинного героизма, самопожертвования и вообще благородного и безупречного во всех смыслах поведения. Многих война, при всей ее жестокости, как-то возвысила, высветлила и отчетливее проявила все их самые лучшие качества.

Но бывали случаи, что кого-то она ломала. И в человеке, которого в условиях довоенной и тоже, как мы догадываемся, не совсем сахарной жизни, все знали как вполне приличного, вполне вроде достойного, теперь вдруг проявлялись такие черты, что впору было только развести руками. В этом смысле кинематографическая среда тоже не стала исключением. Ее представителей очень сильно поляризовали и совершенно по-разному высветили военные годы. Кого-то изрядно согнули действительно суровые обстоятельства. А кто-то, может быть, и не очень-то сопротивлялся этому давлению, дав полную волю упомянутой Кулешовым «сволочинке».

Основные, наиболее типичные виды «грехопадений», были следующие:

1. Проявление трусости. Иногда товарищ с явно выраженными признаками принадлежности к мужскому полу по состоянию своего здоровья и иным параметрам вполне бы мог, а иногда и просто обязан был оказаться в окопах, однако правдами и неправдами уклонялся от святой обязанности под теми или иными благовидными предлогами. Трусили, как уже рассказывалось, некоторые фронтовые операторы, упорно занимаясь имитациями и инсценировками подлинных боевых съемок. Трусили некоторые руководящие товарищи, в самую крутую минуту бросая

порученное им дело и людей и спасая собственную шкуру. Такого рода грехопадения были особенно характерны в первые месяцы войны, но рецидивы трусости имели место и позднее.

2. Эгоизм, «ячество». Концентрация этого, можно сказать, врожденного, природного свойства человека, у представителей творческой интеллигенции вообще значительно превышена, как сахар в крови у диабетика. Но в годы войны, в совершенно особых ее условиях, когда надо было держать общий строй и не особенно заглядываться на свое отражение в зеркале, неукротенный эгоизм нередко ставил его носителей в крайне некрасивое положение.

3. Недисциплинированность, расхлябанность и т.п. Эти, казалось, столь невинные и столь распространенные в мирной жизни проявления не самых страшных человеческих слабостей в суровой обстановке военных лет проходили уже по совсем другой «статье». А потому и карались более строго. Так «всего лишь» за элементарную расхлябанность, серьезное превышение утвержденной сметы расходов и срыв сроков сдачи фильма осенью 1941г. на 22 года был уволен и изгнан из кинематографии режиссер Н.Экк, поставивший в свое время «Путевку в жизнь». Слишком сурово? Конечно. Но нужно помнить, что в те дни, когда немцы стояли у стен Москвы, производственные прегрешения, которые легко прощались в довоенное и послевоенное время, оценивались совсем по другой шкале.

Условия военного времени требовали наведения железного порядка, жесточайшей производственной дисциплины. А вот самым творческим работникам требовалось прямо противоположное: для успешного решения новых творческих задач им надо было хотя бы чуть-чуть поослабить поводок, на котором их держали. Эти два императива времени плохо сочетались один с другим. Чем более страстно и безоглядно режиссеры бились за повышение художественного уровня своих картин, тем хуже они вписывались в строгие производственные графики. В числе самых злостных нарушителей производственной дисциплины попадали то

Эйзенштейн, то Пырьев, то Эрмлер, трудившиеся, на самом деле, на пределе своих сил.

В апреле 1943 года этот список злостных нарушителей производственной дисциплины пополнил и Марк Донской, работавший над «Радугой». На заседании Комитета, где разбирались его «прегрешения», конфликт между двумя непримиримыми устремлениями – производственной целесообразностью и «анархизмом», непредсказуемостью творческого процесса – выявился с предельной наглядностью. Силы конфликтующих распределились по чисто профессиональному признаку – по одну стороны оказались администраторы, по другую – единой шеренгой встали режиссеры, во многих других случаях решительно ни в чем не сходившиеся друг с другом.

Чем, в конце концов, завершился этот драматичный конфликт и кто из него вышел настоящим победителем, нам теперь хорошо известно. Марк Донской снял поистине великий фильм, одно из самых значительных произведений о Великой Отечественной войне. Но почему-то, даже зная это, читаешь выступление Большакова, отчитывающего будущего триумфатора, без какого бы то ни было злорадства! В словах Большакова была своя правда. Он отвечал перед государством, перед страной, перед миллионами зрителей за успешную и ритмичную работу отрасли, за то, чтобы запланированные фильмы без годовых опозданий попадали на экран. К тому же, как известно, в советской кинематографии не все были сергеями эйзенштейнами и марками донскими. Хватало и тех, кто какими-либо талантами не особенно блистал. К тому же, что касается проявлений настоящей, а не мнимой, ничем неоправданной вольницы и производственной расхлябанности в кинематографической среде, то тут большого дефицита даже в годы войны отнюдь не наблюдалось...

4. Шкурничество и сволочизм. Голод и лишения военных лет у одних обострили совесть, стремление поделить последним, у других

стимулировали крайнее обострение хапательных и иных подобных инстинктов. В кинематографической среде, особенно среди административных работников, хватало мастеров наживы на чужой беде – спекулянтов, рвачей, хапуг всех мастей. В августе 1942г. во все фронтовые киногруппы ушло циркулярное письмо Главкинохроники о суровом наказании одного из начальников: «Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР был отстранен от работы в качестве заместителя нач. киногруппы Западного фронта по административно-хозяйственной части гр. АЗОВ. Решением Военного Трибунала Западного фронта Азов за совершенные преступления осужден на 10 лет заключения и 3 года поражения в правах. Работая в качестве зам. начальника киногруппы Западного фронта по административно-хозяйственным делам, Азов систематически расхищал продукты, выдавал продукты на сторону, частным лицам, не имеющим никакого отношения не только к киногруппе Западного фронта, но и к армии вообще, допускал незаконную выдачу и разбазаривание обмундирования, выдавал кинооператорам продукты и сухой паек без всякого учета, выдавал неположенные им продукты. Когда люди выбывали из группы, продолжал получать по их аттестатам продукты, не снимая с довольствия выбывших из группы, допустил полную бесхозяйственность и отсутствие учета продуктов, аттестатов, обмундирования и т.д. Из дела Азова должны извлечь уроки все работники фронтовых киногрупп и в первую очередь заместители начальников по административно-хозяйственной части»<sup>428</sup>.

Не стеснялись воровать у своих товарищей и начальники более высоких рангов. Уже перед самым концом войны председатель Кинокомитета И.Г.Большаков ходатайствовал о снятии с работы начальника Главного Управления киномеханической промышленности ворюгу и мародера В.М.Цмеля, которого он не имел полномочий уволить сам, поскольку последний проходил по номенклатуре ЦК. «Тов. ЦМЕЛЬ В.М.

---

<sup>428</sup>РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 90, л. 21.

скомпрометировал себя как руководящий работник кинематографии. В 1942 году, будучи командирован в гор.Ленинград с заданием по эвакуации предприятий кинематографии, как выяснилось в настоящее время, безответственно отнесся к выполнению данного поручения: демонтировав оборудование предприятий, не сумел сохранить составленную в 3-х экземплярах документацию на эвакуированное имущество. В результате перевозки – пропало значительное количество имущества. В связи с утерей документации не представляется возможным установить, какое имущество пропало. При выезде в гор.Ленинград тов.ЦМЕЛЮ В.М. было выделено, для оказания помощи работникам предприятий кинематографии и рабочим, принимавшим участие в эвакуации имущества, на 35 тыс. рубл. продуктов. Тов.ЦМЕЛЬ передоверил распределение продуктов члену бригады, бывшему работнику Технического отдела Комитета тов. ЗАБЕЛЛЮ. В результате – до настоящего времени на 20 тыс. рубл. распределенных продуктов не оправдано надлежащим образом оформленной документацией. В 1943 году, будучи в г.Ленинграде, тов.ЦМЕЛЬ использовал свое служебное положение: под видом государственного груза он перевез из Ленинграда в Москву личные вещи. В 1944 году, будучи командирован в гор.Бухарест, т.ЦМЕЛЬ приобрел там для личных целей автомашину, не имея на то соответствующего разрешения и, несмотря на указание Комитета о сдаче автомашины в хозяйство Комитета, пытался оформить ее на свое имя»<sup>429</sup>.

Хапательные инстинкты получили особенно широкое распространение в конце войны, когда на территории поверженного противника началась охота за трофейным имуществом. Тут некоторые начальники потеряли последние остатки стыда и совести, отправляя домой награбленное барахло под завязку груженными грузовиками и даже целыми вагонами.

Увы, было!..

Надо отдать должное И.Г. Большакову – он в случае выявления подобных срывов реагировал быстро, жестко, подчас беспощадно. Были ли

---

<sup>429</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 100, л. 38.

всегда его приказы о наказаниях адекватны и справедливы? Действительно ли, имели место то поведение и те проступки, за которые иных не только снимали с должностей, но и изгоняли из кино? Сейчас – за давностью лет и отсутствием свидетелей – об этом трудно судить объективно. Надо ли тогда сегодня вспоминать об этом? И зачем?

Во-первых, даже если никаких «проступков» и не было, то наказания-то были. Они стали фактами истории. А игнорировать таковые – не лучшее занятие для историка. И как бы ни были неприятны эти свидетельства, зажмуриваться, делать вид, что «ничего подобного» не было и не могло быть, нам представляется тоже не совсем достойным решением. Впрочем, была тут у автора этого раздела, и одна преогромная радость – материала на этот «черненький» фрагмент набралось совсем мало. И это обстоятельство лишний раз, пусть и от противного, но зато очень наглядно показало, чем на самом деле была для нашей страны эта война.

Слова Великая, Отечественная, Священная – стали самыми точными, истинными ее определениями... Ну, а уж если и случались на ней грехопадения, непростительные ошибки и поступки, выпадения из общего строя, то вспомним поговорку про солнце, на котором тоже наблюдаются пятна. Но ведь оно все равно светит. Да еще как!...

#### **4.10 Итоги**

*Цена победы - 2953938000 руб.?!!!*

Прежде чем подводить общие итоги работы советской кинематографии в годы Великой Отечественной войны надо бы принять во внимание статистические данные, что официально зафиксировали потери советской кинематографии за эти четыре года.

В фонде Комитета по делам кинематографии РГАЛИ за 1945 год хранится особая папка. Под стандартной, мышиного цвета обложкой ее сохранились, возможно, самые печальные, самые трагические документы из истории отечественного кино за 1941–1945гг. В эту папку бережно



подшивались документы, в которых с нехарактерной для нашего русского брата скрупулезностью подсчитывались самого разного рода материальные потери отечественной кинематографии в годы войны.

Когда впервые открываешь эту папку, переживаешь шок. Даже вроде бы зная, что горькая чаша испытаний не могла миновать и «важнейшее из искусств», что кинематографистам пришлось хлебнуть горя не меньше, чем всем, – все равно уже от первых подшитых в дело справок и отчетов словно бьет током. И открывается совсем иной – абсолютно несопоставимый с тем, что ты знаешь или хотя бы предполагал – масштаб понесенных потерь.

В первую очередь ловишь себя на том, что главные твои представления о жизни кинематографистов в эти трагические годы связаны с работой и бытом студий и киноорганизаций, спешно эвакуированных в октябре 1941 года в Алма-Ату, Ташкент, Новосибирск и другие города. А что случилось с теми людьми и объектами, которые оказались на оккупированной территории? Ведь не всех и не все успели вывезти...

Кое-какие ответы найдем в документе под названием «Акт о потерях, причиненных немецко-фашистскими захватчиками и их сообщниками системе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР».

Не беремся пересказывать его – доверимся шершавому языку сухой статистики и казенных слов. В данном случае они, пожалуй, более уместны.

«23 марта 1945 г. Комитетом по делам кинематографии представлено в Чрезвычайную Государственную Комиссию по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников 129 актов на общую сумму ущерба — 212253 тыс. рублей, в том числе расходы на эвакуацию и реэвакуацию – 36729 тыс. руб. В эту сумму не входят потери по киносети.

Сумма ущерба по отдельным отраслям кинематографии выражается:

По производству фильмов

По 18 киностудиям руб. 45161,4 тыс.

В том числе по главнейшим киностудиям:

по «Ленфильму»	6169 т.р.
по Киевской киностудии	7321 т.р.
по Одесской	2558 т.р.
по Минской	5559 т.р.
по Рижской	3484 т.р.
по Ростовской студии кинохроники	3362 т.р.
<u>По кинопленочной промышленности</u>	
по 5 предприятиям	35019 т.р.
В том числе по главнейшим	
по кинопленочной фабрике в г. Шостке	28354 т.р.
по Ленинградской фабрике фотобумаги	2210 т.р.
<u>По киномеханической промышленности</u>	
по 6 предприятиям	26367,9 т.р.
В том числе по главнейшим	
по Одесскому заводу «Кинап»	18656 т.р.
по Ленинградскому	437 т.р.
<u>По 9 учебным заведениям</u>	
В том числе по главнейшим:	
по Ленинградскому институту киноинженеров	5050 т.р.
по Ленинградскому техникуму	34615 т.р.
по Болховским курсам киномехаников	3341 т.р.
<u>По 63 конторам Главкинопроката</u>	<u>48913,6 т.р.</u>
По прочим организациям и учреждениям	9329,4 т.р.

---

Итого: 212523 т.р.

Немецко-фашистские захватчики и их сообщники в период наступления на Советский Союз и за время их оккупации, а также в результате артиллерийских обстрелов и бомбежек, нанесли системе кинематографии громадный ущерб. Целый ряд предприятий были разрушены, оборудование и др. ценности уничтожены, разграблены и

вывезены в Германию и Румынию. Для характеристики ниже привожу данные по отдельным главнейшим предприятиям и организациям.

1. По Одесскому заводу «Кинап». При отступлении немцев из Одессы ими был подожжен главный корпус завода «Кинап», который, за исключением цокольной части и левого крыла, полностью сгорел, сохранились только стены. До поджога корпуса все оборудование было демонтировано и вывезено в Румынию. Помимо этого, из котельной завода и трансформаторной п/станции были сняты и вывезены в Румынию 5 котлов и один трансформатор на 100 киловольтампер. Общий ущерб заводу выразился в 18656 тыс. руб.

2. По Одесской киностудии разрушено и повреждено 32 здания. Перед освобождением Советскими войсками на киностудии находилась немецкая воинская часть, которая превратила цеха киностудии в конюшню, а перед своим отступлением немцы подожгли ряд зданий, которые были уничтожены пожаром. За время своего «хозяйничания» в декабре месяце 1941г. румыны вывезли и уничтожили все оставшееся имущество студии, включая даже подземные кабели.

3. По Ялтинской базе киностудии «Союздетфильм» полностью уничтожены: насосная станция, съемочный бассейн и жилой дом.

4. Киевскую киностудию художественных фильмов немецкие оккупанты оставили без жилого фонда. Они перед отступлением сожгли большой жилой дом по улице Саксагонского.

5. По Белорусской киностудии художественных фильмов все внутренние устройства киностудии немцами были уничтожены, а здание было приспособлено под авторемонтный завод. Оставшееся оборудование и другое имущество разграблено. Таким образом, на сегодняшний день киностудия до ее достройки не может эксплуатироваться.

6. По Рижской студии художественных фильмов и студии кинохроники на немцами было вывезено и расхищено оборудование на сумму – 1521 тыс. руб. и материалов разных на сумму 2139 тыс. руб.

7. На киноплёночной фабрике в г. Шостке разрушено 20 разных зданий и повреждено 17 зданий. Все материальные ценности и оборудование на сумму – 25,5 мил. руб. расхищены.

8. В г. Стрельна около Ленинграда, в бывшей усадьбе Орлова помещался кинотехникум. Эта художественно-историческая усадьба – здание (Дворец), который возведен в 30-х годах 19-го столетия – немецкими оккупантами была разрушена. 4 здания, в том числе главное здание дворца, в результате бомбардировки и артиллерийских обстрелов полностью уничтожены. Значительно пострадали парковые сооружения. Двух бронзовых статуй скульптура Клодта в усадьбе не оказалось. <...> Общая стоимость ущерба по этой усадьбе исчисляется в 34 мил. руб.

9. Большинство ленинградских предприятий Кинокомитета пострадали от артиллерийских обстрелов, в особенности:

а) киностудия «Ленфильм» – разрушены павильоны №1, кинолаборатория, пиротехнический цех и ряд других цехов;

б) фабрика №4 по производству фотобумаги – повреждены цеха, склады и другие помещения;

в) Ленинградский институт киноинженеров – от прямого попадания артиллерийских снарядов произошел пожар, в результате чего уничтожена часть здания, сгорела библиотека и целый ряд другого имущества.

За время оккупации немецко-фашистскими захватчиками нанесен громадный ущерб фильмофонду Комитета – было уничтожено и расхищено около 11000 кинофильмов на сумму 22 000 тыс. руб.

Равным образом нанесен громадный ущерб киносети:

а) разрушено 628 зданий кинотеатров

б) частично повреждено 80 зданий

в) уничтожено и расхищено киноаппаратов 7894 шт.

в том числе:

проекторных стационарных звуковых 4374 аппар.

передвижных 3520 аппар.

Ущерб, причиненный главнейшим ведущим видам имущества, выражается в следующих данных:

Наименование имущества	количество	кубатура	Стоимость (в т. руб.)
Здания хозяйственного назначения	63/103	133 230/527 055	17 339/8 462
Хилые здания	25/21	49 217/69 824	6 398/1 513
Здания культ. быт. назначения	6/13	21 799/55 003	6 870/1 769
<u>Оборудование:</u>			
Электродвигателей	691	—	383
Токарных станков по металлу	71	—	664
Прочих станков по металлу	126	—	552
Троммелей	16	—	336
Поливных машин д/фотобумаги	4	—	317
Резательных машин	9	—	258
Баритажных машин	1	—	157
Проявочных машин	5	—	319
Копировальных аппаратов	13	—	237
Съемочных аппаратов разн.	29	—	1030
Прожекторов	66	—	98
Звукозаписывающих аппаратов	12	—	702

Аппаратов перезаписи	2	–	60
Лихтвагенов	3	–	250
Кинопроекторных			
аппарат.	70	–	644
Проч.			
кинооборудования	–	–	12 156
<u>Автотранспорт:</u>			
Грузовых машин	48	–	405
Легковых машин	26	–	297
Кинофильмов	11 000	–	22 000
Скульптура:			
Статуи коней			
«Клодта»...	2	–	30 000

Кроме ущерба, зафиксированного актами, Комитету по делам кинематографии нанесен ущерб военными действиями с немецко-фашистскими захватчиками, в результате чего предприятия потеряли свои мощности и Комитет недополучил громадные суммы прибылей. Потери, подсчитанные централизованным порядком, выражаются в сумме – 2389415 тыс. руб.

В том числе:

1. Расходы по предстоящей реэвакуации предприятий и учреждений на сумму 31175 тыс. руб.

2. Затраты, связанные с МПВО и строительством оборонительных сооружений по 1.1.1945г. на сумму 6472 тыс. руб.

3. Выплата выходного пособия призванным в ряды Красной Армии на сумму – 4 118 тыс. руб.

4. Невзысканная, в связи с войной, дебиторская задолженность за товарно-материальные ценности, погибшие в пути от поставщика до грузополучателя, а также по расчетам с частными лицами – 17731 тыс. руб.

5. Недополученная прибыль и налог с оборота, вследствие сокращения производства гражданской продукции в период войны и оккупации, сокращения или прекращения деятельности культучреждения, на сумму – 2305111 тыс. руб.

6. Затраты и потери, вызванные переводом предприятий, производивших гражданскую продукцию на производство военной продукции (конверсия) на сумму 16708 тыс. руб.

7. Предстоящие затраты, связанные с переводом предприятий на производство продукции мирного времени (реконверсия) на сумму – 8100 тыс. руб.

Общая сумма потерь по кинематографии выражается:

1. По представленным Актам — 212523 тыс. руб.

2. По Акту на потери подсчитанные централизованным порядком – 2389415 тыс. руб.

Итого: 2601938 тыс. руб.

3. По киносети на 1.1.1945г. по актам, представл. облисполкомами – 352000 тыс. руб.

Всего: 2953938 тыс. руб.»<sup>430</sup>.

Всего-навсего?!!

#### *Подвиг советского кино*

Обрушившееся на страну трагическое испытание радикально изменило весь порядок и характер работы советской кинематографии:

1. Колоссальные потери и поражения на фронте, стремительное отступление советских войск до рубежей Москвы поставили советскую кинематографию перед необходимостью в самом спешном порядке

---

<sup>430</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1025, л. 148–153.

сниматься с насиженных мест и перебираться далеко на восток. Причем эвакуировать пришлось не только киностудии, но практически всю киноотрасль – фабрики киноплёнки, заводы киноаппаратуры, базы кинопроката, учебные, научно-технические и прочие бесчисленные киноорганизации.

Эвакуацию кинопредприятий пришлось осуществлять в экстренном порядке и в экстремальных условиях. Достаточно сказать, что киностудию «Ленфильм» удалось эвакуировать буквально в последний день перед тем, как немцы замкнули кольцо окружения под Ленинградом.

2. Срочная эвакуация нарушила все устоявшиеся организационные и производственные связи, до предела усложнило руководство отраслью, поскольку даже сам Комитет по делам кинематографии, эвакуированный в Новосибирск, на самом деле рассредоточился в трех географических точках – Москве, Новосибирске и Куйбышеве, а все кинопроизводство оказалось сконцентрированным в Средней Азии и на Кавказе.

Были и другие тяжелые потери, связанные с перекочевкой всей отрасли на восток страны.

И, тем не менее, буквально в считанные недели, советская кинематография была перебазирована в глубокий тыл и с ходу, буквально с колес сумела начать работу на новых и далеко не самых подходящих для нее местах.

Не последнюю роль в успешном решении всех этих и других сложнейших задач, вставших перед киноотраслью, сыграла ответственная, умелая и инициативная работа председателя Комитета по делам кинематографии СССР И.Г.Большакова.

3. Работу эвакуированных киностудий и кинопредприятий приходилось начинать в случайных, мало приспособленных или вовсе неподходящих для этих целей помещениях. Достаточно сказать, что эвакуированные в Алма-Ату две самые большие киностудии страны – «Мосфильм» и «Ленфильм» – пришлось разместить в небольшом местном кинотеатре.



Для работы всего не хватало: пленки, электричества, оборудования. Совершенно не из чего было строить декорации. Их стали делать из местного кизяка. Было очень голодно. Двое студентов ВГИКа также эвакуированного в Алма-Ату умерли от голода прямо во сне.

4. Следует также иметь в виду, что уже в самые первые дни и недели войны кинематография понесла тяжелейший кадровый урон. Многие уникальные специалисты, работники киноорганизаций и рабочие кинопредприятий, творческие работники были призваны на военную службу. К ним добавилось немало и тех, кто ушел на фронт добровольно.

К чести кинематографистов, добровольных заявлений о призыве в армию оказалось даже сверх меры, и не все подавшие заявления были отпущены на фронт. Но общий кадровый отток оказался для отрасли очень и очень чувствительным, тем более что по распоряжению Совета обороны впоследствии самые квалифицированные рабочие (токари, слесари высших разрядов и др.) в немалом количестве не раз и не два перебрасывались на военные заводы.

5. К названным обстоятельствам, крайне усложнившим работу кинематографии в годы войны, следует прибавить также и еще одно, может быть, даже самое существенное: по решению Совнаркома СССР значительная часть всей советской кинопромышленности была переключена на производство вооружения и необходимых материалов для Красной Армии. Предприятиям кинопромышленности было поручено производство самой разнообразной военной техники, начиная с изготовления взрывных запалов для гранат и десантных лодок и кончая производством особой кино- и фотопленки для разведывательных аэрофотокиносъемок.

Это означало, что большая часть производственного потенциала отрасли и ее кадрового состава работала непосредственно для фронта, а собственную программу производства и проката фильмов пришлось выполнять уже по «остаточному принципу».

6. Наконец, нельзя упускать из виду и те огромные материальные потери, что наша кинематография понесла уже в самые первые месяцы войны. На захваченной фашистами территории были разрушены киностудии и кинопредприятия, разграблено оборудование и имущество, которое не успели эвакуировать. Сотни кинотеатров были превращены в руины. Оказалась утраченной значительная часть фильмофондов прокатных организаций – они были либо уничтожены, либо разворованы оккупантами.

Помимо этих прямых колоссальных потерь, были косвенные, и тоже очень значительные потери, вызванные серьезным сокращением зрительской аудитории (значительная часть населения страны оказалась в оккупации, были большие потери на фронте, в местах эвакуации старые кинотеатры не в состоянии были обслужить возросшее население и т.д.). Серьезные потери были вызваны также и неизбежной перестройкой репертуарной политики, консервацией многих начатых до войны картин и проектов, консервацией и замораживанием начатых крупных строек и т.д., и т.п.

7. Однако, пожалуй, самое тяжелое испытание для кинематографистов, как, впрочем, и для большинства советских людей, лежало в сфере сугубо духовной. Страну, конечно, готовили к будущей войне, но совсем не к такой, какой она оказалась на самом деле. Катастрофа в начале войны, когда в считанные дни половина европейской части страны оказалась под врагом, а немецкие танки появились у стен советской столицы, оказалась для сознания советского человека таким страшным и неожиданным ударом, который не мог не обернуться тяжелейшим духовным кризисом.

Но предстояло не только пережить этот удар страшнейшей разрушительной силы, развеявший стержневые мифы советского мирознания, но и найти новые точки духовной опоры для того, чтобы не просто выжить и выстоять, но и победить. Всем кинематографистам – режиссерам, сценаристам, актерам, большим и малым киноначальникам, всем-всем без исключения – предстояло едва ли не полностью позабыть про свой довоенный опыт, отринуть привычные, наработанные приемы и коды и

войти в мир новых художественных идей, сюжетов, образов, стилистик. Как, впрочем, и новых организационных и технологических форм самого кинопроизводства.

И все это – на новых, необжитых местах. На новых киноплощадках и студиях в случайных, в едва-едва на скорую руку приспособленных помещениях с ошметками вывезенного и к тому же некомплектного кинооборудования! И все это — в кратчайшие, фантастически сжатые сроки!

Вряд ли найдется хоть еще одна кинематография в мире, которая бы испытала и выдержала такие чудовищные перегрузки. Но в подобных условиях тогда жила и трудилась вся страна...

И, тем не менее, в этих условиях советское кино не только выжило, но и сумело одержать поистине блистательные творческие победы. *Решающим моментом тут стал безошибочный выбор общего вектора репертуарной политики.*

Уже в 1942 году появляются первые полнометражные фильмы о войне. Их снимается немного (вся ежегодная продукция советской кинематографии военных лет едва достигает 40 названий). Но при этом жанрово-стилевой диапазон советского кино достаточно широк. Появляются фильмы и чисто героического плана, и лирико-драматические, где основное место занимают не батальные сцены, а эпизоды, рассказывающие о любви и дружбе на войне. И самое удивительное – снимается достаточно много фильмов, если не чисто комедийного плана, то с большой дозой юмора.

При всем вынужденном аскетизме постановочных средств, а подчас и откровенной их бедности, многие снятые на эвакуированных студиях фильмы стали шедеврами советского кино.

Тут нужно особо стоит отметить работы тех мастеров, которые в своих фильмах поразительно точно угадали главный запрос зрительской аудитории тех лет – запрос на улыбку и образы надежды. Вполне возможно, что именно эти традиционные, немудреные, простовато сделанные лирические и комедийные ленты, никак не претендовавшие на какое-либо новаторство и

художественные открытия, сыграли для людей значительную роль, ибо несли в себе заряд добра, света, надежды. Именно в годы войны советское кино талантливо и глубоко усвоило главный урок народной культуры: чем тяжелее, тем трагичнее жизнь, тем больше света, мажора, сердечности должно быть в палитре художника.

Как никогда важную роль сыграло в годы войны наше документальное кино. Документалисты первыми откликнулись на грянувшую беду. В годы войны основным формой показа кинохроники, снятой на фронте, служили регулярные выпуски «Союзкиножурнала» (СКЖ), куда фронтовые репортажи, очерки, портретные зарисовки входили в виде отдельных сюжетов. С 1941 по 1944 год было выпущено 400 номеров журнала.

Главным открытием советской документалистики стало качественно новое, более глубокое и проникновенное изображение человека на войне.

В конце войны и руководство кинохроники, и сами работники фронтовых групп понимали, что в момент отчаянного сопротивления с врагом, когда страна напрягала уже самые последние свои силы, далеко не все, что происходило на фронтах, могло быть показано на экране. Репортажи, очерки, портретные зарисовки, снятые на передовой, в первую очередь должны были показывать исключительное мужество и героизм советских солдат, мастерство и стратегический гений командования. Однако к чести наших документалистов, обязанных учитывать неизбежность агитационно-пропагандистской установки в своей работе, они ясно сознавали, что придет время, когда столь же неизбежно будет востребована и более полная, более объемная правда о войне. Причем это понимали не только фронтовые операторы – своими глазами видевшие все, что происходит на фронтах. Необходимость выхода за жесткие пределы агитационно-пропагандистских установок осознавали и руководители кинохроники. Выход из этого, казалось бы, неразрешимого противоречия, был найден в виде официального решения о создании специального фонда кинолетописи Великой Отечественной войны.

Благодаря этому решению и мужеству фронтовых операторов удалось создать потрясающую документальную кинолетопись подвига советского народа, тех страшных жертв, что пришлось ему принести на алтарь победы.

Если учесть, в каких условиях были одержаны все эти творческие победы, то можно без малейшего преувеличения утверждать, что наше кино в годы войны совершило самый настоящий подвиг: оно оказалось на высоте своего времени, нашло свое место в общей борьбе, оказало мощную духовную поддержку сражающемуся народу.

С позиций нашего сегодняшнего опыта, с учетом того жалкого и недостойного состояния, в котором пребывает современное российское кино, все свершенное нашей кинематографией в годы войны вообще представляется чем-то невероятным. Скажем так: если и были у нашего кино до той поры какие-то грехи и долги перед народом и страной, то все они с лихвой оплачены подвигами, кровью, а нередко и жизнями кинематографистов, оказавшихся на войне не по принуждению, а по искреннему зову сердца. Оплачены они и замечательными фильмами, снятыми в тяжелейших условиях. И совсем уж вдвойне и втройне искуплены эти прегрешения самоотверженной и талантливой работой фронтовых операторов, сумевших создать потрясающую и вдохновенную кинолетопись войны, которая была и осталась для нас Великой, Отечественной, Священной...

Кадрам, которые они сняли, никогда не состариться.

Это вечное кино.

## **5 СОВЕТСКОЕ ПОСЛЕВОЕННОЕ КИНО: ИСПЫТАНИЕ «МАЛОКАРТИНЬЕМ» 1945–1953 гг.**

### **5.1 Политико-экономические условия послевоенного времени**

Мирная жизнь, которую с таким нетерпением советский народ ждал все нескончаемо долгие, непомерно тяжкие годы войны, пришла на нашу землю в мае 1945 года. Но пришла совсем не такой, как ее ждали. Сделать хотя бы короткую передышку не довелось. На страну обрушились новые испытания, заставившие быстро забыть упования и мечты о какой-то новой более счастливой и справедливой жизни.

Война унесла около тридцати миллионов жизней. Не счесть было израненных и навсегда оставшимися калеками людей. По сути дела чуть ли не вся западная часть страны к востоку от Волги лежала в руинах. Было разрушено 1710 городов и поселков городского типа, взорвано и выведено из строя 31850 заводов и фабрик, 1135 шахт, 65 тыс. км железнодорожных путей. Посевные площади сократились на 36,8 млн. га. Страна потеряла примерно одну треть своего национального богатства.

В освобожденных районах действовало не более 13 % промышленных предприятий. Как известно, в городах, пострадавших от войны значительно сократилось количество населения. Так, например, в Сталинграде к моменту изгнания врага осталось 12,2 % жителей, а в Воронеже – 19,8 %. По сообщению Чрезвычайной Государственной Комиссии «О злодеяниях немецко-фашистских захватчиков» на оккупированной территории было разрушено 98 тыс. колхозов, 70 тыс. сел и деревень, 1876 совхозов, уничтожено . Общие убытки сельского хозяйства исчислялись суммой 181 млрд. рублей.

Колоссальные военные потери, особенно среди мужского населения, не могли не сказаться на развитии сельского хозяйства в первые годы после

войны. Если в 1940 году соотношение мужчин и женщин в колхозах было примерно 1:1,1, то в 1945 году 1:2,7.

На восстановление всего порушенного требовались колоссальные средства. Но откуда их можно было взять? Так же пострадавшие от войны Германия и Япония восстанавливались при очень значительной экономической поддержке США и их союзников. СССР никто не протянул ни одной копейки.

А репарации?

Да, на Ялтинской конференции стран-союзников антигитлеровской коалиции 1944г. было принято решение, что Германия выплатит пострадавшим от ее агрессии странам репарации – 20 миллиардов долларов. Половину от этой суммы должен был получить Советский Союз. Об этом договорились тогдашние главы государств. Но новый президент США Трумэн в одностороннем плане решительно наплевал на эти договоренности. Этот поступок не был случайным.

Американские генералы не долго ломали голову над тем, кто должен стать главным противником Америки в послевоенном мире. Уже летом и осенью победного 1945г. в штабах американского генералитета стали рождаться один откровеннее другого планы войны с Советским Союзом. Один из них – «Стратегическая уязвимость СССР по отношению к ограниченному воздушному нападению» – приводит в своей книге «СССР в осаде» историк Анатолий Уткин. «Этот документ, – пишет историк, – видимо, был первым планом атомной войны против Советского Союза. Этот план интересен еще и тем, что содержащиеся в нем выводы на многие годы были положены в основу стратегического планирования высшего американского военного руководства: «Ввиду характерных особенностей атомных бомб и их ограниченного количества, они в целом должны быть использованы только против таких стратегических целей, в которых имеется большая и значительная концентрация персонала с сооружений и которые трудно атаковать с применением иных имеющихся средств. Для достижения

быстрейшего, непосредственного и определенного воздействия на те наступательные возможности СССР, которые представляют наиболее серьезную угрозу для Соединенных Штатов и Британии, и для обеспечения наступательных возможностей авиации Соединенных Штатов и Британии, удары с применением атомных бомб должны быть сконцентрированы на тех целях, которые вносят важный вклад в производство или разработку атомных бомб, самолетов или авиационного оборудования, вооружений или оборудования для ПВО, электронного оборудования, моторного транспорта, управляемых ракет, и, возможно, иных типов вооружений».

В дополнении к «А» к приложению «В» этого плана содержался перечень из 20 советских городов ( среди них – Москва, Ленинград, Новосибирск, Горький, Баку, Ташкент, Тбилиси, Омск, Челябинск), на которые предлагалось сбросить атомные бомбы. Итак через несколько месяцев после окончания Второй мировой войны ОКНШ определил врага номер один Америки в следующей. Третьей мировой войне (Советский Союз), а также оржие номер один этой новой войны (атомную бомбу)». <sup>431</sup>

Сброшенные американцами в августе 45-го года атомные бомбы на японские города Нагасаки и Хиросиму стали прямым предупреждением СССР уже не на бумаге, а наяву. СССР был поставлен перед трудным выбором покорно склонить голову и стать безропотным сателлитом США. Либо принять вызов. Сталин – отдадим ему должное – выбрал второе. Стране, не восстановившейся от разрушительного смерча только что отгремевшей войны, пришлось, не переводя дыхания, напрягая последние силы, готовиться к новой смертельной схватке. Едва ли не все главные ресурсы страны были брошены на форсирование советского «атомного проекта» и полное перевооружение армии образцами наиновейшей техники и вооружения.

В Вашингтоне и столицах других западных стран аплодировали советскому выбору, будучи уверенными в том, что Советский Союз, не

---

<sup>431</sup>Уткин А. СССР в осаде. – М.: ЭКСМО. Алгоритм, 2010. – С. 59–60.



выдержав гонки вооружений, рухнет сам собой и бомбить советские города, скорее всего, даже и не придется.

Но, чтобы этот сладкий момент победы приблизить, параллельно была запущена программа «холодной» – информационной – войны против СССР. Осенью того же 1945г. ее в присутствии президента США Трумэна озвучил руководитель «Совета по международным отношениям» Ален Даллес: «Посеяв там ( в Советском Союзе – *В.Ф.*) хаос, мы незаметно подменим их ценности на фальшивые и заставим их в эти фальшивые ценности поверить.

Как? Мы найдем единомышленников <...>. Найдем союзников – помощников в самой России. Эпизод за эпизодом будет разыгрываться грандиозная по своему масштабу трагедия гибели самого непокорного на земле народа, окончательного, необратимого угасания его самосознания. <...>»<sup>432</sup> И.т.д. и т.п.

На ведение этой информационной войны были выделены огромные ресурсы, приняты масштабные организационные меры. Все это не могло стать большим секретом для руководства СССР. Были приняты ответные меры. И небывалая по своим масштабам битва – без самолетов и танков – началась...

Именно названные факторы столь неблагоприятной международной обстановки предопределили в значительной степени характер внутриполитической, хозяйственной и культурной жизни в послевоенном СССР. Не учитывая эти обстоятельства, невозможно по-настоящему глубоко и объективно оценить уже и те совершенно конкретные события этих трудных лет, поведение и решения властей, те или иные конкретные итоги в разных сферах деятельности.

Точно также в рассказе о послевоенной эпохе нельзя не учитывать и некоторых событий и особенностей уже самой внутренней жизни послевоенного Советского Союза. Встал вопрос, что делать с огромной армией, ее новой дислокацией в условиях изменившихся геополитических

---

<sup>432</sup>Лисичкин В., Шелепин Л. Глобальная империя Зла. – М., 2001.

условиях. Встала проблема возвращения и адаптации к мирной жизни огромной массы мужчин годами не выпускавших из рук оружия и учившихся только убивать. Предстояло решить глобальную проблему перевода советской экономики военных лет на те же мирные рельсы, но с параллельным процессом подготовки к новой войне.

Но наряду с этим грузом проблем, большинство из которых маячили на горизонте и были очевидны правительству еще до окончания войны, обрушились еще и тяжелейшие испытания, вызванные природными и иными факторами, предвидеть которые оказалось невозможным. Так в 1946–1947 годах большинство территорий Российской Федерации, Украины, Молдавии, некоторые области Белоруссии и Казахстан постиг страшный голод, вызванной небывалой засухой и гибелью большей частью урожая. Последствия голода оказались очень тяжелыми. Правительству даже пришлось пойти на введение более жестких норм потребления хлеба и других продуктов, чем в суровые годы войны. К весне 1947г. в одной только Воронежской области число больных с диагнозом «дистрофия» составляло 250 тыс. человек, всего по РСФСР – 600 тыс., на Украине – более 800 тыс., в Молдавии – более 300 тыс. Таким образом, не менее 1,7 млн. человек в СССР числились «официально голодающими», смертность от дистрофии достигала 10% от общего числа людей, которым был поставлен этот диагноз. Также выросла заболеваемость т. н. «асептической ангиной» (анемия, вызванная употреблением в пищу неубранного зерна, бывшего под снегом) и другими болезнями, связанными с голодом, употреблением в пищу суррогатов (содержание примесей в хлебе достигало 40%) и т. д. Особенно высокой была детская смертность, в начале 1947г. составлявшая до 20% общего числа умерших. В ряде областей Украины и Черноземья были отмечены случаи каннибализма. Острый дефицит продовольствия, впрочем, не приведший к массовому голоду, существовал в СССР до конца 1940-х годов.

Приблизительный подсчет числа жертв голода 1946–1947гг. является затруднительным из-за отсутствия достоверной демографической статистики

по этому периоду. Известно, что в 1947г. официальная смертность в СССР выросла в 1,5 раза (примерно на 800 тыс. человек, из которых половина пришлась на долю РСФСР), ухудшились и другие демографические показатели (рождаемость, регистрация браков и т.д.). В начале 1947г. сверхсмертность от голода в РСФСР и на Украине перекрыла естественный прирост населения, численность сельского населения сократилась почти на 1 млн человек.

По сути дела стране пришлось жить и работать в жестком и беспощаднейшем мобилизационном режиме. Причем не месяц, не год, а все последние годы сталинского правления. И надо понимать, что если в трудные военные годы люди шли на жертвы сознательно, то теперь так долго терпеть лишения, запредельно низкий социальный уровень жизни становилось все труднее. В народе росло недовольство, что отнюдь не было тайной для руководства страны. Органы госбезопасности исправно поставляли правительству все более тревожные на этот счет сводки. Справедливости ради надо признать, что в этой ситуации правительство пыталось все же предпринимать кое-какие меры, чтобы показать народу, что оно знает о его бедственном положении и предпринимает меры для его облегчения (отмена карточной системы, ежегодное снижение цен и пр.). Но, на самом деле, возможности для улучшения социальных условий жизни народа при выбранном стратегическом курсе на роль сверхдержавы были минимальны и снизить градус народного недовольства они не могли.

Для того, чтобы сбить этот градус у тогдашнего государства помимо инструмента насилия оставался последний ресурс – многократное усиление института пропаганды. Это был не лучший инструмент, но поскольку ничего другого не оставалось, именно он и был запущен в послевоенные годы на предельные мощности. Последнее обстоятельство по большей части и предопределило судьбу советского кино послевоенного периода.

Перед тем, как развернуть масштабные работы по наведению стерильной чистоты среди муз, сталинское руководство пришло к выводу,

что настала пора навести порядок в той самой партийной структуре, которая сама надзирает за порядком в идеологии и культуре.

15 июля 1946г. секретариат ЦК ВКП(б) утвердил «Предложения о мероприятиях по улучшению руководства агитпроработой и по укреплению аппарата Управления пропаганды ЦК ВКП(б). Документ констатировал отставание и серьезные недостатки на всех участках агитационно-пропагандистской работы, начиная с газет и журналов и кончая театром и кино. Там же содержался обширный план конкретных мер и действий, из которого явствовало, что ни одной музе теперь не дадут жить спокойно.

В разделе, посвященном кинематографу, говорилось: «За последнее время произошло снижение идейного, художественного и технического уровня выпускаемых кинофильмов, создано мало картин, отображающих жизнь советского народа, некоторые режиссеры отходят от современной тематики в далекое прошлое, увлекаются постановкой безыдейных картин на мелкие бытовые темы. План производства художественных фильмов на 1946 год, представленный Министерством кинематографии в ЦК ВКП(б), страдает этими же недостатками. Крупным пороком в работе кинематографии является крайне неряшливая подготовка фильмов, создание картин без продуманного плана, нередко по плохим сценариям, без тщательной отделки деталей, от которых в значительной мере зависит успех картины. В целях решительного выправления положения дел в кинематографии:

а) разработать и внести на рассмотрение ЦК ВКП(б) новый план производства художественных фильмов на 1946–47гг.. В новом плане предусмотреть, наряду с сокращением числа картин на исторические и неактуальные темы, значительное повышение удельного веса фильмов на современные темы. Развернуть производство фильмов в Литве, Латвии и Эстонии;

б) развернуть критику недостатков кинофильмов, для чего сосредоточить в Управлении пропаганды лучших критиков по кино,

способных давать объективную и содержательную критику выходящих картин»<sup>433</sup>.

В качестве организационных мер по повышению эффективности работы УПИА намечалось издание газеты по искусству и культуре как непосредственного рупора Агитпропа, расширялся штат надзирателей, сам шеф УПИА Г.Ф.Александров, получал в помощь себе уже четырех заместителей по основным направлениям деятельности. Штат сектора кино был увеличен до пяти боевых единиц.

Теперь можно было приступать к большому делу...

## **5.2 Управление**

### *Пятилетний план восстановления кинематографии*

Великая победа, одержанная нашим народом, разбудила самые светлые чаяния и надежды на то, что после таких страшных и тяжелых испытаний начнется какая-то совсем другая – более счастливая, более светлая и разумная жизнь. Этими же ожиданиями жили и кинематографисты.

В годы войны советское кино понесло огромные человеческие и материальные потери. Киностудии Минске, Киеве, Одессе, в прибалтийских республиках были превращены в руины, оборудование разграблено. В Германию и страны-сателлиты были вывезено оборудование кинофабрик и киноорганизаций, разграблены фильмофонды. Сотни кинотеатров были разрушены до основания.

В акте о потерях, причиненных немецко-фашистскими захватчиками и их сообщниками системе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, ущерб оценивался в сумме 2953938000 руб.

А в каких рублях можно было оценить человеческие потери! Сколько кинематографистов, ушедших на фронт, не вернулись с нее! А сколько вернулось ранеными и покалеченными!

---

<sup>433</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, д. 268, л.130–155.

Да и все кинематографическое хозяйство войны, работавшее с чудовищными перегрузками, в самых неподходящих условиях, пришло в полный упадок.

Было очевидно, что отечественную кинематографию уж который раз в ее истории надо восстанавливать опять чуть ли не с нуля.

Кинематографисты, так замечательно показавшие себя в годы войны, были в праве рассчитывать в работе по восстановлению своего порушенного кинохозяйства на помощь и поддержку государства.

Среди всех этих светлых, кружащих голову упований на перемены к лучшему, затеплилась надежда и на организационно-экономическую реформу отрасли. Вспомнились прежние, еще предвоенный поры дерзкие наметки по этой части. А тут как раз подоспел из Америки М.К. Калатозов. За два года своей работы в Штатах представителем Комитета по делам кинематографии СССР он детально изучил принципы работы слаженного голливудского конвейера и по возвращении на родину был назначен начальником Главного управления по производству художественных фильмов со статусом зама Большакова, а заодно — куратором «Мосфильма».

Получив благословение председателя Кинокомитета, Калатозов решительно засел за разработку коренной реформы кинодела. На заседании Комитета, где он вскоре докладывал, как да где именно нужно все круто поменять, его речь слушали как пение соловья.

Тогда, в победном 1945-м страна жила особым настроением. Казалось, что с долгожданной и выстраданной победой у всех в начнется новая, счастливая, разумная – какая-то совсем другая жизнь. Светлые мечтания о небывалых переменах к лучшему не обошли стороной и кинематографический люд.

Грезилась не только либеральные послабления по творческой части, но и вполне земные, материальные улучшения – расширение кинопроизводства. радикальная реконструкция развалившихся киностудий и строительство

новых, техническое переоснащение, цветное кино и тому подобные дары и новации технической мысли.

Поначалу казалось, что к осуществлению этих заветных чаяний именно все и шло.

Уже в апреле 1945 под покровительственно распростертым крылом Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) было проведено специальное совещание по вопросу развития кинематографий союзных республик. Помимо руководителей республиканских студий и ведущих работников национальных кинематографий приняли участие в этом совещании секретари по пропаганде ЦК нацкомпартий и столпы Агитпропа ЦК ВКП(б). Высокое собрание пришло к выводу, что «одним из самых узких мест, тормозящих развитие кинематографии в Советском Союзе, является недостаток творческих и инженерно-технических работников».

По итогам совещания Комитет по делам кинематографии подготовил целый букет конкретных предложений о преодолении означенного «самого узкого места», главным украшением которого был проект создания Высшей школы киноискусства. В этом заведении (уровня академии) и предполагалось ударным путем преодолеть кадровый дефицит республиканских кинематографий. Намечались и другие крупные меры по выводу советской кинематографии на новый виток развития.

Красочнее всего эти ожидания кинематографистов запечатлелись в плане первой послевоенной пятилетки, зафиксированном позднее в докладе И. Г.Большакова «Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии».

Пятилетний план развития художественной кинематографии предусматривал к концу пятилетки расширение ее производственной базы до 80-100 фильмов в год. Эта цифра означала многократное увеличение объема советского кинопроизводства, упавшего к концу войны до 18 картин.

Эта греза № 1 была, конечно, самой сладкой и обольстительной, поскольку ее осуществление обещало не только более или менее пополнить

грандиозное прокатное пространство страны новыми мало-мальски адекватным количеством новой продукции, но и хотя бы слегка приоткрыть дебютную калитку перед новым поколением молодых кинематографистов. Ведь к тому времени слово «дебют» напрочь исчезло из обиходного терминологического словаря советских кинематографистов за ненужностью.

С воодушевлением составленный новый пятилетний план обещал также коренную реконструкцию центральных и республиканских студий с целью поднять повыше объем кинопроизводства.

Помимо многократного роста числа выпускаемых фильмов намечалось также строительство большого количества новых кинотеатров, производство достаточного количества киноплёнки и киноаппаратуры, массовое освоение цветного кино и стереокино, развертывание научной исследовательской работы кинотехнике и кинотехнологиям и т.д., и т.п.

Все эти светлые мечтания уже не просто грели душу. Но вошли в подготовленный Комитетом официальный план первой послевоенной пятилетки, увековеченный в отдельно изданной книге. (Большаков И.Г. «Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии. 1946–1950гг.»)

Правда, несколько смущало, что на осуществление сказки денежек предполагалось отпустить 500 млн. рублей. Сумма как будто немалая. Но чтобы оценить весомость этой цифры, напомним еще раз, что не слишком скрупулезно подсчитанные сугубо материальные потери советской кинематографии в годы войны составили 2953938000 руб.. То есть на восстановление всего порушенного выделялось средств почти в шесть раз меньше (!!!) той суммы, каковой определялся масштаб разрушений. Спрашивается: на какие такие средства добиваться двойного увеличения кинопроизводства, строить новые предприятия кинопромышленности, кинотеатры и прочее о чем говорилось в пятилетнем восстановительном плане?



Впрочем, и без этих сопоставлений было ясно, что в разрушенной, до предела истощенной войной стране других денег на кино просто не было. Напомним еще раз хотя бы о миллионе погибших и пострадавших от голода в то самое время, когда утверждался бюджет страны. Поэтому по царски щедрым подарком казались кинематографистам даже те скромные 500 млн., что запланировало на новую кинопятилетку сталинское правительство. Впрочем, забегая вперед, надо сказать, что даже и этих скромных средств отрасль в полном объеме так и не дождалась...

### *Министерство кинематографии СССР*

Однако, поспежившись на выделение средств для восстановления киноотрасли, власть расщедрилась на иные почести. Орган управления «важнейшим из искусств» был существенно повышен в статусе. 20 марта 1946 г. Президиум Верховного Совета СССР издал Указ о преобразовании Комитета по делам кинематографии в союзно-республиканское министерство и о назначении Ивана Григорьевича Большакова министром кинематографии СССР.

Изменение статуса было вызвано общей административной реформой управления страной, когда указом Верховного Совета СССР прежний орган управления Совет Народных комиссаров СССР был преобразован в Совет Министров СССР, а бывшие наркоматы стали министерствами.

Эти указом статус руководящего органа киноотрасли повышался, существенно расширялись его возможности. К сожалению, это вроде бы благодатное для киноотрасли решение пришлось на самый несчастливый в ее истории период. Несчастье заключалось в том, что одновременно с повышением статуса управляющего органа сократилось финансирование отрасли, а некомпетентное, сугубо силовое вмешательство партийно-административных органов в дела «важнейшего из искусств» – прежде всего Агитпропа ЦК ВКП(б) – достигло запредельной отметки.

В итоге повышение статуса руководящего органа киноотрасли до уровня министерства, по сути дела, оказалось сугубо формальной акцией, таким фиговым листком стыдливо прикрывавшим реальное безвластье министра Большакова и абсолютное подчинение кинематографа Агитпропу ЦК.

28 марта 1946 г. в связи с преобразованием Совнаркома СССР в Совет Министров СССР принято постановление «О распределении обязанностей в Совете Министров СССР среди Председателя и заместителями Председателя Совета Министров по наблюдению за работой министерств, комитетов и главных управлений». Согласно этому постановлению куратором Министерства кинематографии по линии правительства назначался К.Е.Ворошилов.<sup>434</sup>

9 июля 1946 г. на заседании Секретариата ЦК КПСС был утвержден состав коллегии Министерства кинематографии СССР. В нее вошли помимо самого Большакова И.Г. (председатель коллегии), его заместители, начальники управлений и подразделений бывшего Кинокомитета: Калатозов М.К., Хрипунов М.И., Гракин И.А., Лукашев И.И., Герасимов С.А., Александров Г.В., Копытов А.П., Полонский К.А., Бесков С.Д., Толстогузов Б.Т., Бахтиаров Л.И., Еремин Д.И.

Сладость сталинского подарка со статусом министерства вкусили и национальные кинематографии.

30 марта 1946 г. министр кинематографии СССР И.Г.Большаков представил в Совет Министров СССР проект постановления, согласно которому должны были быть образованы министерства кинематографии в тех республиках, где имелась для того «соответствующая производственная и материально-техническая база». В Киргизской, Таджикской, Молдавской, Эстонской, Литовской и Карело-Финской СССР предлагалось сохранить прежние Управления кинофикации при республиканских Совминах. «По мере дальнейшего развития кинематографической базы в этих республиках, –

---

<sup>434</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 2, д. 1203, л. 1–2.

говорилось в инициативной записке, – будет поставлен вопрос об образовании и в их составе Министерств кинематографии»<sup>435</sup>.

Вопрос решился быстро: республикам было дозволено завести свои местные министерства кинематографии, не взирая на то, что они могли тогда производить от силы одну-единственную полнометражную картину в год да захудалый журнал местной кинохроники в придачу.

Сложнее оказалось дело с образованием Министерства кинематографии РСФСР.

В связи с преобразованием Комитета по делам кинематографии СССР в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР председатель Совета Министров РСФСР М.Родионов 23.5. 1946 г. обратился к секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Жданову с ходатайством об образовании Министерства кинематографии РСФСР. Руководитель Совмина РСФСР предлагал создать полноценное министерство, отвечающее и за производство кинофильмов, в том числе художественных, и за кинофикацию и за кинопрокат.<sup>436</sup>

Но еще с начала 30-х власть взяла твердый курс на «дерусификацию» России. В сфере «важнейшего из искусств» главным инструментом этой политической линии стал перевод собственно российских киностудий и кинопредприятий в статус «всесоюзных». Руководителю союзного министерства И.Г.Большакову не оставалось ничего иного, как продолжить и закрепить эту давнюю традицию в ситуации очередного перераспределения кинособственности и границ владений.

В ответ на эту инициативу И.Г.Большаков в своей докладной записке А.А.Жданову изложил свое видение по вопросу образования Министерства кинематографии РСФСР: «В связи с представлением председателя Совета Министров РСФСР тов. Родионова по вопросу образования Министерства кинематографии РСФСР сообщаю, что Министерство кинематографии СССР

---

<sup>435</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1210, л. 1.

<sup>436</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л. 63–68.

не имеет возражений против образования в РСФСР Министерства кинематографии.

При этом Министерство кинематографии СССР считает, что на Министерство кинематографии РСФСР должно быть возложено руководство киносетью, производство хроникально-документальных кинокартин, производство и ремонт кинооборудования и запасных частей, проектирование и строительство кинотеатров, учебных заведений и производственных предприятий, материально-техническое снабжение киносети и производственных предприятий и подготовка кадров для киносети.

Руководство киносетью должно стать важнейшей задачей Министерства кинематографии РСФСР для скорейшего восстановления довоенного уровня киносети и дальнейшего ее расширения в соответствии с пятилетним планом на 1946–1950 гг.

При образовании Кинокомитета (март 1938г.) руководство киносетью РСФСР было возложено на Кинокомитет, помимо лежащего на нем общего руководства киносетью и другими отраслями по всему Союзу ССР. Поэтому укрепление руководства киносетью РСФСР, особенно учитывая объем работ по восстановлению и расширению киносети в предстоящие годы, приобретает особо важное значение.

В отношении производства кинокартин Министерство кинематографии СССР считает, что производство художественных, научных и учебных фильмов в РСФСР должно быть сосредоточено целиком в непосредственном подчинении Министерства кинематографии СССР<...>. Министерство кинематографии СССР считает необходимым сосредоточить в Министерстве кинематографии РСФСР производство кинохроники, для чего передать из Министерства кинематографии СССР в управление Министерства кинематографии РСФСР студий кинохроники в гг. Ленинграде, Ростове на Дону, Иркутске, Куйбышеве, Новосибирске, Свердловске, Хабаровске, Дзауджикау, Саратове, сохранив в непосредственном подчинении

Министерства кинематографии СССР Центральную студию документальных фильмов, как имеющую общесоюзное значение. Производство массовой печати кинофильмов и прокат кинофильмов должны быть полностью сосредоточены в едином непосредственном управлении Министерства кинематографии СССР, как отрасли, имеющей общесоюзное значение. <...> Что касается проката кинокартин, то необходимость сосредоточения его в Министерстве кинематографии СССР диктуется, главным образом, необходимостью обеспечения единой репертуарной политики в области показа кинокартин и обеспечения, в связи с этим, оперативного контроля и маневрирования фильмофондом по всему Союзу ССР. <...> Что касается дальнейшего расширения задач и объема работы Министерства кинематографии РСФСР (включение дополнительных отраслей производства и работы и т.п.), то такое расширение целесообразно разрешить в дальнейшем по мере укрепления и развития работы Министерства кинематографии РСФСР и министерств кинематографии других союзных республик»<sup>437</sup>.

Российскому Министерству кинематографии были отданы только кинофикация, руководство региональными студиями кинохроники да еще несколько захудалых кинопредприятий. По сути дела, вся российская кинематография тем самым была в очередной раз «утоплена» в общесоюзном котле.

Одним словом: «Вот вам, боже, что нам негоже...». У Российской Федерации, ведущей советской республики, образующей фундамент всего СССР, как не было своей национальной кинематографии, так и далее ей не дозволено было обзавестись таковой...

Из организационной практики столь «специфического» определения статуса и владений российской кинематографии выросла и твердо закрепилась идейно-политическая традиция в отличие от всех прочих республиканских кинематографий не обсуждать и вообще даже не упоминать

---

<sup>437</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л. 66–68.

о русском кино как таковом. Отдельные попытки русских кинематографистов так или иначе затронуть эту проблему заканчивались скандалами и истериками на тему о «великодержавном шовинизме». Эта традиция благополучно пережила крушение СССР и свято соблюдается и в наши дни.

Тогда же, летом 1946-го советской киномузе был дарован еще и Совет при Министерстве кинематографии СССР, специально предназначенный на то, чтобы координировать и способствовать ударному развитию республиканских кинематографий.

В положении о Совете говорилось:

«1. Совет при министерстве кинематографии имеет своей задачей укрепление и дальнейшее развитие кинематографии в союзных республиках.

2. Совет при Министерстве кинематографии рассматривает:

а) планы производства художественных и документально-хроникальных кинокартин в союзных республиках;

б) вопросы строительства и размещения новых и реконструкции действующих киностудий и предприятий кинематографии, выпуска киноаппаратуры, подготовки кадров в союзных республиках;

в) мероприятия по расширению киносети и улучшению работы кинотеатров в союзных республиках; <...>

4. Совет при Министерстве кинематографии созывается министром кинематографии не реже одного раза в три месяца.

5. Совет при Министерстве кинематографии состоит из представителей союзных республик. <...>»

Начинание, однако, оказалось пятым колесом в телеге и не прижилось<sup>438</sup>.

17 июня 1946г. Совет Министров СССР утвердил состав художественного совета при Министерстве кинематографии СССР. В него вошли И.Большаков, И.Пырьев, Г.Александров, Б.Бабочкин, И.Берснев,

---

<sup>438</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, д.261, л. 30; оп.117, д. 603, л. 29–44.

В.Ванин, С.Васильев, М.Галактионов, С.Герасимов, А.Головня, Б.Горбатов, А.Дикий, В.Егоров, В.Захаров, Т.Зуева, В.Иванов, М.Калатозов, Л.Леонов, Н.Охлопков, Н.Попова, В.Пудовкин, М. Ромм, И.Савченко, Л.Соболев, К.Симонов, Н.Таленский, Н.Тихонов, Ф.Федоровский, Т.Хренников, М.Чиатурели, Б.Чирков, Ю.Шапорин, Д.Шостакович, С.Эйзенштейн. Доминирующие позиции в этом важном органе управления кинематографией заняли ведущие кинематографисты страны. Со стороны властей это был очень дорогой подарок.

А уже в самом конце июня Совет Министров СССР опубликовал постановление о присуждении Сталинских премий в области кино за 1945г.

Но на сем пряники у генерального продюсера советского кино кончились, и он решительно взялся за кнут...

### *Погром-1946*

В киноведческой литературе почему-то укрепилось представление будто погромное постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» появилось нежданно-негаданно будто гром среди ясного дела. Реально же все произошло несколько иначе. Первые признаки зловещей грозы, разразившейся над кинематографом в начале сентября 1946г. дали о себе знать как минимум еще в феврале 1946г. И первой жертвой страшного начальственного гнева стала не картина Леонида Лукова, а вторая серия «Ивана Грозного» С.М. Эйзенштейна.

20 февраля 1946г. начальник УПИА Г.Ф.Александров докладной запиской ознакомил секретаря ЦК ВКП(б) Г.М.Маленкова о результатах обсуждения фильма «Иван Грозный» (2 серия) на заседании Художественного Совета Комитета по делам кинематографии. Из текста записки можно было понять, что ведущий режиссер советского кино снял нечто не совсем благонамеренное<sup>439</sup>.

---

<sup>439</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 468, л. 26–27.

Трудно сказать, когда именно члены ЦК смотрели фильм, но уже 5 марта увидело свет постановление Секретариата ЦК ВКП(б) о запрещении второй серии «Ивана Грозного».

26 апреля 1946г. в ЦК ВКП(б) прошло совещание творческих работников кинематографии. В совещании участвовали сотрудники УПА ЦК ВКП(б), руководители Комитета по делам кинематографии, директора студий, ведущие режиссеры и кинодраматурги. На совещание были также приглашены писатели, Б.Л.Горбатов, В.П.Катаев, Л.М.Леонов, Л.С.Соболев, В.А.Соловьев и др. Совещание открыл секретарь ЦК ВКП(б) А.А.Жданов, выступили Г. Ф.Александров, И. Г.Большаков, И.А.Пырьев, С.А.Герасимов, Ю.Я.Райзман и др.

Совещание проходило в сложной и драматичной обстановке, когда прежний ранее утвержденный производственно-тематический план 1946–1947 годы был практически зарублен и пришлось на ходу, в лихорадочной спешке составлять новый план, еще не до конца понимая куда, повинувшись партийному рулю, следует в очередной раз резко поворачивать русло кинематографической жизни.

На этом совещание кинематографистам хорошенечко намылили голову и откровенно дали понять, что их работой власть крайне недовольна.<sup>440</sup>

Вскоре подоспело тому еще одно прямое подтверждение.11 мая Секретариат ЦК ВКП(б) утвердил постановление «О кинокартине «Адмирал Нахимов». Фильм подвергался резкой критике и отправлялся на коренную переработку.

А вот уже 9 августа 1946г., ставший одним из самых черных дней в истории советской культуры, окончательно все расставил по местам.. На поистине «историческом» заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) беспощадной порке были подвергнуты сразу несколько муз. Было рассмотрено три вопроса: о журналах «Звезда» и «Ленинград», о второй серии фильма «Большая жизнь», о мерах по улучшению репертуара драматических театров.

---

<sup>440</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 121, д. 458.



Заседание началось в восемь часов вечера. При обсуждении второй серии кинофильма «Большая жизнь» присутствовали: заместитель министра кинематографии М.К.Калатозов, режиссеры Л.Д.Луков, И.А.Пырьев, В.И.Пудовкин, М.Э.Чиаурели, автор сценария П.Ф.Нилин, директор студии Союздетфильм С.А.Кузнецов, начальник Главного управления по производству художественных фильмов Н.К.Семенов, заведующий отделом УПА ЦК ВКП(б) В.П.Степанов, заместитель министра угольной промышленности Е.Т.Абакумов, а также министр угольной промышленности восточных районов СССР В.В.Вахрушев и [А.А.]Савченко – один из руководителей Министерства угольной промышленности западных районов СССР.

Буквально истоптав фильм Лукова в присутствии И.В.Сталина и других секретарей ЦК, Жданов обвинил Художественный совет Министерства кинематографии в беспринципности и круговой поруке.

Выступление Сталина оказалось еще более жестким и устрашающим, поскольку он не ограничился разносной критикой только одной «Большой жизни», но обрушился потом еще и на фильм В.Пудовкина «Адмирал Нахимов». Вторую серию «Ивана Грозного» вождь вообще назвал «омерзительной штукой».

После образцово-показательного разноса фильма, устроенного Ждановым, и не менее красочного выступления самого вождя никто из присутствовавших на обсуждении кинематографистов не отважился хотя бы слегка заступиться за избиваемых коллег. Все выступившие признали прозвучавшую «критику» справедливой. Не стали защищать себя и авторы фильмов, признанных порочными.

Итоговый документ заседания, выносивший приговор пока что только фильму Л.Лукова, был немногословен и строг: фильм «Большая жизнь» был запрещен к выпуску на экран, секретариату ЦК было дано поручение подготовить надлежащее постановление. Также было признано необходимым помимо решения о 2-ой серии «Большой жизни» подготовить более широкое

и острокритическое постановление об ошибках и идейных шатаниях советской кинематографии.<sup>441</sup>

Над отечественным кино нависла очередная черная туча...

Гроза грянула уже 4 сентября. ЦК ВКП (б) принял постановление «О кинофильме «Большая жизнь», ставшее увертюрой к очередному погрому отечественного кино. Фильм Л.Лукова «Большая жизнь» (2-я серия), объявленный «порочным в идейно-политическом и крайне слабым в художественном отношении», был запрещен. В числе других жертв партийной инквизиции оказались «Иван Грозный» С.Эйзенштейна, «Простые люди» Г.Козинцева и Л.Трауберга, «Адмирал Нахимов» В.Пудовкина.

Авторы этих и других картин были обвинены в невежестве, недобросовестном отношении к своей работе и других смертных грехах. Уничтожающей критике были подвергнуты и руководство советской кинематографии и работа Художественного совета Министерства кинематографии, будто бы погрязшем в групповщине и беспринципном захваливании работ друг друга. Обвинение это было абсолютно ложным и незаслуженным. Худсовет Кинокомитета, а потом и Министерства кинематографии при всех присущих ему недостатках, работал как раз очень требовательно и строго. В составе худсовета были представлены едва ли не все ведущие мастера советской кинематографии, придерживавшиеся разных эстетических позиций. Поэтому практически каждая новая картина обсуждалась жестко и профессионально. Достаточно напомнить, что обсуждение 2-ой серии «Ивана Грозного» на заседании Худсовета министерства, имевшее место задолго до того, как на нее обрушился хозяин Кремля, было острым и принципиальным. Ведущие мастера советского кино остро критиковали Эйзенштейна, правда, совсем не с тех позиций, с которых позднее фильм оказался на «полке». Принципиальность, взыскательность и высокий профессионализм экспертных оценок министерского Худсовета был хорошо знаком сотрудникам УПиА, поскольку они не только имели в

---

<sup>441</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 11, д. 628, л. 18, 116–272.

его составе своих прямых представителей, но и решительно все полные стенограммы каждого заседания. Тем не менее, агитпроповцы не погнушались откровенно оклеветать уважаемых мастеров кино.

Главными мишенями погромной критики в этом постановлении стали картины «Мосфильма» и «Ленфильма». На самом деле, «уроки» из цекистского приговора пришлось извлекать всем без исключения. К тому же выяснилось, что идейно-порочные ленты снимаются не только на центральных студиях, но и в республиках. В компанию запрещенных фильмов («Иван Грозный», «Большая жизнь», «Свет над Россией», «Простые люди» ) вскоре попали азербайджанская лента «Фатали-хан» и безвинное творение фильм Тбилисской киностудии «Кето и Котэ». Позднее к этой полочной парочке добавят и еще одну азербайджанскую картину «Огни Баку».

Постановление сыграло поистине роковую роль и в без того драматичной судьбе отечественного кино, вызвав нарастающую цепную реакцию разрушительных последствий. Одной из самых тяжелых потерь, вызванных погромным постановлением, стала ранняя смерть С.М.Эйзенштейна. Сердце великого мастера не выдержало запрещения 2-ой серии «Ивана Грозного» – фильма, работе над которым режиссер отдал все свои силы, весь свой неординарный талант без остатка. Затравленный и загнанный в угол режиссер, равного которому не было ни в одной кинематографии мира, умер в канун своего 50-летия. 3-я завершающая серия так и осталась неснятой...

Вслед за запретом картин ведущих мастеров, последовала «чистка» тематических планов, прекращение работ над многими перспективными проектами, мучительные переделки других уже законченных производством картин.

Постановление ЦК ВКП(б) до предела обострило отношения кинематографического сообщества с руководством Министерства кинематографии, перессорило многих кинематографистов.

Эта погромная кампания еще продолжала набирать обороты. как в декабре того же «переломного» 1946 года советское кино получило еще один тяжелейший удар: неутомимые труженики ЦК ВКП(б) успели одарить киномузу еще одним убойным постановлением. Подробнее об этом документе разговор у нас пойдет в разделе «Кинопроизводство». Пока же только отметим, что на этот раз жуткие изъяны в работе кинематографии были обнаружены уже не по художественно-идеологической части, а в сфере производственно-хозяйственной деятельности. Кинематографистов обвинили в том, что они заворовались . В постановлении, поименованном «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях», были обнародованы поистине вопиющие примеры и доказательства жуткого развала производственной дисциплины и казнокрадства.

В результате обоих постановлений, вышедших из недр ЦК в течение трех месяцев, чудесная, приподнятая атмосфера радостных ожиданий и светлых надежд, сложившаяся в первый послепобедный год, была изгажена и изничтожена под самый корень.

И свои послевоенные биографии кинематографистам пришлось начинать в атмосфере нарастающей травли и репрессий, страха перед угрозой новых обвинений и наказаний. Как выразился в более поздние времена Эмиль Лотяну «в такой обстановке не могут расти даже огурцы...».

### *Торжество Агитпропа*

Погром 1946г. и последующие подобные компании, развязанные УПиА ЦК КПСС поневоле заставляют еще раз напомнить о весьма специфической советской модели управления кинематографом, сложившейся еще в начале 20-х годов и заключавшейся в том, что руководство и контроль над «важнейшим из искусств» осуществлялись, как минимум, по двум главным линиям – партийной и государственной.

Для управления кинематографом по государственной линии учреждался специальный орган, носивший в разные периоды разные наименования – ГУК (Главное управление кинопромышленности), ГУКФ (Главное управление кино-фотопромышленности), Комитет по делам кинематографии. Эта управляющая инстанция была одной из структур прямо подчиненных правительству.

Другой центр управления и контроля за работой советского кино был сугубо партийного происхождения. Он находился на Старой площади и являлся одной из структур аппарата ЦК ВКП(б). Это был сектор (позднее отдел) кино могущественнейшего Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б).

На право в той или иной степени рулить советским кинематографом претендовали и другие влиятельные советские и партийные инстанции (чекисты, руководство армии, комсомол и т.д.). Нередко им удавалось основательно вмешиваться в дела кинематографа, предопределять судьбу некоторых фильмов, навязывать те или иные решения по хозяйственной или идеологической линии. Эта многовекторность управляющих импульсов создавала сложную, непоследовательную, а подчас и просто непредсказуемую линию руководства. Тем более, что над всеми желающими покомандовать киномузой стоял еще и сам всемогущий хозяин Кремля, генеральный продюсер советской кинематографии – И.В. Сталин, который в любой момент мог решить любой вопрос (в том числе и абсолютно стратегического характера) совсем не так, как хотелось тем или иным представителям его придворной свиты, а по собственному усмотрению.

Тем не менее, не взирая на наличие над собой этой верховной воли, с постоянной оглядкой на нее, между двумя центрами управления – государственным и партийным. Кинокомитетом и Агитпропом – происходила постоянная и ожесточенная схватка и соперничество за право быть «главнее». Агитпроповцев, являвшихся структурой всемогущего ЦК партии, никогда и ничуть не смущало то обстоятельство, что существует

учрежденный от имени государства специальный орган управления кинотраслей, ответственный за ее развитие, характер и качество ее работы. И хотя имеющихся прав и возможностей рулить киномузой у Агитпропа тоже было предостаточно (там рассматривались и утверждались тематические планы советской кинематографии, ключевые кадровые назначения в этой отрасли и другие наиважнейшие вопросы) аппетиты партийных поводырей беспрестанно росли. Последовательно, упорно изобретательно они с конца 20-х годов стремились утвердить свою абсолютно безраздельную власть над советской кинематографией (естественно, за вычетом тех вопросов и главных установок, которые брал на себя Сталин).

Острейшее соперничество, противоборство, а подчас и схватки не на жизнь, а на смерть между Агитпропом и госструктурами управления советской кинематографии носили хронический, если не врожденный характер и давали о себе знать независимо от того кто руководил этими воюющими структурами, какая обстановка царила в стране и т.д. Справедливости ради, необходимо признать, что у советского кино на всех этапах его биографии всегда было предостаточно самых разнообразных недостатков и прегрешений, за которые его руководству по делом стоило намывать голову. Однако Агитпроп, не удовлетворяясь этими вполне реальными поводами, не гнушался придумывать грехи несуществующие, не особо брезгуя искусством клеветы и закулисных интриг. Агитпроп последовательно одного за другим «свергал» руководителей советской кинематографии – Шведчикова, Рютина, Шумяцкого, Дукельского – не пожелавших подчиняться власти этого партийного ведомства долгое время именуемого в народе не иначе как «Александровским централом» - по фамилии долго возглавлявшего Агитпроп Г.Ф. Александрова.

Впоследствии точно также Агитпроп несколько раз пытался свалить и Ивана Григорьевича Большакова, бессменно руководившего кинематографией с 1939 по 1953 год.

Уже история первых трех десятилетий советского кино успела выявить еще одну печальную закономерность в его судьбе. Буквально каждая вспышка активности структур Агитпропа и даже их мало-мальское и кратковременное доминирование в системе управления киноотраслью оборачивалась для отечественной киномузы неизбежными провалами и падениями с уже набранной высоты.

Так было в начале 20-х, когда с подачи агитпропа пытались произрастить новое советское киноискусства в виде небывалого жанра киноагиток. Такая же беда постигла советскую кинематографию когда на стыке 20-30-х годов, воспользовавшийся заминкой со сменой руководства в киноотрасли, осмелев, потянул одеяло на себя и развернул массовую штамповку так называемых агитпропфильмов. Убедившись в тупиковости начинания, власть одернула Агитпроп и заставила свернуть эту безнадежную деятельность. Однако, даже не смотря на многократную смену в составе руководства Агитпропа, там не забыли о своей первой любви к киноагиткам, и еще не раз, пользуясь случаем, вытаскивали на свет божий свое пронафталиненное знамя киноагитатщины.

Сталина постоянное соперничество надзирающих за кинематографом структур более чем устраивало, а когда посягательства служителей Агитпропа заходили слишком далеко, у него всегда была возможность поставить их на место. Так было и в 30-е годы, и в годы военного лихолетья. А вот особенностью послевоенного периода развития отечественного кино стало как раз то обстоятельство, что «отец народов» изменил свою тактику «сдержек и противовесов» и практически безраздельно отдал «важнейшее из искусств» в руки Агитпропа. Отдал, по сути дела, на растерзание.

В отсутствие документальных источников можно только гадать, почему это произошло. Мы этого делать не будем. Сошлемся только на известные нам факты.

Одним из главных проявлений этой «переориентации» Сталина прежде всего стало массовое перемещение сотрудников и выдвиженцев Управления

пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) на ключевые руководящие должности в системе кинематографии.

Агитпроповцы получили должности первых заместителей министра кинематографии. Так, в частности, одним из замов Большакова стал К.С. Кузаков, которому молва приписывала титул «сына Сталина»<sup>442</sup>.

В целях ужесточения контроля на содержанием 24 апреля 1947г. Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление «О составе художественного совета Министерства кинематографии СССР». В нем говорилось: «В целях повышения идейно-художественного уровня выпускаемых кинофильмов, для обеспечения всесторонней, объективной критики и правильной, независимой от каких-либо ведомственных, групповых или личных влияний оценки сценариев и готовых фильмов реорганизовать Художественный Совет Министерства кинематографии СССР. Иметь в составе Художественного Совета Министерства кинематографии СССР группу политических работников, группу литераторов и критиков по вопросам кино».

Согласно этой установке в состав новосозданного Художественного Совета вошли сотрудники Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) А.М.Еголин, П.И.Лебедев, В.П.Степанов, Е.Н.Городецкий, секретарь ЦК ВЛКСМ Н.А.Михайлов, секретарь Московского горкома ВКП(б)

---

<sup>442</sup>Кузаков К. (р. 1908 (возможно в 1910)–1996) – помощник завотделом Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) с 28.10.1939; помощник начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) с 16.11.1940; зам. завотделом марксистско-ленинской подготовки кадров Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) с 07.06.1942; с 12.08.1942 завотделом и одновременно ответственный секретарь редколлегии журнала «Большевик»; зав. отделом преподавания марксизма-ленинизма в вузах Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) с 10.05.1944; зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) с 04.10.1944 по 15.03.1947; член редколлегии журнала «Партийное строительство» с 23.01.1945 и одновременно завотделом по изданию в СССР зарубежной литературы, с 15.08.1945 преподаватель кафедры диалектического и исторического материализма АОН при ЦК ВКП(б) с 10.10.1946 и ВПШ при ЦК ВКП(б) с 26.10.1946; замминистра кинематографии с 15.03.1947. В 1947 подвергнут Суду чести ЦК ВКП(б), 4.11. 1947 постановлением СМ СССР снят с должности заместителя министра кинематографии СССР, исключен из партии «за потерю политической бдительности и пособничество врагу народа». Восстановлен в партии 18.08.1953; член коллегии и начальник Главного управления кинематографии Министерства культуры СССР с 18.05.1954 по 28.04.1955; директор Государственного издательства «Искусство» Главиздата Министерства культуры СССР с 29.06.1955; работник Государственного комитета по радиовещанию и телевидению при СМ СССР и начальник Главного управления телевидения комитета с 15.08.1959, зампредседателя Государственного комитета по радиовещанию и телевидению при СМ СССР с 17.10.1960, член Государственного комитета СМ СССР по радиовещанию и телевидению, главный редактор Главной редакции естественно-научных передач с 06.06.1962, главный редактор Главной редакции литературно-драматического радиовещания с 30.08.1963 главный редактор Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения с 09.03.1971.



Н.Н.Данилов, редактор газеты «Известия» Л.Ф.Ильичев, композитор В.Г.Захаров, писатели Б.Л.Горбатов, А.А.Сурков, Л.М.Леонов и литературные критики В.В.Ермилов, Д.И.Заславский, В.Р.Щербина, а также зав.издательством детской литературы Л.В.Дубровина.<sup>443</sup>

Как видно из этого списка, среди 16 назначенных членов министерства Худсовета места для кинематографистов не нашлось. Ни одного! Не включен был в состав нового надзорного органа даже сам министр кинематографии. Это был более чем красноречивый жест партийного руководства по отношению к кинематографической общественности.

На следующий день это решение ЦК проштамповал в своем постановлении Совет Министров СССР

В радикально обновленном составе новосозданный Худсовет Министерства кинематографии сыграет в умертвлении советского кино конца 40-х – начала 50-х годов поистине выдающуюся роль.

Прежде всего, с подачи Агитпропа из кино изгоняется дух искусства – его начинают рассматривать в первую очередь как средство пропаганды.

Но ведь и пропагандистскую работу можно и нужно вести тонко, гибко, разнообразно! А пропаганда средствами искусства – это особо тонкая и весьма специфическая сфера деятельности. Но именно эту специфику пропагандистской функции искусства, его особый инструментарий и не желали замечать функционеры Агитпропа, механически, по завету Маяковского, приравнивая к штыку и писательское перо, и кинокамеру.

В послевоенный период еще более примитивизировали эту любимую свою метафору о служении искусства делу партийной пропаганды. Новые произведения советского искусства стали приравнивать и оценивать по критериям газетной передовицы. Фильмы, спектакли, романы и даже симфонии должны были звучать призывным набатом, отражая отнюдь не реальную жизнь, ее подлинные проблемы, чувства людей, а в первую очередь лозунги очередных громких идеологических и хозяйственных кампаний,

---

<sup>443</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 1064, л. 45–46; РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1500, л.21–22.

здравицы в адрес лучшего в мире советского строя, коммунистической партии и мудрого вождя и учителя товарища Сталина.

Ничего более губительного для искусства, чем это его «перепрофилирование» в средство самой дубовой и оголтелой пропаганды придумать, пожалуй, было просто нельзя.

А добивает Агитпроп советское кино дерзким инновационным предложением – повысить доходы от кино, уменьшив расходы на него. Эта гениальное экономическое чудо-изобретение тружеников Агитпропа и получило впоследствии название «политики малокартинья».

В свою очередь испытание «малокартиньем» в 1949 году дополняется печально знаменитой кампанией по борьбе с безродными космополитами. И того и другого вполне хватает для того, чтобы окончательно и бесповоротно изгадить атмосферу в кино.

### **5.3 Репертуарная политика**

#### *Поворот руля*

Советское кино нашупало и успешно опробовало основные элементы своей эстетики еще в 30-е годы. То был кинематограф ярких народных характеров, опиравшийся на уроки фольклорной культуры и нашедший поистине золотой сплав героической эпики, лирических красок и задорной эксцентрики. На фундамент этого опыта, собственно, опирались и лучшие фильмы советского кино военной поры.

В принципе эти уроки вполне бы могли стать надежной опорой, верными координатами и для кинематографа послевоенных лет. Конечно, кинематографисты вполне отдавали отчет в том, что у эпохи, наступившей с окончанием войны, есть свои особенности и новые задачи, которые неизбежно потребуют от них какой-то дополнительной перенастройки и корректировки их творческой работы.

Какой именно?

Они об этом много думали и спорили на своих творческих конференциях, заседаниях худсоветов, на обсуждениях своих новых работ. Но деспотить, додумать и самим уточнить координаты репертуарной политики в наступившей послевоенной эпохе им не дали. Сначала власть жестко указала, какое кино не следует снимать, а потом также безоговорочно дала понять, какое именно кино она более всего будет ценить. И то и другое кинематографисты обязаны были покорно и незамедлительно принять к сведению и исполнению.

О том, что предстоит самый крутой поворот руля репертуарной политики, стало очевидным еще весной 1946 года. В своей сбивчивой, подчас нечленораздельной речи об этом объявил на совещании с кинематографистами тогдашний главный идеолог страны А.А.Жданов. К тому же уже с начала года тщательное обследование состояния дел в киноотрасли параллельно повели сразу два особо серьезных ведомства – комитет государственной безопасности СССР и Комитет государственного контроля СССР. Представленные в ЦК ВКП(б) итоговые отчеты о результатах проведенной проверки и по линии Лубянки и по линии ведомства возглавляемым непотопляемым Л.Мехлисом представляли более чем неприглядную картину и взывали к принятию самых суровых и неотложных мер.

Последние и возымели место.

Как уже отмечалось, в феврале была запрещена вторая серия «Ивана Грозного». Следом решением ЦК «подвис» и был отправлен на переработку «Адмирал Нахимов». В мае руководству страны ушла совместная докладная записка А.А.Жданова Г.Ф.Александрова и И.Г.Большакова о необходимости коренного пересмотра плана производства фильмов 1946–1947гг.

«За годы войны, – говорилось в документе, – производство художественных фильмов по сравнению с довоенным сократилось почти в два раза, идейный и художественный уровень выпускаемых картин заметно понизился.

Художественные фильмы последнего времени, за небольшими исключениями, однообразны по своим сюжетам, упрощены по режиссерскому замыслу и актерскому исполнению. Качество постановочной техники весьма низкое: часто повторяются шаблонные кинематографические приемы, художественно-изобразительное оформление картин бедное, отсутствует забота о тщательной отделке деталей фильмов, во многих фильмах снимаются одни и те же артисты.

В 1945 году создано всего 19 полнометражных художественных фильмов. Из них 6 фильмов являются или совершенно неудовлетворительными, или идейно и художественно неполноценными. Фильм «Иван Грозный» (2-я серия), как антиисторический и антихудожественный, решением ЦК ВКП(б) воспрещен для демонстрации; фильм «Адмирал Нахимов» предложено переработать; фильм «Простые люди» дает фальшивое изображение жизни советского народа во время войны и до сих пор не выпущен на экран; фильмы «Золотой тропой» и «Строптивые соседи» сделаны крайне примитивно и плохо; фильм «Близнецы» неправильно изображает отношение советских людей к детям и является недоброкачественной картиной. Восемь фильмов из девятнадцати по своим темам весьма далеки от нашего времени».

В докладной записке откровенно говорилось, что план кинопроизводства текущего года точно также не сулит ничего хорошего: «Крупные недостатки имеются и в плане производства художественных фильмов на 1946 год, представленном Министерством кинематографии. Значительное место в плане занимают малосодержательные картины на мелкие бытовые темы; сценарии для этих картин написаны слабо. Почти половина плана отводится для фильмов на темы, далекие от современности. В плане имеет место чрезмерное увлечение экранизацией различных литературных произведений»<sup>444</sup>.

---

<sup>444</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.163, д.1484, л.75-81.

С учетом столь печальных констатаций авторы записки уже не мелочились с предлагаемыми мерами. А именно: из 40 планируемых единиц предлагалось изъять и заменить ровно 18 названий. Пока предлагалось только заменить. Очень скоро вместо этого слова будут использоваться куда более жесткие и безнадежные глаголы.

Корректировка тематического плана производства фильмов всегда имела место. Но если одним залпом заменяется почти половина названий, это уже не корректировка, а самый что ни на есть крутой поворот руля репертуарной политики. И одновременно – настоящая производственная и человеческая катастрофа. Исчезновение названий из темплана означало, что целые коллективы оставались без работы, к которой долго готовились. Означало и то, что немалые деньги уже потраченные на подготовку этих проектов выбрасывались просто на ветер. Для производственных же цехов студий ломка планов оборачивалась настоящим кошмаром – предстояло ломать уже возведенные декорации, денно и нощно строить новые, шить новые костюмы. Готовить совершенно другой реквизит. Наступал настоящий производственный ад.

И порожденный трехстраничной докладной запиской Сталину он так быстро наступил....

#### *Казнь «большим стилем»*

Про то, что именно не должно стать объектом съемок на современную тему власть красноречиво объяснила запрещением «Большой жизни» и «Простых людей». Показательным образцом того, как не надо снимать исторические фильмы стала вторая серия «Ивана Грозного».

А как надо?

Тут то же подыскали подходящие образцы. Очень кстати подоспела величественно-монументальная кинофреска «Клятва» Михаила Чаурели (1946г.), назначенная в эталоны того нового стиля, каковым теперь должно было изъясняться послевоенное советское кино. Эта новая манера изложения

получила определение «большой стиль». В кинополотнах этого ряда и, в самом деле, все было «большим». Большие, величественные герои, большие события, великие свершения, масштабные массовки. Под стать всему этому набору у такого кинозрелища должны были быть и свои совершенно особые большие и масштабные мысли. А его главная смысловая и интонационная установка – в о с п е в а т ь. Воспевать, славить громко, страстно, убежденно.

Да ведь это – скажут знающие люди – все признаки классического эпоса. И то – правда. И сама «Клятва», заложившая канон, и последующие кинополотна развивавшие его, как будто вполне смахивали на благородные формы эпоса. Прежде всего – героического былинного ряда. Но только смахивали! На самом деле, то был бутафорский, картонный эпос. А если говорить точнее – банальный политический плакат, ловко камуфлируемый под формы народного героического эпоса.

И не случайно, один за другим подорвались на минном поле «большого стиля» Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин – великие, испытанные мастера большой и подлинной эпической формы. Их грандиозный творческий опыт эпизации отечественной истории и современности уже не подходил для исполнения отлакированных, сугубо пропагандистских киноплакатов.

Эйзенштейн явно предчувствовал беду, которая случится с его второй серией «Ивана Грозного», но все-таки не изменил себе и пошел на прямой таран.

Александр Довженко, переживший еще в 1944 г. жуткую казнь в Кремле его киноповести «Украина в огне», тем более отдавал отчет в том, что власть и время заказывают только величальные песнопения, прозорливо записал в своем дневнике: «2.IX.45. Закончил «Повесть пламенных лет». Не думаю почему-то совсем о ее судьбе. Когда вспоминаю всю историю рождения и смерти «Украины в огне», не могу горько себе не усмехнуться. И правда, чего мне ждать и что мне нужно? Признания, комплиментов или денег, или славы? Не нужно мне славы, ибо на нее, задрипанку, найдется снова пьяненький Рыльский или «голубой ангел» Корнейчук. Одно мне

нужно. Чтобы не отобрала у меня судьба слез и плача по пятнадцати миллионам смертей моего несчастного измученного народа. Когда подумаю, что произошло и что делается, сколько страданий, кривды, смертей, жестокости нелюдской, неземной, адских мук, неслыханно лютых пыток, неправды, скрытой скорби, лжи, ссылок и расстрелов... Сколько нелюбви к народу и боязни его неистребимого (невсипущего) духа! Боже мой... Сколько духовно и физически разбитых сердец. Пятнадцать миллионов трупов и изгнанников! Я не знаю ничего более страшного на свете. Что «Повесть пламенных лет»? Разве такую писать повесть о смертельной ране народа? Трагедию надо писать, новый Апокалипсис, новый Дантов Ад. И не чернилами в Москве, а кровью и слезами, скитаясь по Украине, в убогих хатах, под окнами сирот, на пустырях и на пожарищах великой Матери Вдовицы. Но что ж поделаешь, если Москве «нужна правда возвышенная».

Но эта подлинно великая, но горькая правда, которую бы так мощно и талантливо мог и должен был выразить великий мастер, увы, даже бы и в тысячекратно сниженной дозировке оказывалась несвоевременной. Трагедия страны и искусства того времени в том и заключалась, что народ совершая подвиг восстановления разрушенной страны, приносил колоссальные жертвы, испытывал немислимые страдания, но художник не имел возможности даже слабым намеком высказать эту боль. Мобилизационный режим, навязанный стране всем беспощадным ходом мировой истории, оставлял творцам только одну тональность – величавый и победительный мажор.

Тут уместно будет заметить, что принцип идеализации – фундаментальный закон фольклорной культуры и священные прописи соцреалистической эстетики с ее обязательным «историческим оптимизмом» и «изображением жизни в ее позитивном развитии» настолько близко подходили друг к другу, что между ними оставалась крайне узкая, хотя и отчетливо различимая и непереходимая грань. Эту видимость сходства блистательно воспользовался Иван Пырьев в своих фильмах «Сказание о земле Сибирской» и «Кубанских казаках», внешне абсолютно

соответствующих всем канонам соцреализма и «большого стиля», но, на самом деле, созданных прежде всего по вековым законам народной художественной культуры. Недаром эти пырьевские фильмы были удостоены и высших официальных наград – сталинских премий, и самой пылкой, поистине всенародной любви, которая не случается по приказу начальства и каковая не убывает и по сей день.

Но опыт пырьевского побега из уготовленной всем ловушки ловушки казенного «большого стиля» был и локален и по-своему уникален. Повторить его могли только те мастера, которые были столь же талантливы и укоренены в народной культуре. Таковых в массовке тогдашней режиссуры не нашлось. Зато нашлась масса завистников и ненавистников, приклеивших Пырьеву титул «лакировщика».

Последствия начальственной установки на «большой стиль» сказались очень быстро. С экрана полностью исчезает жизнь простого человека, его быт, чувства. Изгоняются краски лирики, юмора и эксцентрики, которые играли столь важную роль в советском кино. Исчезает разнообразие и многоголосие авторских интонаций. Потенциально широкий диапазон стилевой палитры советского кино (Эйзенштейн – Довженко – Эрмлер – Донской – Герасимов – Пырьев – Александров) стремительно и катастрофически суживается, оставляя место для только для псевдомонументального, плакатно-парадного типа повествования.

Столь же катастрофически сплющивается и жанровый диапазон советского кино послевоенных лет. На первый план выходит жанр так называемой «художественно-документальной эпопеи». Однако определения «художественный» и тем более «документальный» звучат здесь не иначе как чистой издевкой над изначальным смыслом этих слов. Что же касается термина «эпопея», то неувядаемое и неистребимое народное красноречие мгновенное отреагировало на безудержную эскалацию этого вальяжно-напыщенного понятия остроумно-насмешливой заменой двух букв и переименованием высокопарной «эпопеи» в «опупею».



Кульминацией этой тенденции становятся парадные кинофрески «Клятва» и «Падение Берлина» М.Чиатурели, «Сталинградская битва» В. Петрова. Искусственная волна этого пресловутого «большого стиля» вздымается столь высоко, что захватывает даже талантливых и таких достойных мастеров как, например, И.Савченко («Третий удар»).

Центральное место в жанровой палитре послевоенного советского кино занимает жанр историко-биографического фильма, посвящаемый великим русским государственным деятелям, полководцам, художникам, ученым. Цикл ставший главным продюсерским проектам Сталина и начатый еще до войны, был замечательно заявлен «Петром Первым» В.Петрова, «Щорсом» А.Довженко, «Александром Невским» С.Эйзенштейна, «Суворовым» В. Пудовкина. Однако его продолжение в послевоенном кино получило иное продолжение. Насильственная прививка «большого стиля» подгадила и здесь. Совершенно разные биографии и судьбы великих сынов России, подвиги полководцев, истории великих научных открытий в фильмах «Адмирал Нахимов», «Адмирал Ушаков», «Академик Иван Павлов», «Жуковский», «Пирогов», «Мусоргский», «Глинка», «Мичурин», «Римский-Корсаков», Пржевальский», «Александр Попов» и др. были пропущены сквозь такой беспощадный унифицирующий каток агитпроповских штампов, что всех этих удивительных историй жизни не осталось ни одного живого места.

О заразительности и масштабности данной стилевой эпидемии красноречиво свидетельствует и тот факт, что даже упомянутая нами выше простодушнейшая музыкальная комедия И.Пырьева с незатейливой любовной историей отчасти вынуждена была обрядиться в чуждые ей одежды величаво фальшивого, героизированного эпоса и для пущей важности поименовать всю свою лучистую и светоносную водевильность не иначе как «Сказанием о земле Сибирской».

Конечно не все мастера легко и покладисто готовы примерить на себя наряды новой киноэстетики, прокламируемой в качестве высшего образца

партийности и народности. Однако особо сомневающихся и слишком неторопливых ждут суровые перевоспитательные процедуры. Сергея Герасимова заставляют практически переснять сделанную им экранизацию необычайно популярного в те годы романа Фадеева «Молодая гвардия».

Настоящей казни и долгим мучительным переделкам подвергается фильм Александра Довженко «Жизнь в цвету», переименованного после кастрации в «Мичурина». «Тараса Шевченко» Игоря Савченко ожидают столь долгие и издевательские переделки, что измученный и вконец издерганный режиссер-мученик в возрасте 46 лет отправляется вслед за Эйзенштейном на небеса, так и не завершив свою работу. Доснимать и довершать фильм придется уже его ученикам – А.Алову, Вл. Наумову, М.Хуциеву, С. Параджанову и др.

Положение режиссеров, зачисленных в «провинившиеся», было безнадежным. Оправдаться им не давали. Рассчитывать на чью-либо защиту не было оснований. Оставалось одно – каяться, каяться, каяться. И исправлять якобы допущенные ошибки

Г.М.Козинцев записал в дневнике: «Расправа – прежде всего невозможность действовать и даже кричать: выкручивают руки, затыкают тряпку в рот. Потом побои. Перед каждым ударом крестятся <...> Вначале перебили ноги, потом – танцуй! <...> Приготовление каракульчи. Ягненка бьют в чреве матери. Так я снимаю «Белинского»<sup>445</sup>.

#### *«Большой стиль» в документальном кино*

Серьезный кризис после войны пережил и документальный кинематограф. Советская кинохроника тех лет тоже должна было выстроиться как на параде по стойке «Смирно!».

Помощник министра кинематографии Г.Б.Марьямов вспоминал: «Нелегко было перестроиться «на мирный лад» его мастерам перед которыми была поставлена единственная задача: показывать успехи и

---

<sup>445</sup>Козинцев Г. Черное, лихое время... – М., 1994. – С. 26–35.

достижения советского народа, минуя трудности, обходя бедность и неустроенность жизни после страшных ран, нанесенных войной. Их пытались просто не замечать. Документалисты, которые еще недавно, несмотря на все препоны, поставленные начальством, прорывались с окопной правдой фронтовых съемок, стали осваивать новый, убийственный для них стиль. Если в художественном кино можно было позволить себе «полет фантазии» в изображении окружающей жизни, найти свою тему в героике Великой Отечественной войны, в биографическом, приключенческом жанрах и даже в самом «опасном» – комедии, то документалисты были всего этого лишены. Они буквально задыхались от тематической ограниченности. В такой обстановке и родился «могучий» сериал документальных фильмов о союзных республиках и братских социалистических странах. В этих картинах, сделанных по шаблону, отсутствовала подлинная жизнь с бесчисленным количеством нелегких послевоенных проблем. Над фильмами работали большие мастера. Для написания дикторских текстов привлекались видные кинодраматурги, писатели. Но ничего не могло помочь – ни красивый пейзаж, ни броское слово. Все усилия убивала мертвая схема, в которой по строго установленному порядку следовали: на первом месте индустриализация, за ней – сельское хозяйство, потом культура, завершалась – искусством. Танцы и песни. Праздник с ликующей толпой, над которой портреты «вождя» заслоняли небо.<...> Надо отдать должное и руководителям на местах. Они старались показать в лучшем виде все, что попадало в объектив съемочной камеры: от людей, переодетых в нарядные одежды, до побеленных фасадов домов. Им было известно, что по этим кадрам Сталин будет судить об их республике, об их успехах. Ведь он никуда не выезжал, кроме южных дач, окруженных глухими заборами, ни с кем не встречался, кроме как на парадах и торжественных заседаниях, отделенный от народа сплошной, непробиваемой стеной охраны. Картины нравились Сталину. По ним он узнавал «нужды» своего народа и союзных стран. В кинотеатрах картины

шли в полупустых залах, иногда совсем пустых. Но ловкие прокатчики для отчетности плюсовали десятки тысяч зрителей, смотревших на соседних сеансах захватывающие зарубежные ленты»<sup>446</sup>.

Справедливости ради надо отметить, что от передозированной лжи документального кино подчас изрядно подташнивало и самого главного заказчика монументальной кинопоказухи. Примером тому стал скандал, разыгравшийся на показе в кремлевском кинотеатре документального фильма «Рыбаки Каспия» в январе 1950г.

Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление о запрете документального фильма «Рыбаки Каспия». Газете «Правда» было поручено опубликовать сообщение о запрете фильма Министерством кинематографии по следующим причинам: «Режиссер Блюх к порученной ему работе отнесся безответственно, допустил грубые инсценировки в фильме, нарушив имевшиеся на этот счет неоднократные указания Министерства кинематографии СССР о недопустимости инсценировок в документальной кинематографии, исказив тем самым реальную жизнь показом фальшивых эпизодов. Так, например, при показе лова осетров и белуги режиссер Блюх использовал ранее выловленную рыбу и искусственно пытался создать впечатление настоящего лова, вводя своей инсценировкой в заблуждение советского зрителя, который должен видеть в документальной кинематографии жизнь в ее документальной точности. Такой халтурный подход к показу труда рыболовов Каспийского моря, проявленный режиссером Блюх, привел его к другим серьезным ошибкам. Вместо правдивого показа организации труда рыбаков Каспийского моря, передовых методов лова и переработки рыбы в фильме воспроизводится старая отсталая техника рыбного лова, основанная на ручном труде. В киноочерке не показан современный механизированный лов, а также не показаны крупнейшие государственный рыбопромышленные заводы по переработке рыбы, оснащенные современным первоклассным техническим оборудованием, и

---

<sup>446</sup>Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. – М.: Киноцентр, 1992. – С.116–117.

высокая механизация техники переработки рыбы <...> За недобросовестное и безответственное отношение к постановке фильма, за допущенные в документальном очерке инсценировки режиссер Нижневолжской студии кинохроники Блюх Я.М. отстранен от режиссерской работы в системе министерства кинематографии сроком на два года»<sup>447</sup>.

Год спустя (15.01.1951) поймали на наглых инсценировках оператора-документалиста И.Н.Вейнеровича. «В течение длительного времени, – гласила докладная записка, – оператор ВЕЙНЕРОВИЧ применял на съемке грубые, фальшивые инсценировки, выдавая снятые им кадры за действительные кинодокументы. Так, для журнала №37–38, посвященного семидесятилетию товарища Сталина оператором ВЕЙНЕРОВИЧЕМ, по указанию режиссера Корш-Саблина В.В., был снят эпизод «празднование дня рождения тов.Сталина у героя Социалистического труда тов. Колыско. Вместо съемки действительного события, Вейнерович совместно с администратором Хариком, произвел грубую инсценировку, организовав «банкет» в квартире директора совхоза «10 лет БССР», а не в квартире тов.Колыск, привез из Минска бокалы, из которых рабочие совхоза пили шампанское только во время съемки, после съемки бокалы были отобраны и увезены в Минск.Сюжет этот вошел в журнал под названием «В гостях у Героя Социалистического труда тов. Колыско». В журнале №24–1950 г. Вейнерович, как режиссер журнала использовал кадры уборки урожая в Полесье (снятые оператором В.Цеслюком), выдав их за кадры уборки урожая в Минской области. В журнале №27–1950 г. оператором Вейнеровичем и режиссером Стрельцовым произведена грубая, политически вредная инсценировка такого важного события, как выдача авансов хлеба по трудодням колхозников. Полностью игнорируя действительные факты жизни колхоза им. Кирова (Минс. Обл. Пуховичский район), режиссер и оператор даже не посчитались с высказываниями колхозников во время съемки, заставили колхозников одеть праздничные одежды, на глазах у собравшихся

---

<sup>447</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 1079, л. 81, 204–205.

колхозников инсценировали якобы получение целого воза зерна авансом колхозницей А.Лобко. Под общий смех собравшихся и реплики: «Ого, каб в самом деле такой аванс нам дали», пять раз снимался кадр в котором А.Лобко благодарит бригадира за аванс. После чего дважды снималось, как три подводы груженые мешками с зерном (на одной из подвод сидит А.Лобко) проезжают по улице колхоза( после съемки это зерно было отвезено в колхозный амбар)»<sup>448</sup>.

Докладная записка, в которой приводились и другие факты наглой фальсификации, завершалась предложением уволить Вейнеровича из системы Министерства кинематографии БССР, а режиссера Стрельцова на год отстранить от работы над журналом.

В тот же день руководитель белорусской кинематографии проинформировал министра кинематографии СССР И.Г.Большакова о мастерах инсценировки и получил одобрение на изгнание Вейнеровича из кинематографии. В годы войны Вейнерович прославился съемками в партизанских отрядах. Однако былые заслуги на этот раз не защитили известного документалиста от сурового наказания.

Но подобные наказания за наглую инсценировку и постановочные спектакли под видом документальной правды случались лишь от случая к случаю. Как правило, за парадную кинохронику на грудь приходилось привинчивать знаки лауреатов сталинских премий.

*Худсовет. «Шпицпрутенов не жалеть!»*

Система предохранительных барьеров на пути от сценария к фильмам в советском кино непрерывно совершенствовалась, начиная еще с 20 годов. В послевоенном кино этот процесс достиг, кажется уже своего апогея.

Кинодраматург Михаил Блейман поведал сотрудникам КГБ ССР: «...Неужели мы все, кто раньше так много работал, ходим без дела из-за нашего нежелания работать? Все идет не от этого, нам мешают работать. Как

---

<sup>448</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 336, л. 23–27.

сейчас себя должен чувствовать драматург, если его сценарии проходят следующее количество инстанций:

заявка на сценарий поступает к редактору сценарной студии;

обсуждается на редакционном совете;

обсуждается на редколлегии сценарной студии;

заключается договор на сценарии;

сценарий поступает к редактору сценарной студии;

передается на обсуждение редакционного совета;

обсуждается на редколлегии;

в случае благоприятного отзыва сценарий передается в Главк художественных фильмов, где его читают редактора;

сценарий передается на рассмотрение постоянно действующей сценарной комиссии при комитете;

сценарий поступает на просмотр начальника Главка;

сценарий поступает на просмотр председателя Комитета;

сценарии рассматриваются на художественном совете Комитета;

и только в том случае, если сценарий получает одобрение худсовета – его направляют на студию, где он также проходит через обсуждение на художественном совете»<sup>449</sup>.

Впрочем, жизнь показала, что совершенствованию системы контроля творческого процесса нет предела. 24 апреля 1947г. вышло постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О составе Художественного совета Министерства кинематографии СССР». В преддверии этого события И.Г.Большаков представил секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Жданову свой список возможных кандидатов в заново формируемый Художественный совет Министерства. Однако со своими предложениями министр кинематографии сильно промахнулся. В назначенный Центральным Комитетом ВКП(б) Художественный Совет не попало большинство выдвинутых им кандидатур, включая кинодраматурга Е.И.Габриловича, киноведа Н.А.Лебедева и многих-

---

<sup>449</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л. 17–24.

многих других. В Художественном Совете, сформированном по решению ЦК из одних партаппаратчиков и бойцов идеологического фронта, практически не осталось ни одного места для самих кинематографистов. Это обстоятельство сыграло очень важную роль в судьбе многих кинопроектов и судьбе советского кино конца 40-х – начала 50.<sup>450</sup>

Вот как определялся его новый статус и задачи: « В целях повышения идейно-художественного уровня выпускаемых кинофильмов, для обеспечения всесторонней, объективной критики и правильной, независимой от каких бы то ни было ведомственных, групповых или личных влияний оценки сценариев и готовых фильмов реорганизовать Художественный Совет Министерства кинематографии СССР. Иметь в составе Художественного Совета Министерства кинематографии СССР группу политических работников, группу литераторов и критиков по вопросам кино.

Возложить на Художественный Совет рассмотрение и обсуждение тематических планов производства фильмов, подготовленных сценариев, актерских проб, заснятых по фильмам материалов, готовых художественных, документальных и научно-популярных полнометражных фильмов. Обязать Художественный Совет представлять в ЦК ВКП(б) и в Правительство заключения по всем готовым полнометражным фильмам с оценкой идейно-художественного качества фильма, работы режиссера и оператора, качества игры актеров, музыки и художественного оформления»<sup>451</sup>.

Назовем поименно всех, кому был теперь вверен руль репертуарной политики советского кино:

Еголин А.М. – член-корреспондент Академии наук СССР, литературный критик, заместитель начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) - председатель совета;

Лебедев П.И. – зав. отделом искусств Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б);

---

<sup>450</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.112, л.68.

<sup>451</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 1064, л. 45–46.



Степанов В.П. – зав. отделом кино Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б);

Городецкий Е.Н. – профессор, историк СССР, зав. отделом Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б);

Горбатов Б.Л. – писатель;

Захаров В.Г. – композитор, художественный руководитель хора им. Пятницкого;

Михайлов Н.А. – секретарь ЦК ВЛКСМ;

Леонов Л.М. – писатель;

Галактионов М.Р. – публицист, редактор газеты «Правда» по военному отделу;

Данилов Н.Н. – секретарь Московского горкома ВКП(б) по пропаганде;

Ермилов В.В. – литературный критик, главный редактор «Литературной газеты»

Заславский Д.И. – журналист, литературный критик;

Ильичев Л.Ф. – публицист, редактор газеты «Известия»;

Сурков А.А. – писатель, редактор журнала «Огонек»;

Щербина В.Р. – литературный критик;

Дубровина Л.В. – зав. издательством детской литературы.

Как видим, состав этого наиважнейшего органа министерства кардинально менялся не просто по фамилиям – принципиально менялся уже сам принцип его комплектации. В новом составе, повторимся, не оказалось решительно ни одного кинематографиста и были представлены сотрудники УПиА, писатели, журналисты, литературные критики. В состав совета не был включен даже сам министр кинематографии. Бытовало мнение, что это было сделано по подсказке самого Сталина. Дабы сделать худсовет независимым от какого-либо давления со стороны кинематографического сообщества и групповщины.

Менялись задачи и сами принципы работы новосозданного Худсовета. Он обязан был теперь строго контролировать все стадии создания фильма,

начиная с рассмотрения литературного сценария и кончая утверждением готового фильма.

Специальное постановление ЦК ВКП(б) устанавливало обязательное меню контрольных мероприятий: «В целях осуществления более действенного контроля за качеством фильмов на всех этапах их создания и предотвращения выпуска слабых кинокартин обязать Министерство кинематографии СССР и Художественный Совет министерства кинематографии рассматривать по каждому художественному фильму:

- а) литературный сценарий,
- б) пробы актеров на пленке,
- в) отснятые материалы по основным объектам фильма,
- г) готовый фильм.

Вменить в обязанность Художественного Совета рассматривать в необходимых случаях также режиссерские сценарии, эскизы декораций и костюмов, музыкальные партитуры, генеральные репетиции с актерами до начала съемок фильма»<sup>452</sup>.

Более дифференцированно должен был оцениваться при приемке и фильма худсоветом творческий вклад создателей фильма по профессиям.

«Первое время, вспоминал И.Маневич, назначенный секретарем Худсовета, – его жизнь протекала безоблачно. Читали сценарии, смотрели картины. В обсуждении участвовали активно, заключения слушали внимательно, спорили по отдельным формулировкам – дело доходило до смешного, когда голосовали, как написать: игра актера «проникновенная» или «правдивая», создал он «глубокий» или «запоминающийся» образ, «хорошая» или «отличная» игра. Но скоро прозвенел первый звоночек: фильм «Свет над Россией» омрачил безоблачное небо худсовета. Он был подвергнут резкой критике, не менее суровой, чем «Адмирал Нахимов» или «Большая жизнь».

---

<sup>452</sup>РГАСПИ, ф, 17, оп. 3, д. 1071, л.14–15.

Фильм был принят худсоветом, положительно оценен, хотя отдельные члены совета критиковали некоторые сцены. Но, между прочим, как раз не те, что были подвергнуты сокрушительной критике «наверху».

Теперь улыбался уже Большаков, а Еголин и другие члены худсовета оказались в положении Большакова: они дали положительную оценку порочному фильму! Произошло это, видимо, потому, что все считали: фильм снимается по известной, одобренной, несколько лет идущей во МХАТе пьесе «Кремлевские куранты», автором которой был сам Погодин. Фильм снят признанным мастером Юткевичем, поэтому никому и в голову не могло прийти, что в «Кремлевских курантах» что-то может не понравиться или вызвать сомнение. Критиковали «Кафе поэтов», образ Маяковского, еще какие-то новые сцены, которых не было в пьесе. Но такой афронт!<...> Никто не мог понять: почему картина, снятая по известной пьесе, посвященной Ленину и ставшей классикой, могла оказаться порочной и не увидеть свет? Не мог я себе представить в ту пору, что суть-то заключается в том, что в фильме на первом плане именно фигура Ленина, а роль Сталина выглядит пассивной. Кстати, так говорили мне наедине люди умудренные: они оказались правы. После сурового урока, полученного художественным советом, он шарахнулся в другую крайность. Каждая картина неоднократно обсуждалась. Предлагались бесконечные поправки, и добиться положительного заключения по картине было теперь очень трудно — все стремились оттянуть этот момент. Все старались показать, что урок, преподанный «Светом над Россией», не прошел даром»<sup>453</sup>.

После этого худсовет, возглавляемый Еголином, еще раз сел в лужу. Но на этот раз, уже перебдев: серьезные политические обвинения были предъявлены фильму М.Ромма «Русский вопрос», фильм был не принят. А между тем Сталину фильм очень понравился.

Еголина убрали с должности председателя, заменив его Л.Ф.Ильичевым.

---

<sup>453</sup>Маневич И. За экраном. – М., 2006. – С.210.

«Если Еголин, – вспоминал тот же И.Маневич, – по своему кругозору и всему облику был типичным преподавателем литературы в средней школе – он являлся директором Института мировой литературы и руководил в ЦК всеми вопросами искусства, был человеком крайне осторожным, но не злобным, – то принявший от него бразды правления в худсовете Ильичев был умным, ловким политиканом и демагогом, бойко писал, еще лучше говорил обтекаемыми, ничего не значащими фразами. Все диву давались, а возразить не могли. Ильичев вел худсовет властной рукой, но, хотя он стал академиком и начальником Управления агитации и пропаганды, и ему пришлось испытать участь Еголина. Фильм «Сказание о земле Сибирской» был резко раскритикован на худсовете, его обвинили в идеализации прошлого, в сусальности, в отсутствии «новой Сибири» с ее стройками и индустриальным пейзажем... Особенно усердствовали Заславский и Ильичев. Пырьеву предлагали выехать в новую экспедицию и все переснять, а затем перемонтировать фильм. Однако уже накануне дня его отъезда Пырьеву позвонил Жданов: фильм очень понравился Сталину. Снова собрали худсовет, снова указали на ошибки... Стремясь быть «святее папы», члены худсовета попадали впросак»<sup>454</sup>.

Впрочем, даже и с учетом таких «проколов» страх прозевать и не запретить «политически вредный» фильм все же был куда сильнее, чем боязнь понапрасну приклеить подобный ярлык хорошему фильму. Поэтому из всех сил старались обнаружить буквально в каждом фильме как можно больше прегрешений, хотя и высосанных из пальца.

Установление тотального контроля над всеми стадиями творческого процесса и взгляд на снимающиеся фильмы не самими кинематографистами, а экспертами со стороны в принципе могло бы пойти даже не во вред, а на пользу кино. Но при одном обязательном условии, если бы критерии оценки этими экспертами со стороны были вменяемыми и адекватными. Но в том-то и беда, что этого не случилось. А случилось то, что задававшие тон в новом

---

<sup>454</sup>Маневич И. За экраном. – М., 2006. – С.210–212.

худсовете представители Агитпропа навязали свои весьма специфические представления о том, как и какие нужно снимать фильмы. И каждая новая картина пропускаясь на всех стадиях творческого и производственного процесса сквозь мясорубку этих унифицированных норм, превращалась, в конце концов, в пустую, мертвую, стандартную болванку.

«Люди с кровью протухшей трески» – так, цитируя Белинского, вспоминал с отвращением поучения худсоветовцев один из ведущих мастеров послевоенного кино. Но подобным образом они запомнились практически всем, кому с 1947 по 1953 год довелось проходить это агитпроповское чистилище.

На исходе 40-х – в начале 50-х навязанная Агитпропом эстетика «большого стиля» торжествует уже свою абсолютную победу. Она навязана всем мастерам без исключения. И точно также всех без исключения она в равной степени убивает всех их. Даже самые большие и яркие мастера советского кино – Козинцев в «Белинском», Райзман в «Кавалере Золотой звезды», Калатозов в «Заговоре обреченных», Ромм в «Русском вопросе» и др. – теперь выглядят в своих новых работах одинаковыми бездарями и неотличимыми друг от друга как блины с одной сковородки.

Одно из совсем немногих живых исключений из этого собрания монументальной мертвечины – фильм А.Иванова «Звезда» – оказывается и в буквальном смысле исключением из кинопроцесса – трагическая история о подвиге советских разведчиков отправлена инквизиторами Агитпропа на «полку».

Константину Юдину – одному из самых умелых и успешных мастеров советского жанрового кинематографа – и на этот раз завоевать внимание массового зрителя. Его фильм «Смелые люди» имел огромный зрительский успех, на долгие годы стал любимой картиной советской детворы.

Яркие прорывные сцены можно увидеть и в «Тарасе Шевченко». «Первая часть фильма, – отмечают авторы «Истории отечественного кино», – построенная как своеобразный триптих – юность – Шевченко в Петербурге,

участие в тайном обществе и арест – достаточно близка к канону, несмотря на ряд интересных формальных находок (прежде всего в работе со звуком и монтажом). Третья – триумф Шевченко в среде революционных русских демократов после возвращения поэта из ссылки – снималась его учениками и ассистентами уже после смерти режиссера и представляет печальное зрелище. Но безукоризненной силы, художественной выразительности и актерского мастерства центральная часть – о судьбе поэта, сосланного с запрещением писать и рисовать в далекую Орскую крепость. – свидетельствует о том, что фильм должен был стать лучшей работой сорокачетырехлетнего режиссера, умершего в 1950 году».<sup>455</sup>

Однако казнь «большим стилем» нанесла советскому кино поистине непоправимый урон. Общий художественный уровень великой школы отечественного кино, от которой в послевоенные годы даже за рубежом ждали невероятного взлета, оказался низведен до копеечных пятаков пропагандистских штампов.

## **5.4 Кинопроизводство**

### *Падение*

Производственные итоги советских киностудий 1945г. оказались плачевными. Вместо запланированных 35 картин фактически было закончено производством только 20 фильмов. Столь вопиющий провал государственного плана в какой-то степени можно было бы, наверное, списать на трудности и особенности первого послевоенного года. Ведь в условиях мирного времени кинематографии довелось поработать чуть более полугода.

Однако и план выпуска художественных фильмов следующего 1946г. тоже был основательно провален. К выпуску намечалось 40 картин, потом уже по ходу года план был сокращен до 21 фильма. Но и этот вдвое урезанный план вытянуть не удалось.

---

<sup>455</sup>История отечественного кино. – М., 2005. – С. 348.

И пошло-поехало: вместо запланированного на послевоенную пятилетку многократного роста кинопроизводства число новых советских фильмов с той же роковой неумолимостью из года в год продолжало снижаться.

В 1946-м г. удалось по некоторым официальным данным выпустить на экран вроде бы 22 картины (а фактически меньше, т.к. несколько сразу фильмов были запрещены). В 1948-ом было снято только 18 фильмов. Планка кинопроизводства продолжала опускаться все ниже и ниже и в 1951-ом достигла уже печально рекордной отметки – 9 фильмов.

Какие черные силы и обстоятельства подвели советскую кинематографию к этой роковой черте?

В киноведческой литературе, да, пожалуй, и в большинстве общеисторических исследований, злым гением и автором всех несчастий, обрушившихся на страну в послевоенные годы признано необходимым называть только одного человека.

Однако история катастрофического падения объема советского кинопроизводства в послевоенные годы, на самом деле, совсем не уж и так просто как принято думать. Сталин, безусловно, оказался причастен к провозглашению губительного курса на сокращение числа выпускаемых фильмов. И далее это будет документально подтверждено. Но был ли именно он *главным инициатором* политики «малюкартинья»?

Документальных свидетельств тому пока никому выявить не удалось. И более того: надо бы учесть, что советское кинопроизводство загибалось отнюдь не только по «злой воле» одного Сталина. К тому имелось и несколько других вполне серьезных и объективных причин.

Попробуем их рассмотреть.

### *Разруха*

Во-первых, надо иметь в виду фактор колоссальных потерь, понесенных советской кинематографией в годы, масштаб ее разрушений. Ее

захудалая довоенная производственная база, за годы войны совсем обветшала, производственный потенциал снизился едва ли не в два раза.

Возьмем главную киностудию страны «Мосфильм». Напомним, что горе-проектировщики, планировавшие ее строительство на рубеже 20-30-годов, умудрились не предусмотреть в своем проекте... приход звука. В результате из-за отсутствия должной звукоизоляции на громадной студии в течение всех 30-х полноценно снимать можно было только один звуковой фильм. С этой страшной бедой «мосфильмовцы» промучились целое десятилетие. Во многом благодаря этой нелепости в лидеры советского кино 30-х годов поначалу вырвался «Ленфильм», где проблему технического освоения звуковых съемок удалось решить более подобающим образом. В 1940 году на «Мосфильме» решили, было, избавиться от врожденного порока «немоты» и разработали проект реконструкции студии. Но едва приступили к его реализации, как грянула война.

За годы войны, пока студийные работники и основные цеха были эвакуированы в Алма-Ату, «Мосфильм» совсем дошел до ручки. В суматохе эвакуации его не успели толком законсервировать и организовать должную охрану. Здание не отапливалось. От бомбежек, дождей и снега крыши многих зданий и павильонов прохудились. Страшно обветшали и сами корпуса, совершенно износилось оборудование, с фронта не вернулись многие сотрудники...

«Я вспоминаю послевоенный Мосфильм. – рассказывал кинорежиссер Григорий Чухрай. – Старое здание с облупленной штукатуркой, голые стены пустых коридоров. Студия напоминала овощную базу при плохом директоре»<sup>456</sup>.

Еще штришок от тогдашнего начальника монтажного цеха Мосфильма Масино В. А.: «...Было бы удивительно, если бы план 1945 года в наших условиях был выполнен. На студиях холодно и грязно, в павильонах и коридорах лужи воды, все закутаны и обуты в валенки. Кормят плохо, в

---

<sup>456</sup>Иван Пырьев в жизни и на экране.– М., 1994. – С. 126.



столовых грязно и неуютно. Рабочие недовольны, особенно молодежь. Они с удовольствием уходят на другие предприятия».

Драматург Всеволод Вишневский оставил о посещении главной студии СССР еще более красочное свидетельство: «К 7 ч. вечера на Мосфильме... – Разбитое шоссе, лужи, колдобины. Недостроенный кирпич[ный] забор... Плохие дерев[янные] ворота, частью покрашенные... – Мрачное здание: построенное вредителями... Громада, в которой запутываются люди и дела... – Одинокaя девушка в раздевалке... Нежилое что-то... Нас проводят в просмотровый зал. С потолка капает – на полу ведро...»<sup>457</sup>.

Павильоны не отапливались. В них гуляли жестокие сквозняки. Актеры не влезали из бесконечных простуд. Более всего страдали дети, принимавшие участие в съемках...

Ужасающую запущенность студии, которую в годы ее первоначального строительства советские газеты с гордостью именовали не иначе как «Голливудом на Потылихе», Александр Довженко увенчал знаменитой фразой про то, что на «Мосфильме» есть уголки, «где никогда еще не ступала нога человека».

Ничуть не краше после перенесенной блокады выглядел и легендарный «Ленфильм» и другие центральные студии.

Между тем положение на республиканских студиях, даже тех, что не побывали под оккупацией, было в сто крат печальнее, чем у того же «Мосфильма». В годы войны они работали на привозном оборудовании эвакуированных предприятий. Когда война повернула на Запад и началась реэвакуация, это оборудование и кадры работников пришлось возвращать. Киностудии среднеазиатских республик остались, как говорится, «в чем мать родила».

Производственную базу кинематографии необходимо было восстанавливать практически едва ли не с нуля. Все этого страстно хотели. Все к этому стремились. Но одного желанья и одного стремления мало.

---

<sup>457</sup> Киноведческие записки. – 1988. – №38. – С. 66.

Нужны были ресурсы: деньги, стройматериал, электричество, рабочие руки. Но вот из этого как раз ничего и не имелось в наличии ...

*Пятилетка-мечта. «Большой Мосфильм»*

С воодушевлением составленный новый пятилетний план восстановления киноотрасли обещал коренную реконструкцию центральных студий и, конечно же, в первую очередь киностудии «Мосфильм». Это было главное звено в намечаемой программе восстановления порушенной киноотрасли, И не случайно на решение этой особо важной и особо трудной задачи был брошен никто иной, как сам Михаил Калатозов. Назначенный по возвращении из голливудских далей замом председателя комитета по кинематографии, он одновременно был утвержден еще и в должности директора «Мосфильма». Скорее всего, награждение Калатозова двумя столь ответственными должностями не было продиктовано только нехваткой подходящих кадров, находящихся в распоряжении Большакова. Повидимому имелось в виду, что в тяжелых трудах по восстановлению и реконструкции «Мосфильма» Калатозову очень пригодится опыт, полученный в Голливуде. А помимо того в этом трудном деле новому директору главной студии страны отнюдь не помешает то обстоятельство, если он одновременно будет пребывать еще и в статусе заместителя председателя Кинокомитета. Эта вторая должность, наверняка, поможет ему быстрее поставить на ноги главную студию страны.

Это своеобразное кадровое решение, действительно, очень быстро стало себя оправдывать. Калатозов решительно и инициативно взялся за дело. Он быстро разобрался в главных бедах вверенной ему студии и решительно стал наводить на ней должный порядок. А затем с не меньшим энтузиазмом и напористостью взялся за разработку радикальной реконструкции студии. Это распрекрасное будущее студии, возникавшее в расчетах первого послевоенного директора, в чертежах переоборудованных павильонов и совершенно новых производственных корпусов

представлялось столь величественным и масштабным, что совсем недаром подготовленный Калатозовым проект реконструкции сразу получил название «Большой «Мосфильм»».

Но послевоенные грезы о восстановлении порушенного и продвижении вперед коснулись не только киностудии на Ленинских горах. Предполагалось восстановление и доведение до довоенной мощности Киевской студии. Рождались планы строительства совершенно новых киностудий в Минске, Риге, Баку, Таллине и Вильнюсе.

А что же с прочими республиканскими студиями? Им как будто тоже должно было кое-что перепасть. «Увеличение производственной программы по выпуску картин киностудиями в Тбилиси, Ереване, Алма-Ате, Ташкенте, Свердловске и Ашхабаде, – обещалось в проекте пятилетнего плана, – будет идти, главным образом, за счет улучшения организации кинопроизводства, технического дооснащения и частичной реконструкции». И то хлеб!

К сожалению, прекрасным мечтаниям о возрождении кинопроизводства не суждено было сбыться. Начертанные Партией производственные планы пришлось претворять в жизнь в первобытно-пещерных условиях. И могли эти условия хоть как-то поспособствовать увеличению объема советской кинопродукции?

### *Дезорганизация*

Невыполнение государственного плана выпуска фильмов в первом послевоенном году, по-видимому, побудило руководство страны к тому, чтобы в начале 1946 г. капитально проверить работу кино отрасли сразу по линии трех ведомств - КГБ СССР, Прокуратуры СССР и Комитета государственного контроля СССР. Итоговые отчеты обеих организаций не могли не поразить тех, кто заказал проверки.

Представители Лубянки построили свой отчет о проведенной проверке на показаниях киноработников. Общий вывод выглядел следующим образом: «По мнению ведущих киноработников, основные недостатки в работе

кинематографии заключаются в плохой организации производства, отсутствии квалифицированных кадров среднего звена и не заинтересованности некоторых режиссеров в работе над фильмами.

Мастера кинематографии считают, что Комитет по делам кинематографии усложнил процесс производства фильмов и не обеспечивает в должной мере нормальных условий для их выпуска. Режиссеры под любыми предложениями предпочитают находиться в простое, работать в театре, писать сценарии, но не заниматься своим прямым делом.

Планирование съемок поставлено неудовлетворительно, в результате чего, как правило, в первом полугодии павильоны киностудий недогружены, а во втором полугодии съемочные группы простаивают из-за отсутствия площади для павильонных съемок»<sup>458</sup>.

Сотрудники Мехлиса копнули дело куда поглубже. К выявленным чекистами причинам невыполнения Госпланов кинематографии добавились и другие явления. Куда менее приятные. На основе собранных КГК СССР материалов 16.12.1946 г. Политбюро ЦК ВКП(б) утвердило постановление «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях», в котором констатировались жуткий развал производственной дисциплины и разгул казнокрадства в кино.

«Центральный Комитет ВКП(б), – утверждалось в постановлении, – устанавливает, что в организации производства художественных фильмов имеются крупнейшие недостатки, которые не позволяют использовать полностью техническую базу киностудий, приводят к сокращению количества и к ухудшению качества выпускаемых кинофильмов, удорожают стоимость картин, создают благоприятную почву для разбазаривания и хищения государственных денежных средств и материальных ценностей и тем самым наносят серьезный ущерб делу развития советской кинематографии. Неудовлетворительное руководство работой киностудий и

---

<sup>458</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л. 17–24.

отсутствие продуманного производственного планирования приводят к тому, что коллективы киностудий либо длительное время бездействуют, либо одновременно начинают работать над несколькими картинами, мешая друг другу и увеличивая в студиях неорганизованность. Нередко картины запускаются в производство необдуманно, без достаточной подготовки, по слабым сценариям, что неизбежно вызывает или прекращение начатых съемок, или выпуск неудачных фильмов. Вследствие этого планы производства художественных фильмов систематически не выполняются. В 1946 году закончено производством всего лишь 9 фильмов при плане в 21 фильм. Бакинская, Ереванская, Алма-Атинская, Ашхабадская и Минская киностудии в 1946 году совсем не выпустили фильмов. Неорганизованность технологического процесса производства кинокартин чрезмерно удлиняет сроки производства фильмов и вызывает большие излишние расходы. Рассмотрение и утверждение литературных сценариев проходит бюрократически через множество инстанций, причем в ряде случаев в первоначальный текст вносятся противоречивые изменения и дополнения, в результате которых сценарий нередко ухудшается, утрачивает цельность, а иногда становится совсем непригодным. Режиссеры мало считаются с утвержденными министерством сценариями, сметами и сроками выпуска кинокартин, самовольно изменяют утвержденные сценарии и графики производства фильмов, вмешиваются в административные и финансовые дела киносъёмочных групп и в то же время не несут ни материальной, ни административной ответственности за нарушения, которые совершаются по их указаниям. Установившаяся в Министерстве кинематографии СССР вредная практика необоснованного продления сроков выпуска фильмов дезорганизует производственный процесс, порождает бесплановость, безответственность режиссеров и руководителей киностудий, покрывает бесхозяйственное расходование государственных средств».<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.3. д. 1062, л.87–90.

Но это были еще не все прегрешения кинематографии. Уже в самом заголовке партийного постановления рядом с малоприятным словом «разбазаривание» появилось еще более некрасивое слово «хищения». Тянущее уже на уголовную статью. И появилось не беспричинно.

«В последнее время, – скорбно констатировал документ, – прокуратурой Союза и министерством госконтроля выявлены массовые факты преступного разбазаривания и расхищения государственной собственности в Алма-Атинской, Ашхабадской, Ереванской, Тбилисской, Киевской, Бакинской киностудиях, а также в киностудиях Мосфильм, Ленфильм и Союздетфильм; пользуясь безответственным отношением в Министерстве кинематографии СССР к расходованию государственных средств, киностудии произвольно завышают сметы на производство кинокартин, расточительно тратят деньги и материальные ценности. В результате этого стоимость кинокартин чрезмерно возрастает, ни одна картина не выпускается без перерасходов даже против завышенной сметной стоимости. Этому способствует широко распространенный среди киноработников вредный взгляд, будто хорошая кинокартина снимает ответственность за все излишества и злоупотребления, допущенные при ее производстве»<sup>460</sup>.

Вопрос о необходимости принятия мер по упорядочению хозяйственно-производственной деятельности Министерства кинематографии СССР был поднят и в записке генерального прокурора СССР К.П.Горшенина на имя И.В.Сталина 16 ноября 1946 г. К.П. Горшенин информировал И.В.Сталина о проведенном органами прокуратуры в течение 1945 и 1946гг. расследовании ряда дел о крупных хищениях денежных средств и других злоупотреблениях на киностудиях в Москве, Киеве, Алма-Ата, Ленинграде и др. системы Министерства кинематографии СССР и так же представил на его утверждение проект постановления Совета Министров СССР «О мерах по упорядочению хозяйственно-производственной

---

<sup>460</sup>РГАСПИ, ф.17, оп.3. д. 1062, л.87–90.

деятельности Министерства кинематографии СССР». Вопрос о широко распространенной в кино практике хищения государственных средств там был представлен не менее красочно.

Нельзя сказать, что столь неприятные строки докладных записок трех ведомств и принятого на их основе постановления родились уж совсем на пустом месте. Практика масштабного и изощренного казнокрадства широко утвердилась в системе советской кинематографии с первых же лет ее существования. С одной стороны, она была порождена весьма специфическим подбором кадрового состава административных работников. Выходцы из одного определенного круга, не слишком образованные, но наделенные бешеной пробивной энергией и особой изворотливостью, они заняли практически все ключевые должности на пути течения больших и малых финансовых артерий, питающих киноотрасль. Как показали результаты обследования советской кинематографии, проведенной Рабоче-Крестьянской инспекцией еще в конце 20-х годов, подавляющее большинство работников административно-экономического профиля, трудившихся на ниве кинематографии, уже имели к тому времени по две-три судимости за экономические преступления, но тем не менее продолжали оставаться незаменимыми на своих должностях и далее.

Но укоренению традиции непомерного воровства и виртуозного мздоимства, надо признать, более всего способствовала и сама система советского производства. Сверхцентрализованная, сверхбюрократизированная, построенная на тысячах запретительных инструкций, она сама подталкивала кинематографистов к тому, чтобы сплошь и рядом ловчить, изворачиваться, находить лазейки в паутине запретов и ограничений. Без этой «двойной бухгалтерии» («два пишем, три в уме»), без умения оформить и документировать нарушение финансовой дисциплины так, что не подкопаешься, невозможно было снять фильм, найти в процессе съемок выход из то и дело возникающих нетривиальных ситуаций. Но если была возможность исполнять хитроумные комбинации и

делать подтасовки ради общего дела, то почему бы не использовать те же приемы и методологию для пополнения собственных карманов. И использовали.

И, конечно же, на нехватку такого рода умельцев советская кинематография пожаловаться не могла. Однако, как ни странно, чем жестче сталинский режим закручивал административно-контрольные гайки, тем более расширялись масштабы воровства.

Вот и зубодробительное постановление ЦК ВКП (б) «О массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств» ничуть не исправило положения. Ударив не по настоящему киноворью, а в основном по инициативным, преданным кино административным работникам оно породило болезненную подозрительность, перессорило людей, вызвало лавину гадких доносов.

По крайней мере, когда через полтора года спустя тот же Комитет государственного контроля сподобился провести проверку того, сколь ретиво исполняется постановление ЦК ВКП(б) СМ СССР «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях», то полученные результаты оказались куда кошмарнее выявленных в 1946г.

Завершим эту малопоэтичную тему таким штрихом: по итогам проведенного расследования трио в составе К.Е.Ворошилова, Л.З.Мехлиса, Г.Ф.Александрова представляя А.А.Жданову соответствующий проект постановления ЦК ВКП(б), в числе рекомендуемых мер предложили радикальное лечение: «За допущенные в системе кинематографии злоупотребления и за систематическое невыполнение планов производства кинофильмов предлагаем освободить т.Большакова от обязанностей Министра кинематографии СССР. На должность Министра кинематографии СССР рекомендуем одного из следующих товарищей:

тов. Игнатьева С.Д. – заместителя начальника Управления ЦК ВКП(б) по проверке партийных органов;



тов. Шаталина Н.Н. – инспектора ЦК ВКП(б);

тов. Кузакова К.С. – заместителя начальника Управления пропаганды ЦК ВКП(б)»<sup>461</sup>.

Агитпроп был буквально в шаге от осуществления своей вековой мечты – посадить в кресло главного киноначальника своего человека. Увы, сорвалось!

Сталин в очередной раз не пожелал распротиться с Большаковым.

Возможно вождь помнил, чья подпись стояла под постановлениями правительства предписывавшими одним махом выкидывать из утвержденных годовых планов и прекращать работу сразу по 18–20 проектам, по которым уже были затрачены миллионы. А может, даже в какой-то степени и осознавал, почему, на самом деле, так колбасит киноотрасль.

*Курс на «малюкартинье». Как тратиться на кино меньше, а зарабатывать больше*

Конец 40-х-начало 50-х – самые гибельные годы советского кино.

К сожалению, ни убогое состояние производственной базы советской кинематографии, ни мрачная атмосфера полицейщины и убогой агитпроповщины, ни страшный разлад в организации кинопроизводства, увы, не оказались для нашего послевоенного кино последними бедствиями. Ему предстояло пройти еще и самое трудное в своей истории испытание – испытание пресловутым «малюкартиньем».

Авторство удивительной идеи – тратить на кино меньше денег, но зарабатывать при этом больше – безоговорочно приписывается Сталину. Что он ее поддержал и реализовал – нет сомнения.

Сохранились воспоминания заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) тех лет Д.Т.Шепилова, вполне проливающие свет на позицию вождя по данному вопросу: «На заседании Политбюро 11 июня 1948г. при рассмотрении плана производства

---

<sup>461</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л.179.

кинофильмов Сталин говорил примерно следующее (цитирую по моей записи, которая сохранилась с того заседания): «Министерство кино ведет неправильную политику в производстве фильмов. Все рвется производить больше картин. Расходы большие. Брак большой. Не заботятся о бюджете. А от кино можно было бы получать 2 млрд. чистой прибыли. Хотят делать 60 фильмов в год. Это не нужно. Это – неправильная политика. Надо в год – четыре-пять художественных фильмов, но хороших, замечательных. А к ним плюс несколько хроникальных и научно-популярных. А мы идем в кино экстенсивно, как в сельском хозяйстве. Надо делать меньше фильмов, но хороших. И расширять сеть кино, издавать больше копий. По кино нельзя равняться на Соединенные Штаты. Там совсем другие задачи кино. Там делают много картин и доход колоссальный получают. У нас – другие задачи. Вот я смотрю на план производства фильмов. Сколько тут чепухи всякой намечено! <...> Вот намечено – «Ночь полководца». Зачем? Зря. Чепуха какая-нибудь выйдет. Или «Спутники». Зря. Или «Сказка о царе Салтане». Зачем это нужно? О Матросове фильм плохой получился. Надо не давать воли республикам, очень много денег на кино тратят. А что выпускают? Вот хотят делать «Рейд на Карпаты». Зачем? Вершигора будет врать. Или «Заслонов». Что это? – воспевание партизанщины. Или фильм о нахимовцах. Ну что можно сказать о нахимовцах? Военных тем и так много. Фильм «Великая сила» – нужен. Только режиссер мне не нравится. Хорошо, если бы за него взялся Пырьев. <...> Вообще, все важные картины надо поручать опытным режиссерам. Вот Ромм – хорош, Пырьев, Александров, Эрмлер, Чиаурели. Им поручать. Такие не подведут. Им же поручать цветные фильмы. Это дорогая штука. Козинцев хорош. Лукова надо гнать. Пудовкин хорош. Вот тут Большаков... распинается, что нужны выдвигенцы, молодежи надо поручать. А вы такие эксперименты за свой счет делайте, а не за счет государства. По документальным фильмам: картина о Ленине нужна. Только нужно дать ее Ромму. А тут стоит Беляев. Я не знаю Беляева. Или Пырьеву дать о Ленине ...»<sup>462</sup>

---

<sup>462</sup>Вопросы истории. – 1998. – № 5. – С. 24–25.

Приведем свидетельство еще одного участника тех событий. Уже не мемуар, а официальная стенограмма зафиксировала выступление А.А.Жданова на обсуждении плана производства фильмов 1948г. «Тов. Шепилов несколько напрасно поджигает вопрос относительно 350 американских фильмов. Товарищ Сталин неоднократно высказывался, что мы гоняться за Голливудом не будем, потому что нас в связи с высоким идейно-пропагандистским содержанием наших фильмов мало интересует, чтобы фильм быстро сошел и уступил свое место следующему прежде, чем его не просмотрит большое количество народа. Мы не можем сажать фильм на фильм как в пироге – слойку на слойку. Мы заинтересованы в том, что если фильм хороший, то чтобы он прошел всю страну. У нас не коммерческий подход, мы заинтересованы в том, чтобы было меньше таких фильмов, как «Жизнь в цвету» или «Свет над Россией», мы не заинтересованы в таких фильмах. Если будет 40 художественных хороших фильмов, то в месяц будет 5 фильмов»<sup>463</sup>.

Но даже если воспоминания Шепилова могут быть приравнены по своей достоверности к жанру «охотничьих рассказов», то все равно есть и прямые доказательства того, что вождь благославлял курс на сокращение советского кинопроизводства.

Вот постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год» от 14 июня 1948г. Читаем: «ЦК ВКП(б) считает, что представленный на рассмотрение ЦК план производства кинофильмов на 1948г. свидетельствует о том, что в Министерстве кинематографии СССР существует неправильная установка на выпуск большого количества кинофильмов в ущерб их качеству, в результате чего идейный и художественный уровень многих кинокартин не отвечает возросшим требованиям советских зрителей. Погоня за количеством кинофильмов вызывает необходимость привлечения к производству фильмов малоопытных режиссеров, выпускающих слабые

---

<sup>463</sup>РГАСПИ, ф. 77, оп. 3, д. 23, л. 42–43.

кинокартины, на производство которых затрачиваются чрезмерно большие средства, не окупаемые должными доходами государству от эксплуатации кинофильмов в силу слабой посещаемости кинотеатров зрителями. ЦК ВКП(б) считает необходимым решительно повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил»<sup>464</sup>.

Могли ли выходить подобные постановления ЦК ВКП(б) против воли Сталина? Но вот в его ли именно голове впервые зародилась эта дивная мысль о том, чтобы тратиться на кино как можно меньше, а зарабатывать при этом больше – это еще вопрос. Перед нами еще один интересный документ – докладная записка сотрудника УПиА Л.Ф.Ильичева секретарю ЦК ВКП(б) М.А.Суслову, под многоговорящим названием «О возможностях сокращения расходов в кинематографии при одновременном увеличении доходов от кино». Написана она не позднее 25 октября 1947г., то есть почти за год до приведенных выше документов. Свой маршрут к центральной идее докладной записки агитпроповец начинает с весьма ценных, даже ошеломительных статистических данных: «В 1946 г. валовой сбор от проката кинофильмов по Советскому Союзу составил (в приближенных цифрах) 3 млрд. руб. Из этой суммы 2 млрд. руб. поступили в доход государства и 1 млрд. руб. израсходован на нужды кинематографии»<sup>465</sup>.

Вот так да! Оказывается, что советская кинематография, которой посвящают разгромные постановления ЦК ВКП(б) по идейной части, которую со всех сторон обличают в жутчайшей дезорганизации, распущенности и даже воровстве, на самом деле, не висит тяжелой гирей на шее государства, а приносит ему еще и доход. И немалый. В два раза больший, чем траты на свою порочную деятельность.

Может, еще и по этой причине Сталин не спешил распрощаться с министром Большаковым?

---

<sup>464</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 1071, л.14–15.

<sup>465</sup>РГАЛИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 67–76.

Скажут: не только на советских фильмах зарабатывались 3 миллиарда. Да, действительно не только на советских. К тому времени на советских экранах уже началось наводнение «трофейных фильмов», о чем у нас речь еще впереди. Но, тем не менее, даже малом количестве советских фильмов весьма своеобразного содержания и на той же трофейной продукции надо было ведь еще суметь собрать этот урожай в три миллиарда в задрипанных районных кинотеатриках и сельских клубах.

Собирали!

Примечательно, как тратился миллиард зарабатываемый на собственные нужды киноотрасли. Наибольшая часть 750 млн. руб. уходила на содержание кинотеатров, кинопередвижек, органов проката и кинофикации израсходовано 750 млн. руб. На тиражирование кинофильмов, включая расходы по содержанию кинокопировальных фабрик тратилось 50 млн.руб.. Оставшееся – 200 млн. руб. – шло на производство всех видов кинофильмов, включая и расходы на содержание самих киностудий.

Таким образом 80% всех затрат на кино составляли расходы по содержанию и обслуживанию киносети и только 20% шли на производство фильмов.

Размышляя над этой впечатляющей арифметикой, можно было прийти к разным выводам и вывести разные стратегии получения более высоких доходов. Но, видимо, сама психология сотрудника Агитпропа с установкой на непереносимое ущемление чего-либо, подсказала ему самую малоэффективную.

Главная идея докладной записки Л.Ф.Ильичева сведется исключительно к предложению подрезать будто бы лишние и непроизводительные расходы на содержание и киносети и кинопроизводства. «Министерство кинематографии имеет огромные неиспользованные возможности для экономии средств, идущих на содержание киносети. Достаточно сказать, что снижение стоимости расходов по содержанию киносети только на 1% даст экономию в 7,5 млн. рублей в год. <...> Большие

возможности экономии средств скрыты в кинопроизводстве. Стоимость производства одного художественного фильма в среднем составляет 5–6 млн. руб. и требует от 7 до 11 месяцев работы». Если навести должную дисциплину и обязать всех укладываться в 7 месяцев, то, ого, какая экономия выйдет! А если еще запретить режиссерам снимать только те кадры, которые непременно войдут в фильм, и не снимать «лишние», те, что потом летят в «корзину», то прибыль вообще некуда будет девать

В сохранившихся подготовительных материалах к докладной записке Л.Ф.Ильичева было также тщательно подсчитаны потенциальные доходы отрасли, полученные от сокращения управленческих штатов Министерства кинематографии СССР и его республиканских структур (1. 5 млн. руб.), от сокращения заказов и гонораров на сценарии и пр., и пр. «Весьма важным источником для повышения доходности от кино является экспорт фильмов за границу. В 1947г. «Совэкспортфильм» в 55 странах мира демонстрировал 36 советских фильмов. Поступления от проката советских фильмов за границей составили при этом 55 млн. руб. в валютном исчислении, т.е. демонстрация фильмов в каждой стране дала в среднем всего 1 млн. руб. сбора в год, в то время как, например, средний московский кинотеатр «Центральный» дает в год сбор 11 млн. руб. и приносит чистого дохода государству 6 млн. руб.»<sup>466</sup>.

Ильичев в своих подсчетах и инициативных предложениях, по сути дела, остановился буквально в шаге от более радикального главного вывода, который сам собой напрашивался из всех его бухгалтерских подсчетов. Надо было всего-навсего предложить сократить само число фильмов, запускаемых в производство, усилив при этом контроль за непременным повышением их качества. И возрастающие доходы потекут рекой.

Все-таки нашлась – в самом ли Агитпропе, в окружении ли Сталина – такая мудрая голова, которая довела эту мысль до логического конца. И пошло-поехало! Уже в июне 1948 года курс на «малюкартинье» получил официальное благословление в постановлении Политбюро ЦК ВКП (б).

---

<sup>466</sup>РГАЛИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 67–76.

7 апреля 1948г. свершилось событие на грани фантастики: на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) принята резолюция: «тов.Суслову, с привлечением работников Министерства финансов, разработать вопрос о сокращении вдвое расходов по производству кинофильмов и мероприятия по увеличению вдвое доходов от кино»<sup>467</sup>.

Работа закипела...

Известно, к чему привело это «ноу-хау».

Число «случайных» запусков стало действительно меньше. Зато процедура отбора проектов и процесс создания фильма стали проводиться под таким контролем и с таким беспардонным вмешательством всех надзирающих, что зачатие чего-либо шедеврального при таком контроле было заведомо исключено. Более того: ждать чего-либо кроме мертворожденных выкидышей вообще уже не приходилось.

«Малюкартинье» тяжело сказалоь даже на таких крупных гигантах кинопроизводства как «Мосфильм» и «Ленфильм», на которых надолго остались не у дел не только ведущие мастера, но и сотни уникальнейших специалистов, работников обслуживающих цехов. Для небольших республиканских студий, где и прежде-то снималось от силы 2-3 картины в год малюкартинье обернулось поистине гибельным кошмаром.

#### *«Малюкартинье» и дружба народов*

Из всех республиканских студий на плаву удержалась лишь одна «Грузия-фильм», получившая возможность ставить по 2–3, а то и по четыре картины в год.( Сталин, требовавший от актеров, изображавших его на экране, убрать грузинский акцент, скорее всего не забыл какого он роду-племни и не оставлял своих земляков без своей отеческой опеки).

Мощная же Киевская студия оказалась на голодном пайке. Рассчитанная на производство 8–10 фильмов год она теперь с трудом отвоевывала себе право снимать от силы по одной, иногда по две картины в

---

<sup>467</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, д. 345, л. 2.

год. Напомню из чего состоял послевоенный украинский киноурожай: 1946 год – «Центр нападения», 1947 – «Голубые дороги», «Подвиг разведчика», 1948 г. – «Третий удар», 1949 – не снято ничего, 1950 – В мирные дни», «Щедрое лето», 1951 – «Тарас Шевченко»...

За первые два послевоенные года на «Белорусьфильме» не было снято ни одной картины. Начиная с 1948 удалось запускаться с одной картиной в год, да и то с перерывами: 1947г. – «Новый дом», 1948 – «Родные напевы», 1949г. – «Константин Заслонов», 1950–1951гг. – не снято решительно ничего, 1952г. – «Павлинка», 1953г. – «Поют жаворонки».

На той же минимальной отметке пришлось работать и узбекским кинематографистам: 1946 г. – «Дорога без сна», «Похождения Насреддина», 1947г. – «Алишер Навои», 1948г. – «Дочь Ферганы», 1949–1951гг. – не снято ничего, 1952г. – «Пахта-ой», 1953. – «Бай и батрак».

За в долгих восемь послевоенных лет на «Арменфильме» удалось снять всего-навсего три картины: 1947г. – «Анаит», 1949г. – «Волшебный ковер», 1949г. – «Девушка Араратской долины».

Только три ленты удалось снять за тот же период казахским кинематографистам: 1945 г. – «Песни Абая», «1948 г.– «Золотой Рог», в 1952г. вышел, наконец, многострадальный, начатый еще в годы войны «Джамбул».

Биография послевоенного латышского кино так же застряла на трех фильмах: 1946г. – «Сыновья», 1947г. – «Возвращение с победой», 1949г. – «Райнис».

До коматозного состояния был доведен «Азербайджанфильм». Еще в 1945г. здесь были сняты две картины – очень популярный «Аршин мал-алан» и отправившаяся на «полку» «Огни Баку». После этого, вплоть до смерти отца народов, производство художественных фильмов на этой студии прекратилось.



Одну-единственную картину – «Далекая невеста»(1948г.) удалось снять на Ашхабадской студии, после чего о «Туркмен-фильме»пришлось надолго забыть.

На «Таджикфильме» после отъезда домой эвакуированных в Сталинабад кинематографистов не было снято ни одного художественного фильма.

Вопреки прекраснородушным планам послевоенной пятилетки даже не было начато производство художественных фильмов в Литве, Киргизии, Молдавии...

Тяжелая статистика!

Однако подлинная реальность, стоявшая за этими убийственными цифрами, выглядела куда более драматично. «Малюкартинье» практически наглухо захлопнуло дверь республиканских киноностудий перед национальными кадрами. Резкое сокращение кинопроизводства на центральных киноностудиях поставило перед Большаковым тяжелый вопрос: куда девать режиссерские кадры? Министр понимал что мастера уровня Райзмана или Барнета на дороге не валяются, что все равно наступит когда-нибудь день, когда они понадобятся позарез. Но как их сберечь до наступления этого светлого дня ?

Известных мастеров, которым не досталось работы в Москве, стали распахивать по республиканским студиям. Так Борис Барнет оказался в Киеве, Юлий Райзман был отправлен на Рижскую киноностудию, Ефим Дзиган трудился в солнечном Баку и Алма-Ате, Александр Файнццимер – в Минске и Вильнюсе и т.д.

Фильмы поставленные «сосланными» из Москвы режиссерами было принято трактовать как проявление братской помощи «русского» народа развивающимся кинематографиям союзных республик. На самом деле, проку республиканским кинематографиям было бы гораздо больше, если бы тех же «Абаев»–«Джамбулов» ставили не заезжие Рошали-Файнццимеры, а свои местные постановщики. Даже, если им еще шибко не хватало опыта, то на

самостоятельной работе они научились бы премудростям режиссерского дела гораздо быстрее. Да и снятые ими фильмы, скорее всего, носили бы куда более ярко выраженный национальный характер, нежели при судорожных и торопливых попытках заезжих «гастролеров» придать своим кинотворениям казахский или литовский колорит.

Сворачивание кинопроизводства, резкое сокращение госбюджетных средств, направляемых на восстановление до основания разрушенного или износившегося в годы войны оборудования, нехватка всего и вся породили в послевоенные годы цепную реакцию достаточно острых конфликтов. В годы эвакуации вроде бы все стало общим. Когда эвакуированным пришла пора возвращаться на круги своя, пришлось разбираться – кому что принадлежит. Разбирательства проходили столь не гладко и приняли такой затяжной характер, что перекочевали уже и в послевоенную эпоху.

Яблоком раздора оказалась, к примеру, Одесская киностудия. Ее одновременно «хотели» присвоить и Россия и Украина, а позднее глаз на «соседку» положило и партийное руководство Молдавии.

Не на шутку озадачила Москву и попытка Украины готовить кинематографические кадры у себя дома.

Все больше и больше появлялось симптомов того, что всеобщая нищета – не лучший материал для укрепления межнациональных уз. Между тем растущее обнищание «советского многонационального» энергично стимулировалось еще и тем обстоятельством, что после войны границы коммунистического мира существенно раздвинулись и на Запад и на Восток. У СССР появились новые «братья». Все они за исключением, может быть, одной Чехословакии жаждали «братской помощи», в том числе и по линии развития своих национальных кинематографий.

Первыми с просьбой о помощи в восстановлении национальной кинематографии еще до окончания войны обратились к советскому правительству поляки. Им не было отказано: первые «польские» фильмы были сняты в СССР. Чтобы восстановить национальный кинопрокат в

Польшу были направлены не только советские фильмы, но и внушительная партия «трофейного кино».

Разного рода меры помощи по восстановлению национальных кинематографий еще до окончания войны были оказаны Югославии и другим странам советской зоны влияния. В послевоенные же года масштабы этой помощи возросли многократно. Сама теряя уже буквально последние силы, советская кинематография проектировала и строила центры национальной кинематографии в Румынии, Болгарии, Албании, оснащала съемочной, проекционной аппаратурой, пленкой и прочими необходимыми материалами Монголию, Китай, Северную Корею, растила во ВГИКе кадры для кинематографий этих и других стран разбухающего на глазах соцлагеря.

Кремлю в эти годы представлялось, что северокорейские и прочие новобретаемые братья нам важнее и дороже, а киргизо-туркмены с рэсэфэсэровцами могут и подождать.

Уже в 1947 году главный редактор «Известий», влиятельный агитпроповец, руководитель Художественного Совета Министерства кинематографии СССР Л.Ф.Ильичев в своей докладной записке высшему партийному руководству хладнокровно сформулировал предложение о целесообразности закрытия большинства республиканских студий. В народе подобные перемены политического дискурса формулировались хлесткой универсальной поговоркой – «поматросили и бросили».

### *Конец «Малокартинья»*

К началу 50-х, по-видимому, и руководству страны и Агитпропу становится очевидным, что политика «малокартинья» ведет в тупик. Толчком к прозрению могли стать очередной провал государственного плана по выпуску фильмов на 1949 год. Провал опять был оглушительным. Вместо запланированных 21 фильма студии страны с превеликим напрягом выдали на гора только 10. Годовой план по прокату тоже оказался невыполнен на 158 млн зрителей. В связи с чем недобрано было 570 млн руб. При этом

«главной причиной плохого выполнения плана кинообслуживания, – утверждала докладная записка ОПиА Г.М.Маленкову и М.А.Суслову, – являются не столько недостатки в работе органов кинопроката и кинофикации, сколько недостаточный и крайне неравномерный выпуск новых фильмов. <...> Такое положение с выполнением плана производства художественных фильмов означает, что в 1950 году вместо 18 фильмов на экран будет выпущено не более 8–9 фильмов, так как на массовую печать копий фильмов и рассылку их по местам требуется 1–2 месяца. Фильмы же, запланированные на ноябрь-декабрь, смогут быть выпущены на экран лишь в 1951 году. Таким образом, работа киносети в текущем году будет протекать в таких же тяжелых условиях, как и в прошлом году. За январь и февраль 1950 года киносеть уже недобрала свыше 56 миллионов рублей. Увеличение же выпуска зарубежных фильмов не многим изменит положение, так как советский зритель просматривает их менее охотно и требует увеличения выпуска новых фильмов отечественного производства на современные и близкие ему темы»<sup>468</sup>.

Недовольство последствиями «малокартинья» достигло пика и в самой кинематографической среде. 8 марта 1951г. И.А.Пырьев и М.И.Ромм направили совместное письмо М.А. Суслову с просьбой принять их для обсуждения тяжелого положения, сложившегося в советской кинематографии: «Целый ряд вопросов (в частности – организация производства, сценарная проблема, проблема режиссерских кадров, состояние критики и самокритики, система руководства) решаются, как нам кажется, неверно, тормозят развитие советского киноискусства и вызывают большое, хотя и скрытое, беспокойство у многих творческих работников. В связи с этим мы убедительно просим Вас принять нас и уделить нам час времени для беседы. Мы не стали бы беспокоить Вас, если бы не считали, что наш долг советских людей и старых киноработников настоятельно требует от нас довести до сведения ЦК ВКП(б) ряд фактов, вызывающих у

---

<sup>468</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 133, д. 338, л. 20.

нас глубокую тревогу». Между тем и министр кинематографии СССР И.Г.Большаков упорно продолжал вдалбливать партийному руководству страны мысль о необходимости расширения кинопроизводства и ударного строительства новых кинотеатров: 4 января 1952г. в ЦК ВКП(б) ушла очередная его докладная записка о необходимости расширения кинопроизводства и мерах по развитию кинодраматургии.

В записке отмечалось: «Выпускаемое в настоящее время количество фильмов не удовлетворяет возросших требований советских зрителей, отрицательно сказывается на кинообслуживании населения и выполнении планов доходов от кино. В 1950г. было выпущено на экран 16 художественных кинофильмов, а в 1951г. только 12 новых кинокартин. Ряд киностудий (Ташкентская, Минская, Алма-атинская, Рижская, Ереванская, Белорусская) в 1950 и 1951гг. не выпустили ни одного художественного фильма. Поэтому сейчас встает вопрос о необходимости значительного увеличения выпуска художественных фильмов, не снижая их идейного уровня, всячески повышая его. Главные причины выпуска небольшого количества высокоидейных кинофильмов заключаются прежде всего в недостатке новых высококачественных литературных сценариев, плохой организации подготовки литературных сценариев на национальных киностудиях и отсутствии необходимого внимания к этому важнейшему делу со стороны Союза писателей СССР; резком отставании технической базы киностудий Министерства от требований, предъявляемых к ней в связи с значительным ростом производства цветных кинофильмов; наличие серьезных недостатков в руководстве творческой работой со стороны Министерства кинематографии СССР. Кроме того, малое количество выпускаемых на экран полнометражных художественных фильмов не обеспечивает полной загрузки квалифицированных кинорежиссеров-постановщиков и не создают необходимых условий для выдвижения молодых кинорежиссеров на самостоятельные постановки художественных

фильмов, затрудняя тем самым решение такой крайне важной задачи, как подготовка новых творческих кадров.

Министерство кинематографии СССР считает необходимым установить на ближайшие годы следующую программу по выпуску художественных фильмов : в 1952 г. – 20 фильмов, в 1953 г. – 30 фильмов . в 1954 г. – 35 фильмов и в 1955 г. – 50 фильмов при условии проведения реконструкции соответствующих киностудий, о чем Министерство вошло отдельным ходатайством»<sup>469</sup>.

Большаков запросил: 1) решить вопрос о существенном увеличении квалифицированных редакторских кадров 2) изменить существующую структуру руководства киностудиями со стороны Министерства кинематографии.

Не переводя дыхания, 14 января 1952г. министр кинематографии СССР И.Г.Большаков атаковал секретаря ЦК ВКП(б) Г.М.Маленкова еще одной, более наступательной докладной запиской, в которой снова поставил вопрос о том, что постановление правительства о повышении доходов от кино можно только при условии значительного повышения количества выпускаемых фильмов. Однако для того, чтобы значительно увеличить объем советского кинопроизводства, – напористо убеждал министр, – необходимо провести модернизацию материально-технической базы отрасли и в первую очередь – киностудий. «Существующие производственные возможности нашей кинематографии, – говорилось в докладной записке, – позволяют выпускать в год не более 20–25 цветных художественных фильмов средней постановочной сложности. В системе Министерства кинематографии СССР имеется 12 киностудий художественных фильмов. Однако состояние технических баз большинства киностудий, в связи с переходом на производство цветных фильмов, не отвечает современным требованиям и лимитирует дальнейшее расширение производства художественных фильмов. В результате этого все выпускаемые за последние

---

<sup>469</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3431, л. 100–104.

годы цветные художественные фильмы снимались только на пяти киностудиях <...>. Республиканские киностудии, созданные в период немого кино, расположены в случайных, непригодных помещениях, могут выпускать только черно-белые кинокартины, т.к. технология цветных съемок резко отличается от обычной съемки. Об этом можно судить хотя бы по таким примерам: объем работы лишь по 1-ой серии фильма «Адмирал Ушаков» в пять раз превышает объем работы по фильму «Чапаев», постановка фильма «Кубанские казаки» в три раза сложнее постановки фильма «Волга-Волга». Министерство кинематографии СССР в послевоенные годы сосредоточило свое внимание на приспособлении к новым технологическим условиям цветных киносъемок только крупнейших киностудий страны – «Мосфильм», «Ленфильм», Киевскую, Тбилисскую и киностудии им. Горького, построенных также в период немого кино. Несмотря на значительные капиталовложения, указанные киностудии и в настоящее время не отвечают необходимым требованиям производства цветных фильмов, а именно: павильоны этих студий акустически не приспособлены для проведения звуковых съемок; не механизирован процесс постройки декораций, не хватает постоянного тока для цветных киносъемок и т.д. Кроме того, отсутствие на киностудиях вентиляционных устройств в павильонах резко снижает производительность труда творческих работников, т.к. повышенное освещение при цветных съемках ( в два-три раза больше, чем при обычных съемках) вызывает быстрое утомление у актеров и режиссеров»<sup>470</sup>.

Для резкого увеличения выпуска цветных художественных фильмов, улучшения их качества и удешевления их стоимости министр представил развернутую и убедительную программу неотложных мер по преодолению производственно-технической отсталости советской кинематографии. Среди них на первое место выдвигалось строительство нового «Мосфильма», рассчитанного на выпуск 40 картин в год, расширение и коренная

---

<sup>470</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3431, л. 95–99.

реконструкция «Ленфильма» и других киностудий. Общую стоимость капиталовложений по этой программе (за исключением «Мосфильма») Большаков оценил в сумме 150 млн. рублей. На конкретных примерах министр достаточно убедительно показал, что эти расходы на модернизацию кинематографии могут быть покрыты доходами от проката в самые короткие сроки: Большаков сообщил, что только доходы от проката фильма «Сказание о земле Сибирской» составили 165 млн. руб., а «Падение Берлина» – 290 млн. руб.

Голос министра, наконец, был услышан – в ЦК и правительстве началась подготовка документов и решений о реальном развитии киноотрасли.

28 августа 1952г. Газета «Правда» озадачила своих читателей статьей «К новому подъему советского киноискусства». После нескольких лет последовательного проведения курса на малокартинье впервые открыто провозглашалась «смена вех» и говорилось о необходимости увеличить объемы кинопроизводства. Более дорогого и желанного подарка от главного печатного органа ВКП(б) советские кинематографисты не получали, пожалуй, за всю свою историю.

Да и в жизни самого министра кинематографии скорее всего за все последние десять лет его руководства это был едва ли не самый счастливый день. Будучи прекрасным управленцем и до последнего винтика изучив все тонкости громоздкого кинематографического хозяйства Большаков как никто другой понимал и видел всю губительность политики малокартинья. Конечно, он не мог прямо и открыто противостоять этому курсу, главным инициатором которого был сам Сталин. Тем не менее, насколько позволяли условия, Большаков упорно и изобретательно пытался смягчить последствия губительной кинополитики, готовить вверенную ему кинематографию к неизбежному повороту руля в другую сторону. И этот момент, в конце концов, наступил. «Для того, чтобы выполнить успешно указание Партии о необходимости в ближайшее время увеличения кинофильмов, – сказал на



заседании ближайшей коллегии И.Г.Большаков, – мы должны решить, по-моему, три самые важные задачи. Первая задача – увеличить приток новых полноценных сценариев. Вторая задача – пополнить состав наших постановщиков новыми кадрами. И третья задача – в самый кратчайший срок приступить к строительству новых мощностей на киностудиях «Мосфильм», «Ленфильм» и к строительству новых киностудий в союзных республиках»<sup>471</sup>.

К сожалению, времени, отпущенного на реализацию этой долгожданной и выстраданной программы, самому И.Г.Большакову уже почти не останется...

5–14 октября 1952г. в Москве проходил XIX съезд КПСС. Съезд подтвердил ранее уже прозвучавшие обещания увеличить количество выпускаемых фильмов и обязал Министерство кинематографии СССР расширить сеть кинотеатров, увеличить количество киноустановок за пятилетие на 25%.

[22] ноября 1952г. директива партийного съезда была подтверждена постановлением ЦК КПСС «О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках»<sup>472</sup>. Появление этого документа стало, пожалуй, важнейшим и самым отрадным во всей истории послевоенного кино.

Этим документом путь к возрождению был открыт.

## **5.5 Кинофикация и кинопрокат послевоенного периода**<sup>473</sup>

### *Киносетъ залечивает раны*

После трагических потерь и испытаний, пережитых страной в пору недавней войны, в условиях все еще крайне бедной мирной жизни, во время тяжелейшего восстановления разрушенной страны именно кинематограф мог бы стать настоящей отдушиной для исстрадавшегося и столь трудно

---

<sup>471</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3466, л. 1–50.

<sup>472</sup>РГАСПИ, ф. 83, оп. 1, д. 9, л. 79–83.

<sup>473</sup>Этот раздел написан по публикациям и материалам М.Косиновой.

жившего народа. Для миллионов людей даже совсем незатейливые фильмы вроде «Беспокойного хозяйства», «Первой перчатки», не говоря уже о таких фильмах с большим зрительским потенциалом как «Золушка», «Каменный цаеток», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Смелые люди», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке» становились и развлечением, и утешением, дарили надежду, помогали справляться с трудностями. Кроме того, кино было практически единственным доступным развлечением – цены на кинобилеты в послевоенное время были вполне доступными для большинства населения.

С учетом этих ожиданий и интересов зрительской аудитории советская кинематография могла бы получить небывалый рост посещаемости и иметь фантастически успешную экономику. С полной верой и убежденностью в возможность достижения подобных результатов и составлялся пятилетний план восстановления и развития советского кино 1946–1950 гг. Большие и впечатляющие цели ставил этот план и по разделу кинофикации и кинопроката. «Немецко-фашистские захватчики, хозяйничавшие в свое время в оккупированных советских районах, – говорилось в этом документе, – нанесли огромный ущерб нашему кинохозяйству. От значительной части кинотеатров, которыми так богато были насыщены наши города и села, не осталось и следа. Всего гитлеровскими захватчиками было разрушено и уничтожено свыше 8 тыс. только одних государственных киноустановок, не считая киносети, принадлежавшей профсоюзам и различным ведомствам. Наряду с восстановлением и дальнейшим развертыванием киносети Министерство кинематографии СССР намечает уже в 1946 году полный пересмотр всей ее довоенной дислокации как по союзным республикам, так и по краям и областям РСФСР, ибо, как известно, в довоенное время киносеть не везде развивалась достаточно равномерно. Учитывая бурный рост народного хозяйства и все возрастающие культурные запросы населения, нам предстоит коренным образом улучшить всю постановку кинообслуживания как городского, так и сельского населения. Государственная киносеть в

городах с 4800 киноустановок в 1945 году к концу пятилетки возрастет до 9300 киноустановок, т. е. почти в два раза. Помимо этого в промышленных центрах Урала, Поволжья, Западной Сибири, Москве, в столицах союзных республик, в крупных промышленных центрах СССР будут в течение пятилетки построены и открыты новые кинотеатры. Уже в текущем году должны быть полностью кинофицированы все районные центры и крупные рабочие поселки, а также проведена работа по кинофикации сельских советов с широким использованием колхозных клубов и изб-читален. Всего в течение пятилетки будет кинофицировано свыше 30% всех сельских советов страны (будет открыто свыше 20 тыс. сельских кинотеатров); остальные сельские советы будут обслуживаться звуковыми кинопередвижками не менее двух раз в месяц. В связи с улучшением качества обслуживания сельского населения уже в течение ближайших 2–3 лет все немые киноустановки на селе будут полностью изъяты и заменены звуковыми. Огромную работу в предстоящие годы надлежит провести также в области улучшения показа кинокартин, повышения освещенности экрана в кинотеатрах и улучшения качества звуковоспроизведения. В течение – ближайших лет качество кинопоказа в кинотеатрах должно быть поднято до уровня американской техники; для этого необходимо улучшить акустику и звук в кинотеатрах, а также увеличить яркость экрана, по меньшей мере, в три раза, что особенно важно при массовой демонстрации цветных кинофильмов. Развитие киносети потребует от нас в течение пятилетки свыше 60 тыс. новых проекционных аппаратов, 25 тыс. электростанций и около 9 тыс. автомашин, специально предназначенных для кинопередвижек, обслуживающих сельские местности. В результате осуществления поставленных перед нами задач в 1950 году государственная киносеть открытого типа сможет обслужить свыше 1100 млн. зрителей против 573 млн. человек, обслуженных в 1945 году»<sup>474</sup>.

---

<sup>474</sup> Большаков И. Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии 1946–1950 гг.. – 1946 г. – С. 19–20.

Однако эти впечатляющие планы, как и большие потенциальные возможности советской кинематографии в значительной степени оказались заблокированы целым рядом неблагоприятных обстоятельств.

Во-первых, на эффективности работы отрасли не могли не сказаться особенности репертуарной политики, характерной для этого периода. Пожалуй, даже в большей степени, чем когда бы, то ни было, кинорепертуар советского кино оказался насильственно сдвинут в сторону идеологизации и политической пропаганды. Запредельная доза агитпроповщины и эстетики «большого стиля» серьезно подкосили возможности даже жанра историко-биографического, потенциально интересного для самой широкой зрительской аудитории.

На результатах работы киноотрасли не могли не сказаться самым роковым образом и последствия «политики малокартинья». Катастрофическое падение объема кинопроизводства неотвратимо обеднило жанровую палитру советского кино и без того достаточно искусственно ограниченную.

Но на этом испытания для послевоенного кинопроката не отнюдь кончились, а только начинались.

За годы Великой Отечественной войны советская городская киносеть потеряла свыше 500 кинотеатров, расположенных в крупных городах и промышленных центрах. Сельская киносеть потеряла почти половину своих киноустановок (около 7000). Строительство новых городских кинотеатров в первые послевоенные годы осуществлялось крайне слабо – за 5 лет было построено только 77 кинотеатров.

Ряд крупнейших городов имел чрезвычайно мало кинотеатров. Например, в столице Белоруссии Минске с населением около 350 тыс. человек был всего-навсего один благоустроенный кинотеатр на 500 мест. В старинном Воронеже на 300 с лишним тыс. человек имелся 1 кинотеатр на 600 мест. В шахтерском Кемерово с населением 200 тыс. человек работал опять-таки единственный кинотеатр на 1000 мест. В миллионном

Свердловске все городские кинотеатры имели всего 4800 посадочных мест, причем большинство кинотеатров было расположено в центре города. В столице Киргизии Фрунзе с население свыше 120 тыс. человек был один благоустроенный кинотеатр на 400 мест. Жители г. Усть-Каменогорска с населением около 250 тыс. человек могли приобщиться к «важнейшему из искусств» в кинотеатре на 300 мест, приспособленном для кинопоказа из старого жилого барака. И т.д., и т.п.

Поэтому существующие государственные городские кинотеатры, даже при их запредельной загрузке (360 дней в году от 5 до 8 сеансов в рабочий день), не в состоянии были обслужить население, особенно в вечернее время, воскресные и праздничные дни.

Примечательно, что в то время как государственная киносеть, подведомственная Министерству кинематографии СССР, была не в состоянии охватить всех желающих, в городах насчитывалось более 3700 хорошо оборудованных кинозалов в профсоюзных клубах, работающих с крайне низким режимом: до 17 дней в месяц с демонстрированием в среднем по 2,35 сеанса в день.

В 1951 году в городах имелось 9839 киноустановок<sup>475</sup>, которые распределялись между различными киноорганизациями следующим образом:

Таблица 9 Распределение городских киноустановок (1951 год).

	<b>Количество киноустановок</b>
Министерство кинематографии СССР	4456
ВЦСПС <sup>476</sup>	4870
Разные организации	513

<sup>475</sup>Количество посадочных мест по киносети Министерства кинематографии составляло – 866 тыс., по профсоюзной – 923 тыс. и разных организаций – 155 тыс. Городская киносеть по плану 1951 года должна была увеличиться всего лишь на 177 киноустановок. В 1950 году было обслужено 799 млн. человек городского населения, вместо 645 млн. человек в 1940 году и 526 млн. человек в 1945 году. По плану 1951 года было предусмотрено обслужить 909 млн. человек городского населения, в том числе: по киносети Министерства кинематографии 603 млн. чел., ВЦСПС – 274 млн. чел., разных организаций 32 млн. чел.

<sup>476</sup> Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов.

На селе проблемы кинопоказа и острой нехватки клубных помещений, пригодных для демонстрации картин, стояли не менее остро, чем в городах. Киномеханики были вынуждены показывать кино в случайных, непригодных, подчас неотапливаемых зимой помещениях.

Кроме этого, не хватало машин и бензина для транспортировки кинопередвижек. В результате сельская передвижная киносеть пользовалась, в основном, транспортом колхозов, а во многих регионах это были только лошади. При этом даже подводы предоставлялись колхозами нерегулярно, из-за чего частенько срывались киносеансы, нарушались графики и маршруты кинопередвижек, простаивала киноаппаратура.

Тем не менее, при всех трудностях кинопоказ в деревне постепенно расширялся. На 1 января 1951 года в сельской местности имелось 32193 киноустановки<sup>477</sup>. Количество киноустановок в 1950 году по сравнению с 1940 годом возросло более чем в полтора раза, а по сравнению с 1945 годом более, чем в три раза и составило:

Таблица 10 Распределение сельских киноустановок (1951 год).

	1940г.	1945г.	1950г.	1950г. в % к 1940г.	1950г. в % к 1945г.
Министерство кинематографии СССР	15020	8605	30407	202,4	353,4
ВЦСПС и разные организации	4503	963	1786	39,7	185,5
Итого	19523	9568	32193	164,9	336,5

*Внутриотраслевая оптимизация работы кинопроката. Как латали тришкин кафтан*

Постепенно год от года расширялась и городская киносеть. С учетом этого роста выполнять планы по доходам кинопрокатчикам, казалось бы,

<sup>477</sup> По плану 1951 года был намечен рост сельской киносети на 5141 киноустановку. Таким образом, к концу 1951 года она должна была составить 37334 киноустановки, в том числе 22342 кинопередвижек и 14992 стационаров. В 1950 году в сельской местности было обслужено 433,9 млн. зрителей и собрано 950 млн. рублей валового сбора.

должно было бы стать хотя бы чуть-чуть легче. На самом деле, ничего подобного не наблюдалось. Наоборот: выполнять планы становилось все труднее. А финансовый план 1947 года вообще оказался невыполненным на сумму 40 млн. рублей.

Начальника Главного управления по кинопрокату Г.А. Горнова пришлось даже уволить, поскольку как было сказано в приказе он «не сумел улучшить работу Главкинопроката». Это «жертвоприношение» ситуацию с выполнением плана, тем не менее, не исправило. И в наступившем 1948 году, как и во все последующие годы, наш прокат словно заколдованный злыми чарами никак не мог свести концы с концами в деле выполнения государственного плана по доходам. При этом министр кинематографии, действительно, изо всех сил старался наладить работу неудачливого главка, менял его организационную структуру, неутомимо хлопотал об оптимизации его деятельности и облегчении условий его работы.

Тут самое время заметить, что, не смотря на свою высокую должность – министр кинематографии СССР – Большаков, на самом деле, был до такой степени был повязан должностными ограничениями, что и шага не мог ступить без согласования и разрешения правительства и высших партийных инстанций. Вот красноречивый тому пример: 15 января 1950г. выходит распоряжение Совета Министров СССР под впечатляющим названием «О штатах истопников для фильмобаз Главкинопроката». Решение об истопниках фильмобаз, принимаемое высшим государственным органом власти, красноречиво говорит о степени зарегулированности жизни в СССР и о полномочиях министра Большакова. К тому же надо представлять себе, что для того чтобы решить вопрос об истопниках на фильмобазах ему, прежде чем обратиться в правительство предстояло пройти целый круг долгих согласований с Госпланом, Министерством финансов и множеством других инстанций, получить их согласие и т.д. и т.п. И так по каждому даже самому ерундовому вопросу! Что уж говорить о вопросах сложных и дорогостоящих.

К чести Большакова он этой адской черновой работы не гнушался и подобно упорному муравью изо дня в день терпеливо старался навести порядок в своем громоздком кинохозяйстве .

Значительная часть инициатив министерства коснулась сельской киносети. Тут Большакову удалось выторговать у правительства разрешение на то, чтобы материально заинтересовать сельские организации и отдельных работников кинопроката в выполнении и перевыполнении государственных планов по доходам. Была разработана специальная система поощрений, затрагивающая всех работников сельского кинопроката и кинопоказа. Кроме этого, удалось увеличить количество рабочих дней киноточек (в сельских районных центрах с 18 до 20 дней в месяц, на сельских стационарных киноустановках с 8 до 12 дней в месяц и на кинопередвижках с 15 до 20 дней в месяц, что увеличивало доходы от сельской киносети на 165 млн. рублей в год).

Большаков также ходатайствовал перед правительством об ослаблении налогового бремени с сельской киносети. Ему удалось добиться того, чтобы 50% налога, взимаемого с сельских киноустановок, стало зачисляться в бюджет сельских советов и 50% – в бюджет райисполкомов<sup>478</sup>. Для кинопередвижек и колхозных стационарных установок была установлена единая цена на билеты в 2р. 50к. вместо существующих трех цен: 2 руб., 2р. 50к. и 3 рубля. Льготная цена для детей в 1 руб. сохранялась для специальных детских сеансов.

По городу в 1951 году, с целью увеличения доходов от кино, были проведены следующие мероприятия. По ходатайству Большакова Министерству кинематографии СССР было передано 250 профсоюзных клубов в городах. При этом в них было установлено такое же количество рабочих дней и киносеансов, как и в кинотеатрах госсети (24 рабочих дня в

---

<sup>478</sup>Это обеспечивало необходимый контроль за работой киномехаников со стороны сельских советов, более заинтересованных в работе кино на селе. Причем контроль за работой киноустановок мог осуществляться культурно-просветительными и бюджетными комиссиями сельских советов.



месяц по 3 вечерних сеанса в день, что давало дополнительный доход 257 млн. рублей в год).

В городах, также как и на селе, цены на билеты были подвергнуты корректировке: детские билеты на детские сеансы стали стоить 2 рубля, а на остальные сеансы билеты стали продаваться без подразделения цен для взрослого и детского зрителя. Это упорядочение дела давало в 1951 году дополнительный доход в размере 90 млн. рублей.

Существенным подспорьем в дополнительном повышении доходов кинопроката стало расширение кинопоказа старых советских фильмов. Например, выручка от показа в 1950 году (за 12 месяцев демонстрации) лучших советских фильмов выпуска прежних лет составила: «Чапаев» – 9 млн. руб., «Выборгская сторона» – 6 млн. руб., «Человек с ружьем» – 6 млн. руб., «Великий перелом» – 5 млн. руб. Незначительные сборы также давал показ документальных фильмов, которые в среднем колебались от 1,5 до 2 млн. руб. по каждому фильму (в год).

Оправдывая поговорку «голь на выдумки хитра», киноруководство предприняло довольно оригинальную попытку расширения кинорепертуара за счет съемок на пленку театральных постановок. В 1952 году Министерство кинематографии по заказу Комитета засняло для телевидения спектакль Малого театра «Правда – хорошо, а счастье лучше». Весь фильм, идущий на экране более двух часов, был заснят в 19 съемочных дней и стоил 403 тыс. руб., в то время, как производство художественного фильма в среднем требовало около года при стоимости в 7–8 млн. руб. В связи с этим председатель Комитета радиоинформации Пузин предложил заснять в 1952 году 20–30 спектаклей московских и других театров страны для выпуска их на широкий экран, «что будет иметь большое культурное значение и принесет значительные денежные доходы»<sup>479</sup>. Первый опыт оказался успешным – зрители с удовольствием и, скорее всего, с любопытством

---

<sup>479</sup>Из записки Отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б) Г.М.Маленкову об экранизации в 1952 году 8–10 театральных постановок (16 января 1952г.) // РГАСПИ, ф. 17, оп. 133, д. 340, л. 292–293.

смотрели на киноэкранах театральную постановку. Так что в 1952 году Министерство кинематографии осуществило съемки 8-10 лучших спектаклей московских театров: Художественного, Малого, театра Советской Армии, Сатиры, Оперетты, ленинградского театра им. Пушкина и киевского театра им. Франко.

И, тем не менее, не смотря на все эти огромные усилия и принимаемые меры ожидаемого улучшения дела с выполнением плана по доходам, не выходило.

Для самого Большакова никакой загадки тут не таилось. Многому научившийся за первые десять лет управления столь сложной и капризной отраслью он как дважды два четыре понимал, что непоправимая беда с выполнением планов по доходам от проката порождается в первую очередь двумя главными причинами.

Первая – недопустимым падением уровня советского кинопроизводства.

Вторая – недопустимым и нереалистичным завышением уровня отраслевой прибыли со стороны планирующих государственных органов. Прежде всего, со стороны Госплана СССР, который каждый год искусственно повышал кинопрокату планку доходности, абсолютно не считаясь с его реальными возможностями.

В августе 1950г., министр кинематографии СССР, представляя К.Е.Ворошилову доклад «О ходе выполнения Постановления Совета Министров СССР от 30 марта 1948 года № 980 «Об улучшении кинообслуживания и увеличения доходов от кино», отрапортовал, что киносеть за отчетное время хорошо поработала, выросла и окрепла, но план при этом все равно не выполнила. Без лишних экивоков министр кинематографии дерзнул указать заместителю Сталина главную причину. «Невыполнение плана по сбору средств от кино в течение ряда лет в первую очередь объясняется завышением заданий по загрузке киносеансов зрителями. <...> Задания по загрузке киносеансов, которые служат

непосредственным основанием для исчисления плана по количеству зрителей и валовому сбору, устанавливаются Министерством финансов СССР без учета такого важного фактора, каким является резкое снижение загрузки на утренних и дневных киносеансах. В плане 1950г. средняя загрузка городских кинотеатров определена в 64,6% в то время когда фактическая загрузка дневных киносеансов не превышает 20–30 %»<sup>480</sup>.

Впрочем, медвежью услугу киноотрасли Госплан оказывал отнюдь не по собственному недомыслию или зловредности. Так указание довести чистый доход от кинопроката в 1948г. до 2 миллиардов было дано лично Сталиным. Конечно, прямо оспорить подобные распоряжения Большаков вряд ли бы мог решиться. Он, как правило, соглашался выполнить очередную гробовую команду. Но при этом неизменно оговаривался: да, приказ трудный, но выполнить его все же можно при условии, если сделать то-то и то-то.

Так, в ответ на постановление Совета Министров СССР от 10.08.1948г. «О реорганизации киностудий и мерах по увеличению доходов от кинематографии», обязывавшее довести доход от кинопроката до 2 млрд. рублей, Большаков сообщал в своей докладной записке на имя К.Е.Ворошилова, что в принципе это задача выполнима при следующих условиях: необходимо дополнительно построить в 1949 году 139 новых кинотеатров, построить 200 летних кинотеатров на Юге и Средней Азии, организовать 895 новых стационарных кинотеатров в сельской местности на базе существующих клубов и изб-читален, оборудовать 4985 новых звуковых кинопередвижек, открыть новые школы обучения киномехаников и т.д.

Но все эти предложенные Большаковым меры были слишком хлопотливыми. Проще показалось увеличить доходы от кино, резко урезав расходы на него<sup>481</sup>.

---

<sup>480</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2736, л. 67– 69.

<sup>481</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1889, л. 83– 92.

Тем не менее, упорный министр не сдавался, и каждый раз терпеливо продолжал внушать своим душеприказчикам, как и какими мерами действительно можно поправить дело с доходами от кинопроката. Так, например, уже в 1951г. при подготовке очередного постановления правительства «О повышении доходов от кино» министр кинематографии предпринял еще одну отчаянную попытку изменить губительную кинополитику советского руководства и принять жизненно необходимые меры по исправлению ситуации с падением доходов от кино.

В своей докладной записке Сталину он писал: «Дальнейшее увеличение доходов от городской киносети в последующие годы может быть осуществлено лишь при условии широкого строительства новых кинотеатров, т.к. существующие городские кинотеатры при их максимальной загрузке не в состоянии обеспечить население городов, особенно в вечернее время, воскресные и праздничные дни. В связи с этим необходимо поручить Госплану и Министерству кинематографии СССР при составлении нового пятилетнего плана предусмотреть широкое строительство кинотеатров в городах и районных центрах. Одним из необходимых условий повышения доходов от кино является увеличение количества выпускаемых новых советских фильмов»<sup>482</sup>.

В своем обращении к Сталину Большаков привел, казалось бы, столь серьезные аргументы в пользу расширения производства новых советских фильмов и столь убедительные статистические данные (прокат нового отечественного фильма в течение года давал тогда десятикратную прибыль), что от предлагаемых министром кинематографии мер трудно было отмахнуться.

Тем не менее, и эти предложения были в очередной раз проигнорированы и в вышедшем постановлении все сводилось практически к тому, что надо улучшить руководство киносетью и шире развернуть социалистическое соревнование, для чего Министерство кинематографии

---

<sup>482</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3133, л. 46–50.

обязывалось пошить больше красных знамен, обычно вручаемых победителям социалистического соревнования.

### *Дезорганизация и воровство*

Конечно, все выше сказанное об инициативах руководства Министерства кинематографии в области кинофикации и кинопроката, совсем не означает, что в работе этих профильных главков не было никаких слабых мест и упущений. Были и очень серьезные.

Так в 1951г. Министерством госконтроля была произведена масштабная проверка в РСФСР, Украинской, Литовской, Латвийской, Эстонской, Молдавской, Армянской и Таджикской союзных республиках выполнения постановлений Совета Министров СССР об улучшении кинообслуживания населения и увеличении доходов от кино.

За 9 месяцев 1951 года киносеть Министерства кинематографии СССР недовыполнила план по валовому сбору на 232,8 млн. рублей и недодала в бюджет 76,2 млн. рублей налога от кино, в том числе за первое полугодие недополучено 99,6 млн. рублей валового сбора и за третий квартал – 133,2 млн. рублей. По киносети Министерства кинематографии РСФСР за три квартала 1951 года недополучено доходов 123 млн. рублей, из них 89,1 млн. рублей по сельской киносети, и недодано в бюджет 37,3 млн. рублей. В украинской ССР недополучено доходов 70,2 млн. рублей и не внесено в бюджет 23,7 млн. рублей.

Инспекторы Госконтроля выявили и основные причины невыполнения планов по доходам.

Одной из главных среди таковых стали массовые простои киносети, которые за первое полугодие 1951 года составили 304549 дней, из них 47,4% по причинам, зависимым от органов кинофикации (аварии, внеплановый ремонт киноаппаратуры, отсутствие киномехаников и др.). В РСФСР в течение 10 месяцев 1951 года ежемесячно в среднем не работало 1511 киноустановок, причем в первом полугодии более 50% простоев было по

причинам, зависящим от органов кинофикации. В Молдавской ССР ежемесячно простаивало от 23 до 42 киноустановок, в том числе из-за отсутствия киномехаников от 10 до 33. В Украинской ССР за три квартала 1951 года простои киносети составили 72,6 тыс. рабочих дней.

Еще одной серьезной причиной срыва плановых обязательств по доходам стало массовое невыполнение районными отделами кинофикации постановления Правительства СССР об обязательности показа кинокартин хотя бы не менее одного-двух раз в месяц населению каждого сельского совета. Было установлено, что население многих сельских советов обслуживалось кинопоказом от случая к случаю или вообще не обслуживалось на протяжении длительного времени. Например, в Горьковской области РСФСР за 9 месяцев 1951 года не демонстрировались фильмы в 2808 населенных пунктах из 4684. Во многих районах Литовской, Молдавской, Таджикской ССР и отделенных областях РСФСР и Украинской ССР маршруты и твердые графики демонстрации кинофильмов не составлялись, а утвержденные не доводились до сельсоветов и нарушались киномеханиками. Население своевременно не оповещалось о предстоящем показе фильмов, что снижало посещаемость киносеансов. Во многих селах Молдавской ССР, Тернопольской и Черновицкой областях УССР, имеющих население от 500 до 6000 человек, на киносеансах присутствовало от 7 до 12 зрителей.

Серьезным нарушением финансовой дисциплины стала так же широко распространившаяся практика массовых случаев нарушения цен на кинобилеты и проведения целевых сеансов по пониженным ценам. Инспекторы Госконтроля установили, в частности, что в Молдавской ССР за 9 месяцев 1951 года было дано в 10 районах 655 целевых сеансов по пониженным ценам. В Черновицкой области Украинской ССР за три квартала 1951 года кинопередвижками было дано 336 целевых киносеансов со средней стоимостью кинобилета 1 рубль 85 коп., вместо 2 руб. 45 коп. по плану. В этой области киномеханики практиковали продажу каждому

колхозному двору одного кинобилета стоимостью 2 руб. 50 коп., по которому предоставлялось право всем членам семьи посещать кино в течение месяца. Значительное количество зрителей посещало киносеансы вообще без билетов. Например, в Молдавской ССР в селе Яргора, 30 сентября 1951 года на киносеансе из 168 зрителей 59 было без билетов. В с.Славчаны, Черновицкой области, на киносеансе 30 октября 1951 года было 36 зрителей, из них 21 без билета и т.д.

В ряде регионов недопустимо мало интенсивно использовался наличный фонд новых советских художественных фильмов и лучших фильмов выпуска прошлых лет. Как правило, фильмы длительное время находились на складе контор проката или в пути, и слишком мало демонстрировались на экранах. Так, в Эстонской ССР по 24 выборочно взятым фильмам выпуска прошлых лет за 9 месяцев 1951 года фильмы были в течение месяца: 1,3 дня на экране, в пути – 1,8 дня и 26,9 дня лежали на складе. В Латвийской ССР фильмы даже с хорошим зрительским потенциалом не демонстрировались вообще. Похожая картина была выявлена в Таджикской ССР.

Но, пожалуй, самой тревожной тенденцией в числе выявленных ревизией недостатков стало растущее число хищений денежных средств и злоупотреблений с кинобилетами. На 1 июля 1951 года в киносети Министерства кинематографии СССР по балансу числилось растрат и хищений на сумму 10 млн. рублей и злоупотреблений с кинобилетами – на 4,2 млн. рублей, в том числе за первое полугодие 1951 года было выявлено растрат и хищений 1,9 млн. рублей и злоупотреблений с кинобилетами 695 тыс. рублей. По 48 управлениям кинофикации РСФСР за 9 месяцев 1951 года растрат и хищений мелось на сумму 677 тыс. рублей и злоупотреблений с кинобилетами на 353 тыс. рублей.<sup>483</sup>

Вот дикий парадокс советской жизни – чем круче закручивали гайки в системе кинопроизводства и кинопроката, тем все меньше и меньше

---

<sup>483</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3441, л. 24–26.

обнаруживалось порядка в работе, и ширились зоны для очковтирательства, подлогов и разудалого воровства.

Практика наглых и хитроумнейших способов хищения государственных средств приняла столь широкий оборот, что в дело пришлось вмешаться даже грозным чекистам. В декабре 1950г. Министерство госбезопасности СССР представило министру кинематографии СССР И.Г.Большакову рапорт о крупных хищениях в управлениях кинофикации. Самые крупные хищения были выявлены в Киеве, Одессе, Днепропетровске. Только в одном г. Горький двое умельцев-сотрудников местной кинофикации, используя поддельные билеты в кинотеатры, сумели умыкнуть государственных средств на сумму свыше 1 млн. 200 000 руб.).<sup>484</sup> Министерству кинематографии пришлось инициировать централизованное изготовление кинотеатральных билетов для предотвращения массовых злоупотреблений и подделок.

#### *«Трофейное кино». Спасение или удар в спину?*

При столь катастрофическом сокращении числа выпускаемых фильмов, разрушилось и омертвело не только само кинопроизводство, но в тяжелейшем положении оказалась вся отрасль, в том числе кинопрокат. Поскольку валюты на официальную закупку зарубежных фильмов было тоже совсем в обрез, для восполнения огромной дыры в текущем кинорепертуаре пришлось пойти на весьма нетривиальный шаг.

Уже в 1947г. было принято решение о выпуске на советские экраны большой партии зарубежных фильмов, объявленных «трофейными». История о том, как эти фильмы вдруг оказались в СССР, вкратце такова.

После окончания Великой Отечественной войны уютный немецкий городок Бабельсберг, находившийся в 60 километрах от Берлина, оказался в зоне советской оккупации. В Бабельсберге располагалась знаменитая, крупнейшая в Европе немецкая киностудия УФА. Ее сразу взяли под охрану

---

<sup>484</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 321, л. 9–11.



солдаты Красной Армии и сообщили о находке в Москву. В Германию срочно была откомандированы несколько работников тогдашнего Комитета по делам кинематографии – заместитель председателя Комитета Хрипунов, помощник председателя Маневич, киновед Авенариус.

Прибывшие в Бабельсберг киноспециалисты быстро выяснили, что значительную часть оборудования киностудии немцы успели вывезти буквально за несколько дней до прихода советских войск. Выяснилось, однако что в пяти-шести километрах от самого Бабельсберга в лесу располагается «Рейхсфильмархив». «Это был, – вспоминал И.Маневич, – специально построенный комплекс зданий, состоящий из нескольких бункеров, оборудованных стеллажами и помещениями для картотек. В бункерах кондиционеры поддерживали соответствующую температуру. Стеллажи располагались рационально, и картину легко было найти. Кроме того, на территории рейхсфильмархива стоял отдельный дом, нижний этаж которого предназначался для канцелярии, а верхний – для квартиры начальника архива. Небольшой дом для служащих. Вся территория была огорожена забором. В архиве в момент нашего приезда находилось примерно семнадцать тысяч фильмов»<sup>485</sup>.

Из обнаруженных киносокровищ было отобрано 6100 полнометражных – художественных, 2500 короткометражных (в том числе несколько сот цветных американских мультипликаций ) и 800 частей кинохроники. 4 июля 1945г. эшелон с отобранными киноматериалами по соглашению с союзниками о репарациях был отправлен в Советский Союз. Вывезенную коллекцию хранили и разбирали во Всесоюзном фильмохранилище, построенном перед самой войной в окрестностях поселка Белые Столбы Московской области.

Наиболее интересные фильмы регулярно показывали Сталину и его ближайшему окружению, а также на специальных просмотрах для членов Московского Дома кино.

---

<sup>485</sup>Маневич И. За экраном. – М., 2006. – С. 240–241.

Необычайный интерес и ажиотаж вокруг этих просмотров, вероятнее всего, и подсказали руководству кинематографии, а, возможно, и самому Сталину идею выпустить часть вывезенной из рейхсфильмархива коллекции на экраны советских кинотеатров, объявив их «трофейными».

Об этой необычной инициативе пишут обычно с брезгливой ухмылкой и не иначе как о преступной воровской акции советских властей, по-наглому-де, устроивших на советских экранах массированный показ будто бы уворованных заграничных фильмов. Этим блюстителям высокой нравственности и священных прав собственности хотелось бы напомнить не только о тех почти трех триллионах материальных потерь советской кинематографии, понесенных в результате фашистского нашествия, но и миллионных человеческих жертвах, принесенных советским народом на алтарь победы и освобождения народов Европы от фашистской чумы. Но никто не возместил Советскому союзу ни материальные, ни человеческие потери. Никто не протянул даже и копейки разрушенной войной стране, так нуждавшейся в средствах для своего восстановления. Что касается соглашения о репарациях, то выделенные Советскому Союзу квоты по сравнению с понесенными им потерями были поистине смехотворны. И страна, загнанная в угол, называя «трофейными» зарубежные фильмы из геббельсовской коллекции, поступила и правильно и совершенно справедливо. Другое дело судить о том, была ли эта акция полностью оправданной в идеологическом отношении?

В первую партию «трофейных фильмов» в основном попали фильмы собственно немецкого производства, а также несколько американских фильмов, купленных для показа СССР еще в годы войны.

Однако первые возражения и протесты против выпуска на советский экран этих заграничных лент пришли отнюдь не из-за границы. 10 марта 1947г. начальник отдела кинематографии Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) В.П. Степанов представил А.А.Жданову докладную записку о многочисленных и резких протестах партийных работников и советской

общественности в связи с выпуском на экран немецкого «трофейного» фильма «Девушка моей мечты»: «Секретарь Татарского обкома ВКП(б) по пропаганде т.Гафаров сообщил, что после демонстрирования в Казани фильма «Девушка моей мечты» многие товарищи из числа партийных работников и интеллигенции выражают недоумение по поводу выпуска этого фильма на экран, в обком ВКП(б) поступает большое количество вопросов с просьбой разъяснить почему этот, как сообщает т.Гафаров, идейно-чуждый фильм демонстрируется в советских кинотеатрах. О подобных фактах сообщил также секретарь Омского обкома ВКП(б) по пропаганде т.Ключников. Секретарь Ростовского обкома ВКП(б) по пропаганде т.Чебураков запрашивает о целесообразности демонстрирования фильма среди населения районов, подвергавшихся немецкой оккупации. Получены запросы из Горьковского обкома и Приморского крайкома ВКП(б) о целесообразности демонстрирования фильма «Девушка моей мечты». В редакцию газеты «Культура и жизнь» получено письмо, написанное по поручению 150 студентов физического факультета Ленинградского государственного университета с просьбой снять с экрана этот фильм, который, как указывается в письме, «является оскорблением нравственных чувств нашей молодежи, воспитанной в духе коммунистических идей». В Москве у кинотеатров, где показывается этот фильм, возникают огромные очереди, происходят беспорядки и спекуляция кинобилетами, распространяются ложные слухи о том, что в картине якобы участвует любовница Гитлера актриса Ева Браун. По словам т.Большакова ему было дано разрешение указанный фильм выпустить на экран»<sup>486</sup>.

Министру кинематографии И.Г.Большакову в письме на имя секретаря ЦК ВКП(б) А.А.Жданова пришлось давать объяснения. Как-никак вынужденный выпуск так называемых «трофейных фильмов» на советский экран был вызван, в первую очередь, сокращением объемов отечественного кинопроизводства, инициированного прежде всего самим руководством

---

<sup>486</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 1–3.

страны. Точно так же и список «трофейных фильмов» и порядок их кинопоказа был официально санкционирован высшими партийными инстанциями. «Выпуская на экран немецкую кинокартину «Девушка моей мечты», – сообщал Большаков, – Министерство имело ввиду: показать советскому зрителю хорошо снятую цветную музыкальную картину, нейтральную по своему идейному содержанию, а также увеличить сбор поступлений в госбюджет без затрат валюты на покупку картин».

Большаков сообщал также, что еще до выпуска на экран картина была апробирована в самых разных аудиториях и везде получила одобрительную оценку. Первые дни показа ее в московских кинотеатрах вызвали повышенный интерес. Более того: от самых разных организаций, в том числе и от аппарата ЦК ВКП(б) стали поступать заявки с просьбой предоставить фильм «Девушка моей мечты» для целевых показов своим коллективам. Суммируя все эти аргументы, руководитель кинематографии просил разрешить продолжить демонстрацию фильма.<sup>487</sup>

Нападки на Министерство кинематографии в связи с нарастающим показом «трофейного кино», тем не менее, не прекратились. Так уже секретарь ЦК ВЛКСМ Н.А. Михайлов (будущий министр культуры СССР) в письме на имя секретарей ЦК ВКП(б) А.А.Кузнецова и М.А.Суслова обвинил Министерство кинематографии СССР в безудержной эскалации зарубежных фильмов на советский экран. «Считаем необходимым доложить Вам, – говорилось в письме, – что органы кинопроката как в центре, так и на местах, неправильно планируют демонстрацию кинофильмов и в погоне за заработками заполняют экраны кинотеатров зарубежными фильмами. В г.Бендеры (Молдавия) кинофильмы «Клятва» просмотрели всего 2,5 тысячи зрителей, а кинофильм «Девушка моей мечты» демонстрировался дольше и его видело в несколько раз большее количество зрителей. <...> О подобных фактах нам сообщают из Киева, Тбилиси, Симферополя, Горького, Владимира, Ростова, Свердловска, Вильнюса, Таллина, Калининграда,

---

<sup>487</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 112, л. 54.

Рязани, Воронежа, Львова, Ставрополя и многих других городов. На прошедших недавно областных, краевых и республиканских комсомольских активах, посвященных обсуждению закрытого письма ЦК ВКП(б) по делу профессоров Ключевой и Роскина, многие выступавшие в прениях резко критиковали органы кинопроката за неправильную и вредную практику планирования демонстрации преимущественно зарубежных картин, в ущерб советскому репертуару. Просим Министерство кинематографии СССР покончить с практикой безудержной пропаганды зарубежной пропаганды зарубежных фильмов и упорядочить дело демонстрации лучших советских фильмов»<sup>488</sup>.

К атаке на руководство Министерства кинематографии СССР подключилась газета «Комсомольская правда» опубликовала обзор гневных писем, адресованных министру кинематографии СССР И.Г.Большакову под общим названием «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали?».

В этом конфликте Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) поддержало комсомольцев. В докладной записке Д.Шепилова говорилось: «Приводимые тов. Михайловым факты соответствуют действительному положению дел в кинематографии. За последнее время с июня по октябрь Министерство кинематографии СССР выпустило на экран всего только пять новых советских фильмов. <...> За это же время было выпущено на экран десять новых иностранных фильмов. <...> В репертуаре кинотеатров оказалось новых иностранных фильмов в два раза больше, чем новых советских фильмов»<sup>489</sup>.

Между тем увлечение зарубежными «новинками» было неизбежным. Политика «малюкартинья», инициированная самим же руководством, уже приносила свои зрелые плоды: сокращение объемов советского кинопроизводства не позволяло в необходимой мере насыщать экран новыми

---

<sup>488</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 57–58.

<sup>489</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 59–61.

советскими картинами, а план прибылей от кинопроката Министерству кинематографии никто не снижал.

Тем не менее Большакову пришлось давать объяснения секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Кузнецову, М.А.Суслову и заместителю председателя Совета Министров СССР К.Е.Ворошилову в связи с письмом секретаря ЦК ВЛКСМ Н.А.Михайлова и публикациями «Комсомольской правды», в которых Министерство кинематографии СССР обвинялось в выпуске на экраны чрезмерно большого количества зарубежных кинокартин.

«За 10 месяцев 1947 года, – отмечалось в докладной записке, - на экраны Советского Союза было выпущено 40 советских фильмов (художественных, документальных, научно-популярных) и только 8 картин зарубежных. Это следующие фильмы: итальянский «Рим – открытый город», чехословацкий «Люди без крыльев», французский «Битва на рельсах» – рассказывающие о борьбе патриотов с немецкими оккупантами в своих странах; немецкий фильм «Убийцы среди нас», поставленный немецкими прогрессивными киноработниками в наши дни, призывающий к разоблачению гитлеровских преступников; а также 4 немецких кинофильма довоенного производства – «Девушка моей мечты», «Не забывай меня», «Ты мое счастье» и «Где моя дочь?» <...> Первые четыре фильма по своей тематике и по своему идейному содержанию являются близкими нам и они хорошо были приняты советским зрителем и получили положительную оценку советской общественности. Остальные 4 фильма являются музыкальными фильмами с участием крупных исполнителей (Марики Рокк, Джили) и они по своему содержанию не являются порочными и вредными, как это пытается изобразить редакция «Комсомольской Правды». Все эти фильмы были разрешены к выпуску Политбюро. Кроме перечисленных 8 фильмов, по указанию товарища Сталина, 2 американских фильма «Побег с каторги» и «Сенатор», захваченные нами в Берлине, были выпущены только на закрытые экраны, так как американское правительство запретило их продажу другим странам ввиду того, что они ярко разоблачают суть

пресловутой американской «демократии». <...> Также не соответствует действительности утверждение т.Михайлова о том, что в стране, как правило, больше демонстрируются заграничные фильмы, чем советские. Тов.Михайлов этот вывод делает на основании единичных фактов, так как общие сведения, которыми располагает Министерство кинематографии СССР говорят об обратном»<sup>490</sup>.

Крайне жесткий ответ Большакова завершился и не менее жестким предложением: «Министерство кинематографии СССР просит вас дать указание Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) исправить неправильное выступление «Комсомольской Правды», дезориентировавшее советскую общественность».

В разгоревшемся нешуточном конфликте Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в своей справке секретарю ЦК ВКП(б) М.А.Суслову от 13.11.1947 г. поддержал не Большакова, вожака советской комсомолии.

Конфликтная ситуация, связанная с увеличением числа зарубежных кинолент на советском экране, продолжала усугубляться. Сотрудник Агитпропа Л.Ильичев направил секретарю ЦК ВКП(б) Г. Маленкову обзор гневных зрительских откликов. Управление пропаганды явно готовило партийное руководство к тому, чтобы признать расширение кинопоказа зарубежных фильмов на советском экране большой идеологической ошибкой и снова вернуть кинопоказ иностранных фильмов в прежние берега. Поскольку все решения по растущему выпуску трофейных фильмов на советский экран принимались по решению Политбюро, то вся возня, поднятая Агитпропом по этому вопросу, скорее всего, стала отражением межклановой борьбы в самом партийном руководстве.

По-видимому, рассчитывая на поддержку Сталина или даже зная о ней, Большаков 12 января 1948г. издал приказ Министерства кинематографии СССР «Об инвентаризации иностранных фильмов». Этим приказом директору Госфильмофонда В.С.Привато было предписано «закончить к 1

---

<sup>490</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.125, д.576, л.59–61.

июня 1948 года разбор и инвентаризацию всего не разобранного фонда заграничных кинокартин (позитивов, негативов). При этом необходимо : определить техническое состояние каждого фильма, составить каталог, завести картотеки по установленному Министерством образцу, «из разрозненных частей полнометражных фильмов составить комплектные копии кинокартин».

Госфильмфондовцев не зря торопили. Уже 1 июня 1948г. Большаков представил Л.П.Берия «Список просмотренных заграничных фильмов и список фильмов, подготовленных для просмотра». В первом списке значилось 175 названий. В списке фильмов «подготовленных для просмотра» были перечислены названия 100 картин. Несколько названий – «Вечный жид». «Еврей Зюсс», «Под королевской мантией и др » были вычеркнуты.<sup>491</sup>

По-видимому, агитпроповцев успели поставить на место и 1 августа 1948 г. на стол Г.М.Маленкова легла их докладная записка :

«Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) просмотрел 69 заграничных кинофильмов трофейного фонда из 70 фильмов представленных Министерством кинематографии СССР для выпуска на широкий и закрытый экраны. В результате проведенного просмотра Отдел пропаганды считает возможным выпустить на широкий экран следующие 24 фильма немецкого и итальянского производства. <...> На закрытый экран предлагается выпустить следующие 26 фильмов американского и французского производства <...> Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) при этом считает, что ни один из названных фильмов не может быть выпущен на экран без специального вступительного текста, правильно ориентирующего зрителя в содержании фильма и тщательно отредактированных пояснительных субтитровых надписей. Кроме того, по отдельным фильмам необходимо произвести монтажные сокращения, технически легко выполнимые. Из числа просмотренных 69 заграничных кинофильмов 19 фильмов не могут быть

---

<sup>491</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д.154, л.52–69.



допущены на экран или как политически чуждые, или как низкопробные в художественном отношении. Министерство кинематографии СССР представило расчет, по которому каждый из выпущенных заграничных фильмов на широкий экран может дать в среднем 45–50 млн. рублей валового сбора и каждый фильм, выпущенный на закрытый экран 30–35 млн. рублей. Исходя из этого расчета следует обязать Министерство кинематографии СССР собрать в течение 1948–1949гг. от проката 24 заграничных кинофильмов на широком экране валовой сбор в сумме не менее 1 миллиарда рублей и обязать ВЦСПС (т.Кузнецова) собрать валовой сбор с проката 26 фильмов на закрытом (клубном) экране в сумме не менее 600 млн. руб.»<sup>492</sup>.

Аппетит приходит во время еды – Секретариат ЦК ВКП(б) не только одобрил предложения, но и признал необходимым «продолжить работу по отбору заграничных фильмов из трофейного фонда для выпуска на широкий и закрытый экраны с тем, чтобы в течение ближайших семи дней довести количество этих фильмов до 50.

Обязать т.Большакова подготовить русские надписи на уже отобранных для выпуска на экран заграничных фильмов, имея в виду, что в течение оставшихся месяцев 1948 года должно быть подготовлено не менее 50 фильмов».<sup>493</sup>

Но схватка вокруг выпуска на советский экран большого количества «трофейных фильмов», на само деле, не закончилась, да и не могла закончиться.

Агитпроп продолжал засыпать партийное руководство письмами-протестами советской общественности против засилья в кинорепертуаре зарубежных фильмов, а Секретариат и Политбюро ЦК ВКП(б) столь же неумолимо и в 1948 и в 1949 годах продолжали отдавать Большакову команды о подготовке к выпуску новых партий кинотрофейщины.

---

<sup>492</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 132, д. 92, л. 11–12, 16–18, 38–39.

<sup>493</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, д. 368. л.7.

Трофейные фильмы продолжали гулять по советским экранам уже и после смерти Сталина, вплоть до 1956 г.

*ТВ – союзник или соперник?*

22 марта 1951 Совет Министров СССР принял постановление «Об организации регулярных телевизионных передач в Москве». Регулярное телевидение в советской столице (шесть раз в неделю) решено начать с 15.04.1951 г.

Это постановление правительство прямо касалось и кинематографа, поскольку отныне Министерство кинематографии отныне было обязано передавать Комитету по радиоинформации по одной копии каждого нового фильма, а заодно поделиться частью своего производственного оборудования. Очень быстро выяснилось, что это решение негативно сказалось на экономике кино и Министерство кинематографии вынуждено было остро реагировать на опустошение его кармана телевидением

Уже в мае того же года начальник Главкинопроката МК СССР Бобров направил министру кинематографии СССР И.Г.Большакову докладную записку о больших потерях киносети от быстрого развития телевидения: «По данным московской городской конторы «Главкинопроката» на 1-е мая с. г. в Москве насчитывается свыше 22 500 действующих телевизоров, причем каждый месяц количество действующих телевизоров увеличивается на две тысячи штук.

Учитывая, что все новые фильмы передаются по телевидению в первые же дни постановки, т. е. в те дни, когда на вечерние сеансы масса зрителей попасть не может, станет ясным, какое громадное количество зрителей отсеивается от кинотеатров, просматривая фильмы через телевизор.

То обстоятельство, что телевизионными установками, кроме индивидуальных потребителей, широко пользуются также клубы, Красные уголки, государственные учреждения, сильно влияет на увеличение количества зрителей телевидения.

По самым скромным подсчетам, нужно считать, что каждый новый фильм в среднем просматривает через телевизоры до 250 000 зрителей (считая по 10 человек на каждый телевизор).

Если же недобор в зрителях брать в годовом разрезе, то ущерб, который в результате этого несет только московская городская контора, получается громадный и составляет цифру в 12 миллионов человек. (В 1950 г. было выпущено новых 48 художественных фильмов.) А в прокатных поступлениях – около 10 миллионов рублей только по выпускным фильмам.

К этой весьма внушительной цифре нужно прибавить и тот ущерб, который наносит телевидение киносети, ежедневно демонстрируя лучшие повторные фильмы, отвлекая этим зрителей от второзэкранной сети.

В связи с тем, что период популяризации телевидения можно считать закончившимся и перешедшим в стадию широкого распространения — следует изменить порядок демонстрации телецентром кинофильмов.

В то время как телевидение имеет свои определенные политические задачи, самый общий анализ его деятельности со всей очевидностью говорит за то, что оно в значительной степени пошло по линии наименьшего сопротивления, перенеся центр тяжести своей работы на демонстрацию художественных кинофильмов, превратившись в большого конкурента государственной и общественной киносети.

Таким образом, в том виде, в котором телевидение существует в настоящее время, оно не выполняет своих основных задач и наносит урон государственному бюджету.

На основании изложенного считаем необходимым поставить вопрос перед вышестоящими органами о запрещении телецентру демонстрации художественных кинофильмов, ограничив деятельность телецентра демонстрацией кинофильмов».<sup>494</sup>

В конце года последовало первое обращение министра кинематографии СССР И.Г. Большаков в Президиум Совета Министров СССР докладную

---

<sup>494</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3441, л. 89–90.

записку о больших потерях кинопроката от показа фильмов по телевидению. В ней, в частности, отмечалось:

«При существующей сети телевизоров в г. Москве художественные кинофильмы в III квартале с. г. просмотрели около 4 млн. человек, не приобретая билетов.<...>.

Министерство кинематографии СССР просит ограничить показ кинофильмов через центры хроникально-документальными, научно-популярными, мультипликационными фильмами, а также фильмами о союзных республиках».<sup>495</sup>

К записке прилагался проект постановления СМ СССР «О порядке демонстрации кинофильмов через телевизионные центры», в котором предусматривалось «запретить демонстрацию художественных фильмов через телевизионные центры в Москве, Ленинграде и других городах». Для показа по телевидению допускались только научно-популярные, документальные, мультипликационные фильмы и журналы кинохроники.

Никакого сочувствия новым страданиям киноотрасли министр кинематографии в правительстве не нашел.

Не найдут его позднее и новые киноначальники советского кино.

## **5.6 Кинотехника и кинопромышленность**

На заседании Комитета по делам кинематографии, состоявшегося 22 августа 1945 г. было официально объявлено о начале работы по обсуждению проекта пятилетнего плана восстановления и развития советской кинематографии. Уже из самого первоначального названия этого плана явствовало, что он предполагал решение не только больших и сложных задач «восстановления», но и дальнейшего «развития» советского кино.

Выступая на этом заседании председатель Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаков, обозначил три главных приоритета первой послевоенной пятилетки по разделу кинотехники и кинопромышленности.

---

<sup>495</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3441, л. 72, 80, 86.

Вот как он сформулировал эти три главные задачи: «В порядке реплики я говорил, что сегодняшний план наш рассматривается в аспекте предварительных наметок, потому что это первая стадия работы над пятилетним планом. Сегодня мы должны здесь договориться об отправных, узловых вопросах советской кинематографии.

«...очень важный вопрос касается направления нашей техники.<...> Наша пятилетка должна проходить под знаком полного освоения цветного кино, немецким «Акфа колер» методом, который является более совершенным, чем американский и имеет огромные возможности дальнейшего усовершенствования. Мы должны его целиком освоить.

Для этого мы должны наладить в Союзе производство цветной пленки. Это самое сложное, как показывает опыт. Снимать на этой пленке очень просто, обработка пленки также очень простая. Но самым сложным является производство кинопленки. Поэтому нам нужно в самый короткий срок наладить производство цветной пленки в Советском Союзе, т.е. расшифровать все химикалии и заказать их Наркомхимпрому.

Таким образом, в области художественной кинематографии мы должны построить нашу пятилетку, как пятилетку освоения цветного кино с тем, чтобы к концу пятилетки мы делали все картины только в цвете. Цветное кино является следующей ступенью технического прогресса.

И попутно мы должны двигать стереокино и количественно и качественно.

Третий очень важный вопрос - это вопрос нашей массовой печати. Мы держим на голодном пайке всю нашу страну. Мы даем 300-400 копий, и в каждую область поступает 3 – 4 копии. Мы держим в голоде наш экспорт. В те страны, которые находились в фашистской неволе, мы могли бы бросить сейчас 200 фильмов, которые мы выпускали за последние 7 – 8 лет. Но беда в том, что мы не можем их напечатать. Мы должны сейчас печатать каждый фильм, примерно, в 1000 экземпляров, а мы можем печатать 300 – 400. И нас сейчас копировальные мощности очень лимитируют. Поэтому задача сейчас

такая, что мы к концу пятилетия должны мощность копировальных фабрик минимум утроить.

Развитие нашей кинематографии отличается от капиталистической тем, что мы не должны делать 500 фильмов – у нас совершенно иная система. В Америке имеет место невероятная конкуренция. Там фильм идет в какой-нибудь один город, где его получают два-три театра. У нас же такой конкуренции нет, и всякий хороший фильм должен пройти по всем экранам Советского Союза. Поэтому нам нет нужды делать 500 фильмов – нам нужно делать 100 фильмов, но нужно размножить их в большом количестве. В американской кинематографии печатают не больше 150 копий. У нас принципы иные. К сожалению, многие наши творческие работники этого не понимают, подходят механически, не критически и часто оперируют цифрами, не понимая их существа. Люди выступают с большим апломбом, совершенно не понимая существа дела. Люди не понимают, в чем отличие нашей кинематографии от буржуазной, в чем отличие нашей экономики от буржуазной экономики.

Наша задача сейчас – максимально развить мощность наших копировальных фабрик».<sup>496</sup>

Итак, три главных приоритета развития послевоенной кинотехники – цвет, стерео, большое количество пленки.

*«Заграница нам поможет»*

И тут бы надо с самого начала отметить, что, в крайнем случае, по двум намеченным направлениям, советской кинематографии основательно подфартило. Помимо грандиозной коллекции «трофейных фильмов» ей представилась возможность обогатить свой технический арсенал еще разнообразным «трофейным кинооборудованием».

Дело в том, что поверженная фашистская Германия обладала самой мощной и развитой Европе кинематографией. В том числе и высоко

---

<sup>496</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1027, л. 251–256.

развитой в сугубо техническом отношении. Что касается освоения цвета, то и по части лабораторных разработок и по освоению массового производства цветных фильмов, немецкая киноиндустрия уже в предвоенные годы уверенно вышла в лидеры мирового кино.

В чем именно всех опережали немцы?

«Негативно-позитивный цветной процесс «Agfacolor», – пишет Н. Майоров, – был разработан и введен в эксплуатацию летом 1937 года в Германии киностудией «Universum Film A.G.» (UFA). Новую цветную негативную пленку что же касается освоения цвета и его широкого внедрения в массовое кинопроизводство, то еще в предвоенные годы Германия твердо выходила в безусловные лидеры мирового кино можно было экспонировать в обычной камере. Пленка состояла из трех светочувствительных эмульсионных слоев (красного, зеленого и синего), нанесенных последовательно на основу пленки. В каждый слой вводились специальные красящие вещества, которые в одноступенчатом процессе проявки (наряду с соответствующим серебряным изображением в каждом слое) образовывали дополнительные цвета – голубой, пурпурный и желтый. После удаления серебра на пленке оставалось негативное изображение, состоящее из дополнительных цветов. С негатива производилась печать на такой же многослойной цветной пленке, и таким образом получалась цветная позитивная копия.

Такая технология производства многослойной пленки известна еще под названием «integral tripack» (Интегральный тройной пакет).

Летом 1937 года по негативно-позитивному процессу «Agfacolor» был снят первый экспериментальный цветной игровой короткометражный фильм «Ein lied verklingt» («Отзвучит песня»). Но этот фильм был выпущен на экран только 18 апреля 1939 года. А 15 декабря 1937 года на экраны Германии был выпущен короткометражный цветной фильм «Die Postkutsche» («Почтовая карета»), который считается первым в мире цветным фильмом по негативно-позитивному многослойному цветному процессу «Agfacolor».

К 1940 году на пленке «Agfacolor B» было снято несколько документальных фильмов, которые в том же году демонстрировались на фестивале документальных фильмов в Мюнхене.

И, наконец, 31 октября 1941 года на экраны Германии был выпущен первый в мире цветной полнометражный художественный фильм на многослойной негативной пленке «Agfacolor» «Frauen sind doch besser diplomaten» («Женщины являются все же лучшими дипломатами»).

Съемки фильма начались в 1939 году, когда процесс разработки новой системы не был окончательно завершен. Поэтому техники занимались постоянным совершенствованием новой пленки и аппаратуры. Новые технические идеи проверялись на практике, что приводило к постоянным пересъемкам. Из-за этого съемочная группа называла картину «Фильм, которому не будет конца».

Чувствительность пленки была крайне низкая и, в отличие от черно-белой съемки, и даже цветной в системе «Technicolor», требовалось колоссальное количество света. «Этому новому кино требовался свет, свет и еще раз свет. Нас всех освещали, как руины крепости перед началом туристского сезона» — пишет в своих мемуарах Марика Рёкк.

У многих исполнителей началось воспаление конъюнктивы глаз, и всем пришлось носить темные очки, которые снимали при команде «Мотор!» и поспешно прятали. Марика Рёкк пишет, что «посвященные» имели потом полную возможность обнаружить на экране торчащую откуда-нибудь дужку очков.

От яркого свет страдали не только актеры, но и парики—рыжий парик за неделю съемок превращался в канареечный, и его приходилось подкрашивать.

К концу съемок разработчики настолько усовершенствовали качество пленки, что вся съемочная группа пришла «к единому мнению: вот теперь бы все и начать сначала».



По тем временам эти усовершенствования были значительными: светочувствительность киноплёнок как типа «В» (для дневного и дугового света), так и типа «О» (для ламп накаливания) была увеличена. Уже в 1941 году фирма «Agfa» начала производство цветной негативной киноплёнки типа «Agfacolor B-2» для дневного света. Светочувствительность ее без увеличения зернистости, ухудшения резкости и цветопередачи, была увеличена до 10-13 (9-16 ASA/8-16 ед. ГОСТа).

3 сентября 1942 года на X международном кинофестивале в Венеции демонстрировался второй игровой полнометражный фильм на многослойной цветной плёнке «Agfacolor» — «Die golden stad» («Золотой город»), который завоевал 2 приза в номинации «Лучший цветной фильм».<...>

С 1942 года «Agfa» начала массовый выпуск многослойных цветных негативных плёнок для кинематографии и фотографии.

Успехи немецких ученых в разработке многослойных цветных киноматериалов повлияли на общий ход развития «цветной» кинопромышленности.<sup>497</sup>

В Советском Союзе в 30-е годы энергично разрабатывалась собственная программа цветного кино. Но при этом, конечно, внимательно отслеживали, как идет процесс освоения цвета в Европе и США. Успехи германской кинематографии в этой сфере не были секретом для руководства большевистского Кинокомитета. И по мере того, как части Красной Армии все ближе подходили к границам фашистской, Германии там все чаще посматривали на ее карту, лелея мысль, что многие главные объекты немецкой киноиндустрии вполне могли оказаться в зоне ответственности советских войск. А стало быть, согласно уже достигнутому с союзниками предварительному ялтинскому соглашению о будущих репарациях СССР мог вполне законно претендовать на пополнение технического арсенала советской кинематографии соответствующими технологическими

---

<sup>497</sup> Майоров Николай. Цвет советского кино. – Киноведческие записки. №98, с. 203-205.

достижениями и оборудованием немецких кинопредприятий. С учетом этого и стали готовиться к тому, чтобы не упустить свое возможное счастье.

Еще 13 апреля 1944г. председателю Комитета по делам кинематографии И.Г.Большакову под грифом «Сов. Секретно» был представлен список предприятий германской кинопромышленности, предварительно намеченных к демонтажу и эвакуации в СССР. Документ так и назывался «Список предприятий, которые следовало бы перебросить в СССР из гитлеровской Германии». В нем значились:

«Производство пленки и фотобумаги «АГФА» –

гор. Вольфен

1. Копировальная фабрика Гейер – гор. Берлин

Производит 30 млн. метров.

2. Тоже – фирмы Афифа.Г. Берлин

Производит 30 млн. метров.

3. Киностудия Уфа-Фильм. г. Берлин

Производит около 40 фильмов в год.

4. Производство камер и проекторов Цейс-Икон. г. Дрезден

С числом работающих 5000 чел

5. Тоже – Агфа г. Дрезден».<sup>498</sup>

Но вышло так, что американские войска первоначально продвинулись на восток Германии гораздо глубже согласованной линии размежевания оккупационных войск, и некоторые важные немецкие кинопредприятия оказались под их контролем. Американцы не упустили счастливой возможности приобщиться к опыту немецкой индустрии по части технологии цветного кино, но выгрести все им необходимое из немецких кладовых не успели. После разделения Берлина на зоны ответственности четырех стран им пришлось ретироваться с некоторых не по праву занятых территорий восточной Германии, куда и вошли части Красной Армии. Таким образом, главные объекты немецкой цветной киноиндустрии – фабрика

---

<sup>498</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.5, д.25, л. 32.

«Agfa» и киностудия UFA и др. – оказались в ведении советской администрации СВАГ.

*Цвет советского кино – немецкий?*

Проведение сложной и деликатной операции по овладению технологией и оборудованием цветного кино поверженного врага было поручено А.В. Гальперину. Этот выбор оказался поистине безупречным. Гальперин был не только одним из ведущих советских кинооператоров, он был прекрасным специалистом по кинотехнике, великолепным кинопедагогом, а к тому же мудрым и многоопытным человеком. Недаром именно ему чуть ранее было доверено тайное задание Сталина снять секретный документальный фильм на Дальнем Востоке о готовности частей Красной Армии к вступлению в войну с Японией. Помимо всего этого букета ценных качеств у Гальперина было еще одно важное преимущество – еще в конце 20-х годов ему довелось основательно познакомиться и с самой Германией и с немецким кинопроизводством.

В звании полковника и с самыми широкими полномочиями уполномоченного представителя Кинокомитета СССР Гальперин в феврале 1945 г. отправился в Германию. Очень быстро руководство Кинокомитета получило от него оптимистический рапорт, что эшелоны в Советский Союз при любом раскладе не вернуться с немецких кинофабрик пустыми.

И работа по этой части, действительно, предстояла немалая. Поэтому в феврале 1946 г. вышло постановление Совнаркома СССР об организации в Берлине Технического бюро по освоению достижений немецкой техники. Было решено, что работа указанного бюро проводится под наблюдением Советской Военной Администрации в Германии, а на его содержание выделялось 3.681 тыс. немецких М-марок.<sup>499</sup>

Еще ранее вышло постановление того же Совнаркома СССР, согласно которому Комитету по делам Кинематографии при СНК СССР разрешено

---

<sup>499</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.107, л.10.

командировать в Германию 350 человек для изучения и освоения технологии производства многослойной киноплёнки и для технического руководства за демонтажем оборудования.( РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.107, л.16). К лету 1946 года эта группа должна была завершить демонтаж киноплёночной фабрики «АГФА»<sup>500</sup>.

Сохранилась съёмка воспоминаний Гальперина о проведенной далее операции:

– Скажите, пожалуйста, меня еще интересует, много ли мы оттуда уволокли из Германии?

– Ну, сегодня это стыдно вспоминать. Очень много. Очень много.

– Что очень много?

– Очень много всего. Ну, во-первых, технологию цветную. Ну, я вам скажу, что эти цифры не радуют никого сегодня, потому что случилось так, что семь тощих съели семь тучных. Помните библейские рассказы о Иосифе Прекрасном? Была проделана очень большая работа и по существу и фабрика «Агфа», которая была взята нами, и «Уфа», и все то, что было связано, павильоны Йоханеста, все то, что было в пределах советской оккупационной зоны, принадлежало нам.

– Все вывезли?

– Не все. Многое. Основанием для этого было репарационное соглашение. Платежи репараций. В счет репарации принимались акционерные портфели, было создано даже специальное общество, которое занималось этими делами. В частности, значит, общество «Линза», которое должно было охватить «Агфу», охватить «Уфу», йоханестенские павильоны, кёбиг машины обработки, несколько оптических предприятий, несколько звукопредприятий, в частности, завод «Клянгфель» и так далее. Это все отошло к нам. Ну, а когда была организована Германская Демократическая

---

<sup>500</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.107, л.16.

Республика, то мы отказались от всей этой собственности по соображениям идеополитическим в пользу Германии и ушли оттуда...»<sup>501</sup>

«Уже в сентябре 1945 года, - пишет в своей статье «Цвет советского кино» Николай Майоров, - «Agfa» восстановила производство негативных киноплёнок «Agfacolor B-2», «Agfacolor O» под управлением советской администрации.<...>

С 1947 года в СССР на киноплёночной фабрике № 3 (Шосткинский химзавод «Свема») было установлено демонтированное в Германии оборудование, и начался выпуск цветных негативных плёнок «ДС-1» для съёмки при дневном свете по технологии фирмы «Agfa»/

К 1952 году киноплёночные фабрики № 3 («Свема») и № 8 («Гасма»), развивая технологии плёнки «Agfa», разработали и начали выпуск цветной многослойной негативной плёнки для ламп накаливания «ЛН-2». В этом же году киноплёночная фабрика № 3 начала выпуск цветной многослойной негативной плёнки для дневного света «ДС-2» чувствительностью 22 ед. ГОСТа (25 ASA/15 БЫ).

Наличие трофейных материалов и восстановленное производство плёнки в Германии позволили начать производство и тиражирование советских цветных фильмов с очень высоким качеством цвета. Поэтому большинство фильмов, снятых и выпущенных в прокат в 1950-е годы, были цветными.

Так уже 1945 году в СССР по негативно-позитивному процессу «Agfacolor» на трофейной киноплёнке были сняты и выпущены в советский прокат пять документальных фильмов: «Парад Победы», «Всесоюзный парад физкультурников», «Берлинская конференция», «Празднование XXVIII годовщины Октября в Москве» и «XXVIII Октябрь».

В этом же году советские цветные мультипликационные фильмы начали снимать на плёнке «Agfacolor». Первый из них—«Теремок»—вышел в прокат в сентябре 1945 года. 22 марта 1947 года студия выпускает первый

---

<sup>501</sup>Видеоинтервью М. Голдовской. Архивная коллекция НИИ киноискусства.

советский полнометражный цветной мультипликационный фильм режиссера И.П.Иванова-Вано «Конек-горбунок».

«Пир опричников» режиссера С.М.Эйзенштейна и оператора А.Н.Москвина во второй серии «Ивана Грозного» положил начало освоению нового цветного процесса в советском игровом кинематографе.

Нет ничего удивительного в том, что выдающийся киносказочник А.Л.Птушко, получив возможность снимать в цвете игровое кино, полностью творчески реализовал возможности пленки «Agfacolor» в фильме- сказке «Каменный цветок» и завоевал большой международный приз жюри за лучший цвет на Каннском кинофестивале в 1946 году.

1 июля 1947 года на экраны страны выходит второй цветной игровой фильм, снятый на многослойной цветной пленке «Agfacolor» – «Старинный водевиль», ставший первым цветным фильмом в творческой биографии режиссера И.Савченко и оператора Е.Андриканиса.

Вслед за ЦСДФ, «Союзмультфильмом» и «Мосфильмом» негативно-позитивный процесс «Agfacolor» начинают внедрять другие киностудии СССР. Сектор хроники Тбилисской киностудии в 1946 году выпускает цветной документальный фильм «Побережье Советской Грузии» (в 2 частях). «Моснаучфильм» выпускает в прокат два цветных фильма о художниках: «Живопись Репина» и «Живопись Шишкина».

В 1947 году на экраны страны выходит первый украинский полнометражный документальный фильм на многослойной цветной пленке «Agfacolor» – «Советская Украина». Этот фильм Украинской студии кинохроники положил начало целой серии цветных документальных фильмов о советских республиках.

В 1947 году свой первый цветной фильм «Окно в невидимый мир» выпустила киностудия «Леннаучфильм».

Первый советский цветной стереоскопический научно-популярный фильм «Кристаллы» киностудии «Моснаучфильм» был снят в 1948 году также на кинопленке «Agfacolor».

27 ноября 1950 года выпущен на экран первый цветной игровой фильм киностудии «Ленфильм» – «Мусоргский» режиссера Г.Л.Рошала.

Также на киноплёнке «Agfacolor» киностудией «Ленфильм» снят первый в мире цветной стереоскопический фильм-опера «Алеко», выпущенный на экран 3 августа 1954 года.

Благодаря успешному освоению на киностудиях Советского Союза негативно-позитивного процесса «Agfacolor» производство цветных игровых фильмов в СССР выросло с 2-х фильмов в 1946 году до 50 фильмов в 1956 году.

Надо заметить, что в советской литературе по истории кино долгое время замалчивался факт использования трофейной плёнки «Agfa», в то время как более 100 цветных художественных фильмов в 1950-е годы снято именно на этой плёнке».<sup>502</sup>

Приход цвета в советское кино привел не только к настоящей революции не только в изготовлении самой цветной плёнки, но вызвал цепную реакцию неизбежных перемен и по другим направлениям кинотехники и по всей сложной цепочке кинопроизводственного киноконвейера, начиная с кинокамер и осветительных приборов и кончая гримом и строительством декораций. Со всеми этими непростыми задачами советская кинематография неплохо справилась и уже в январе 1951 г. министр кинематографии И.Г.Большаков обратился к заместителю Председателя Совета Министров СССР Л.П.Берия с ходатайством о разрешении снять в цвете целый ряд фильмов, ранее запланированные в черно-белом варианте. Аргументы, которые использовал министр кинематографии, были весьма показательны: «Цветное кино сейчас получило у нас такое широкое развитие, что никто из режиссеров не хочет снимать черно-белые фильмы, так как они считают, что черно-белые фильмы - это уже пройденный этап в развитии нашего кино.

---

<sup>502</sup>Майоров Н. Цвет советского кино // Киноведческие записки. – №98. – С. 205–206.

Кроме того, мы настолько овладели техникой цветных съемок и производством цветной пленки, что стоимость цветных фильмов сейчас превышает обычные фильмы только на 20%, а раньше они были дороже почти в два раза.

Техническая база цветной кинематографии значительно расширилась и позволяет делать больше цветных фильмов.

У нас все готово для съемок указанных выше фильмов, но из-за отсутствия решения правительства мы вынуждены задерживать их запуск в производство<sup>503</sup>.

Браво советское кино!

Ну, и конечно, большое спасибо и низкий поклон кинематографии немецкой, волею истории ставшей трамплином для развития советского цветного кино.

### *Стереokino*

Напомним, что вторым по значимости приоритетом в деле технического обновления советской кинематографии руководство советской кинематографии считало развитие стереokino. Основания для подобного рода планов и упований были вроде бы более чем достаточные. Еще с начала 30-х годов советские ученые, инженеры и творческие работники, как уже упоминалось, вели довольно активную и успешную экспериментальную работу по освоению этого нового типа кинозрелища. В годы войны возможности столь же активно продолжать эти поиски не было возможности. Тем не менее, уже в 1946 г. по первой системе стереokino, разработанной С.П.Ивановым, были сняты фильмы «Парад молодости» и «По следам врага». К тому же зачинатель и первопроходец советского стереоскопического кинозрелища С.П. Иванов разработал вторую, более совершенную систему этого нового вида кино, получившую название

---

<sup>503</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3135, л. 23. За исключением фильма «Шахтеры» ходатайство было удовлетворено.



«Сtereo 35-19». Складывалось впечатление, что к новому чудо-изобретению благоволил и сам хозяин Кремля.

С учетом всех этих обстоятельств и выступление руководителя советской кинематографии И.Г. Большакова на заседании Комитета по делам кинематографии (2.11.1945 г.) по вопросу «О работе студии «Сtereoкино» прозвучало вполне оптимистично.

Прислушаемся к этой речи: «Мы поставили этот доклад потому, что исполнился год работы студии «Сtereoкино». Эта студия - новый организм в системе Кинокомитета, и наступило время подвести итоги того, что сделано за этот год, посмотреть, как выполняется решение правительства. Из доклада т.Андриевского видно, что работа проделана немалая, что год прошел не даром, хотя, к сожалению, ощутимых результатов мы ещё не видим. Мы должны были бы уже иметь стереофильм, стереоэкран.

Это не значит, что работа не проделана. Год не пропал даром. Мы не уложились в годовой срок, но в начале нового года (в апреле) мы будем иметь фильм в двух сериях. И стереоэкран и фильм - неплохие, они оправдают те большие экспериментальные и исследовательские работы, которые были проведены перед этим фильмом. Но нужно принять все реальные меры, чтобы больше не срывать сроки и не оттягивать ни стереоэкрана, ни стереофильмов.

Очень важным является и вопрос о кадрах. Сейчас и в области стереоэкрана, и в области стереосъемок мы должны выйти из экспериментаторства и поставить всё это на более широкие рельсы. Раньше мы шли в этой экспериментальной области все время ощупью, а сейчас нужно быть готовым к тому, чтобы двинуть всё это шире. Основным фактором для этого являются кадры. То наличие кадров, которое мы имеем, не обеспечивает широкого размаха работы. Нужны и творческие кадры, и инженерно-технические кадры, которые двигали бы дальше стереотехнику. Нужно будет использовать многослойку. Сейчас, когда появилась новая

многослойная плёнка, все хотят снимать (и Эйзенштейн, и Довженко), а раньше режиссёров приходилось упрашивать это делать, осваивать цвет.

Раньше это было сложно, трудно, а потом наступил этап, когда мы быстро продвинулись в области цветного кино и освоили новый, цветной метод. Так будет и со стереокино, когда все поймут, что наступил новый этап в области кино, и будет большое стремление к тому, чтобы перейти работать в эту новую область. Для этого потребуется и аппаратура, и более совершенная пленка, и проявочные машины. Сейчас всё это поставлено ещё кустарно, всё это сделано по одному экземпляру и то с трудом.

Нам в решении правительства было записано взять 20 человек, но пока взяли только трех, а почему не взять 20 человек молодёжи? Нам и в ЦК говорили, чтобы втянуть в это дело молодёжь, энтузиастов, и научить их, чтобы это дело шире двинуть.

По поводу стереостудии и специального павильона. Мне кажется, что эта тенденция к тому, чтобы хотя в маленьких масштабах, но иметь всё своё собственное -неправильна. А такая собственническая тенденция очень развита у нас. Нам не нужно стремиться создавать карликовые студии, это неправильно, нерентабельно. Сейчас наступает новый этап в кинематографии. И, как в своё время был огромный перелом в кино, когда мы от немого кино перешли к звуковому, так теперь - в ближайшее время мы освоим технику цветного кино. Пройдёт, быть может, 3 года, и мы не будем больше делать чёрно-белые картины, а будем делать лишь цветные, а ещё лет через 5, или одновременно с этим, мы будем смотреть лишь стереофильмы, а всё остальное станет уже пройденным этапом. И нужно к этому готовиться. Установка, чтобы делать стереостудию на «Мосфильме» - это правильно. Стереокино не нужно отрывать от художественных фильмов. Стремление к тому, чтобы всё делать у себя, какое-то отдельное, замкнутое, - неправильно. Нужно переходить на более широкие рельсы и больше вовлекать всех творческих работников на эту работу, и строить студию следует на площадке «Мосфильма» (нужно только дополнительно проработать этот вопрос), а не

где-то под Москвой. Что касается предложений, то я думаю, что можно будет их принять»<sup>504</sup>.

Скорее всего, перспективы развития советского стереокино до поры до времени, и в самом деле, выглядели достаточно радужно, поскольку уже на 1 декабря 1946 г. было официально объявлено об открытии в Москве специализированного кинотеатра стереокино и намечена премьера первого советского полнометражного стереофонического фильма «Робинзон Крузо». Но никакой премьеры не состоялось, а разразился столь громкий скандал, что он даже выплеснулся на страницы центральных советских газет, в те годы обычно не склонных «выносить сор из избы».

За два месяца до этого торжественного дня сначала в газетах «Комсомольская правда» и «Вечерняя Москва», а затем и в самой главной партийной газете «Правда» появились публикации о том, что бюрократы из Министерства кинематографии СССР всячески препятствуют работе изобретателя советского стереокино Иванову в завершении его великих научных трудов. В ответ на этот залп зубодробительных публикаций, инициированных самим Ивановым, министр кинематографии СССР И.Г. Большаков обратился с возмущенным письмом к секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову, в котором дал Иванову убийственную характеристику.

«Тов. Иванов, - говорилось в письме, - занимается недопустимой для советского изобретателя саморекламой и шумихой о своем изобретении. Он неоднократно на протяжении последних трех лет сообщал в печати о том, что им ведутся большие работы по усовершенствованию стереоэкрана, что в ближайшее время он закончит эти работы и советский зритель сможет увидеть его новый стереоэкран.

Хотя работы по новому светосильному стереоскопическому киноэкрану сейчас вступили в решающую стадию и Министерство Кинематографии намечает открытие в г.Москве стерео- кинотеатра 1-го декабря с.г., однако, этот срок внушает серьезные опасения из-за

---

<sup>504</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 924, л.174–175.

легкомысленного отношения т.Иванова к своим обещаниям. Тов.Иванов на протяжении последних двух лет неоднократно срывал устанавливаемые им не самим сроки окончания работ по новому экрану. Каждый раз, когда подходят установленные сроки окончания работ по изготовлению стереоэкрана, тов. Иванов начинает предъявлять Министерству новые необоснованные материально-технические требования, прикрывая этим самым свою несостоятельность и необходимость установления новых сроков для окончания своей работы.

Несмотря на то, что и сам тов. Иванов не уверен в том, что ему удастся закончить к 1 декабря все работы по новому стереоэкрану, он уже поднял вокруг этого большой шум в прессе, позабывая о том, что он уже неоднократно вводил в заблуждение советскую общественность».<sup>505</sup>

Намеченные на 1 декабря открытие кинотеатра стереокино и премьера первого стереофильма оказались , и в самом деле, сорваны. Долгожданное открытие состоялось лишь 20 февраля 1947 г. Публика проявила к новому зрелищу огромный интерес. В первые премьерные показы народ стоял на морозе в очереди за билетами с трех часов ночи. Но настоящего праздника не получилось. Зрители выходили после просмотра разочарованные и раздраженные. Ожидаемого чудо-зрелища они не дождались.

Пытаясь оправдаться и снять вину с себя, Иванов вслед за Большаковым тоже обратился к с письмом к Жданову, в котором красочно изложил вредительскую линию Министерства кинематографии по отношению к своему изобретенному детищу.

Между Ивановым и Большаковым завязалась яростная дуэль, в которой ни тот ни другой все никак не мог одолеть своего супротивника. Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) , которому было дано поручение разобраться в тяжелом конфликте, все никак не могло определиться, чью сторону занять и бесплодное противоборство занялось еще на два года.

---

<sup>505</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.125, д. 467, л.95–96.

Между тем из выделенных на программу по внедрению стереокино 20 млн. рублей было ухлопано уже 14 млн., а до победного завершения начатых работ было далеко.

Надо сказать, что и долгожданный стереофильм «Робинзон Крузо», снимавшийся на Тбилисской киностудии тоже обошелся в копеечку, необоснованно превысив установленную ему смету аж на 1 300 тыс. руб. Списывать и объяснять убытки пришлось Большакову .

4 марта 1947г. Техническая комиссия Министерства кинематографии, состоявшая из ведущих киноспециалистов отрасли взялась подвести итоги работы студии «Стереокино» и практически единодушно признала, что «работы проведенные С. Ивановым в области дальнейшего развития стереокино, осуществлены им еще пока на низком техническом уровне». Лишь один-единственный участник этого заседания подал голос против. Это был изобретатель С.Иванов.

Вслед за заседанием Технической комиссии вопрос о том, что делать со стереокино дальше обсуждало Бюро культуры при Совете Министров СССР во главе с в К.Е. Ворошиловым. Бюро пришло к выводу, что « в настоящее время, впредь до коренного улучшения качества стереокинопоказа, нецелесообразно открывать новые стереокинотеатры.

Министерству кинематографии СХР было ясно, что необходимо углубленно заняться научной разработкой этой большой проблемы, привлечь высококвалифицированных специалистов, так как изобретатель, будучи некомпетентным во многих вопросах кинотехники, нуждался в помощи.

С этой целью в августе 1948 года по решению Совета Министров СССР произведена реорганизация бывшей студии "Стереокино" в лабораторию НИКФИ, обращено внимание руководства Института на необходимость организации углубленной работы над этой проблемой.

Техническое Управление Министерства кинематографии СХР привлекло к этой работе также Ленинградский Институт киноинженеров и целый ряд высококвалифицированных специалистов: докторов технических

наук т.Слюсарева, т.Волосова, кандидатов технических наук т.т. Проворнова, Пуссета, оператора т.Болтянского и др.»<sup>506</sup>.

Конечно, конфликтная история, разыгравшаяся между изобретателем и киноведомством, не пошла на пользу делу, привела к большим потерям бесценного времени и немалых средств.

К счастью на этом штурм новых форм зрелища на этом все же не остановился.

«В 1952 году. – свидетельствует Николай Майоров, – для съемки и демонстрации стереофильмов в СССР была введена в эксплуатацию система «Стерео-35», кадр над кадром». Для съемки стереофильмов по этой системе использовались киносъемочные аппараты для обычной системы 35-мм кинематографа. Грейферный механизм камеры переконструирован так, что протягивал 35-мм киноплёнку на шаг кадра 38 мм, а не 19 мм. Специальная оптическая система имела два объектива. Для удобства оператора была изготовлена особая стереолупа, позволявшая наблюдать за объектами в процессе съёмки и формировать пространственную композицию кадра. Проекция стереоскопических кинофильмов по системе "кадр над кадром" производится переконструированными для протягивания 35-мм киноплёнки на шаг в 38 мм кинопроекторами обычной системы кинематографа. Оптический блок кинопроекторов состоит из двух расположенных рядом проекционных объективов и призм, которые в отличие от съёмочной оптики находятся позади, а не впереди объективов. В московском кинотеатре «Стереokino» был установлен новый светосильный линзово-растровый экран размером 4х3 м. Такой же экран в 1954-м году был установлен в кинотеатре «Стереokino» в Астрахани, в Киевском кинотеатре, в Первом украинском кинотеатре, и в 55-м – в новом кинотеатре в Ленинграде.

Такие стереоскопические экраны были со временем установлены практически во всех кинотеатрах страны, причём в Киеве линзово-растровая

---

<sup>506</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.132, д. 249, л. 88–90.

стереосистема была даже лучшей, чем в Москве, потому что экран рассчитывался специально для вновь вводимого кинотеатра, а в Москве он приспособлялся к существующему, так что по отзыву специалистов проекция и система наблюдения в Киеве была гораздо лучше»<sup>507</sup>.

### *Кинопромышленность*

Технический арсенал советской кинематографии, продукцию ее кинопромышленности необходимо было обновлять не только в отдельных ее звеньях, но буквально по всему фронту. Эту задачу собственно и намечал пятилетний план восстановления и развития кинотрасли. Однако вынужденно низкий уровень финансирования киноотрасли в послевоенные годы не мог способствовать ни полному восстановлению изношенной кинопромышленности, ни тем более ее дальнейшему развитию.

К тому же надо признать, что кроме объективных причин, связанных с общим положением в стране и не позволивших реализовать намеченные планы, что уже и в организации работы самой кинематографии обнаружились свои, сугубо внутренние изъяны, тоже сказавшиеся на итогах работы киноотрасли.

Уже приводился пример того, как пресловутый «человеческий фактор» вмешавшийся в процесс освоения стереокино серьезно подкосил это перспективное направление деятельности. И есть ли тут хоть какие-то мало-мальские основания, привычно сваливать на недостаточность финансирования или режим «преступной сталинской диктатуры? Денег на выполнение программы было отмеряно предостаточно. Сталин от баталии Иванова с Большаковым был далеко и ни с какого боку в не вмешивался. Большая проблема выросла внутри самой отрасли. И не только по линии стереокино.

В ноябре 1950 г. министр кинематографии СССР И.Г. Большаков вынужден был направить докладную записку секретарю ЦК ВКП(б) М.А.

---

<sup>507</sup> Инфо сайта «Хронос» /[http://www.hrono.info/biograf/bio\\_m/mayorovnp.php](http://www.hrono.info/biograf/bio_m/mayorovnp.php)

Сулову о необходимости освобождения от должности начальника Главного управления киномеханической промышленности К.А. Полонского.

К.А.Полонский пришел в систему кинематографии из органов НКВД. После расстрела в 1938 г. директора «Мосфильма» Б.Я. Бабицкого возглавил студию, а в 1941 г. по настоянию И.Г. Большакова был назначен начальником Главного управления по производству художественных фильмов. В послевоенные годы возглавлял Главное управление киномеханической промышленности министерства.

Что побудило И.Г. Большакова расстаться с ближайшим сотрудником, с которым он проработал более 10 лет?

«За последний период. – говорилось в его докладной записке, - в Министерстве кинематографии СССР и в партийной организации Министерства была подвергнута резкой критике работа Главного Управления киномеханической промышленности.

Начальник Главкиномехпрома тов. Полонский К.А. неудовлетворительно руководит работой по подбору и расстановке кадров, слабо изучает их, защищает провалившихся работников.<...>

На заводах Главкиномехпрома недостаточно используется мощности оборудования.

Вместо мобилизации заводских коллективов на выполнение плана, тов. Полонский пытался устанавливать явно завышенные сроки для освоения новых видов изделий, что привело бы к задержке внедрения новой техники в системе кинематографии (узкогабаритные электростанции и др.)

Серьезные недостатки в работе киномеханических заводов Министерства кинематографии СССР: Одесского, Ленинградского и Самаркандского, вскрыты также проверкой, проведенной Министерством Государственного контроля СССР. Установлены факты приписок к плану выпуска готовой продукции, нарушения технологических процессов, бесконтрольного расходования материалов перерасхода фонда заработной платы и другие нарушения финансовой дисциплины.



Указанные недостатки являются следствием неудовлетворительного руководства Главного Управления киномеханической промышленности своими предприятиями.

Тов. Полонский К.А. не прислушивается к критике работы аппарата Главка, огульно отрицая все недостатки, становясь на путь защиты неправильных предложений, исходящих от руководителей предприятий».

Были ли все эти обвинения решающими?

В коллективном заявлении группы работников Главкиномехпрома о К.А. Полонском, направленном в ЦК ВКП(б), акцентировались и другие моменты из биографии К.А. Полонского. Утверждалось, в частности, что он «по социальному происхождению является сыном владельца крупных винных погребов на Украине. Женат на немке.

Работая в Главкиномехпроме несколько лет, Полонский выявил себя работником, который ничего не решает, существа работы предприятия и даже аппарата Главка не знает. В технике вообще не разбирается.

Он систематически обманывает Министерство, а следовательно и Государство, стараясь создать себе легкую жизнь в Главке и престиж хорошего руководителя. В своей работе Полонский руководствуется только личными шкурными интересами, во имя которых готов предать интересы не только Главка, но и Государства. Он идет на явные обманы Министерства. Полонский никаких документов не подписывает, заставляя это делать своих заместителей.

Критики и самокритики не выносит, и как только кто-либо из аппарата критикует его, он при первом удобном случае жестоко расправляется с ними»<sup>508</sup>.

Но если действительно был таким сам руководитель Главного управления кинотехники и кинопромышленности, то могла ли нормально протекать работа самого управления, его многочисленных предприятий?

---

<sup>508</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.317, л. 94–97.

И, тем не менее, и объективные причины негативного характера, и субъективные факторы, безусловно сказавшиеся на общих итогах работы по обновлению технического и технологического арсенала киноотрасли в послевоенные годы, не смогли полностью остановить ее развитие.

Как-никак были решены основные технические, технологические и эстетические задачи по освоению цвета. В январе 1950 г. вступила в строй Киевская кинокопировальная фабрика мощностью 60 млн. метров массовой печати в год. Помимо этого новая фабрика могла обеспечивать 10 млн. метров цветной печати и становилась самым мощным кинокопировальным предприятием в СССР.

В послевоенные годы получили значительное развитие техническая база и технология звукозаписи. Были разработаны новые микрофоны, новая звукозаписывающая, перезаписывающая и вспомогательная аппаратура. Был широко внедрен противофазный метод записи, динамический метод измерения искажений фонограммы и др. Проведены значительные работы по освоению и внедрению магнитной записи звука в производство кинофильмов. Разработан и энергично осваивался магнитно-фотографический метод звукозаписи, имеющий качественные и техноэкономические преимущества. Были проведены, наконец, первые работы по звукоизоляции и акустической обработке павильонов киностудии "Мосфильм" и ЦСДФ.

Особенно трудный для советского кино послевоенный период был отмечен, как ни удивительно, и ощутимым всплеском изобретательской активности на самых разных направлениях.

Тут стоит напомнить, что помимо изобретательской активности на поприще освоения цвета и стереокино, послевоенные годы стали временем практического рождения советского телевидения – с той поры побратима, мощного союзника и опасного соперника кино.

Регулярное телевидение в советской столице (шесть раз в неделю) было решено начать с 15 апреля 1951 г. В декабре 1951 г. на стол Г.М.

Маленкова легла докладная записка члена бюро по культуре при Совете Министров СССР А.А. Пузина об успешном проведении экспериментальных съемок на киноплёнку телевизионных программ: «В соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 23 марта 1951 года Комитет радиоинформации и Министерство кинематографии СССР произвели экспериментальные съемки на киноплёнку телевизионных программ.

Задача экспериментальных киносъемок состояла в том, чтобы определить возможность показа по телевидению спектаклей и других программ, предварительно снятых на киноплёнку. Это позволило бы обеспечить телевизионные центры страны хорошими и разнообразными программами. Перед съемочной группой были поставлены следующие конкретные задачи: провести киносъемки в короткие сроки, при минимальных затратах средств, качество телевизионных передач должно быть выше, чем показ спектаклей непосредственно из театра или телевизионной студии. Проведенные экспериментальные работы дали положительные результаты.

На киноплёнку сняты две телевизионные программы: спектакль Малого театра «Правда - хорошо, а счастье лучше» (пьеса Островского) и концерт мастеров искусств. Съемки спектакля продолжительностью 2 ч. 20 мин., были произведены в 19 съемочных дней, концертная программа, продолжительностью 40 мин. - в 5 съемочных дней. Затраты на киносъемки составили: спектакля - 403 тыс. руб., а концерта - 76 тыс. руб.

Качество заснятых на киноплёнку телевизионных программ вполне удовлетворительное. Киносъемки дают возможность повысить качество телевизионных передач, ибо они проводятся в более благоприятных условиях, чем показ спектакля непосредственно из театра или телевизионной студии. При киносъемках имеется возможность более тщательно отработать каждую сцену спектакля, показать артистов крупным планом и использовать многие другие приемы кино, повышающие качество телевизионных передач.

В результате проведенных экспериментальных работ выявилась возможность показа заснятых на киноленту спектаклей и других телевизионных программ на киноэкранах, что позволит не только возместить затраты на киносъемку, но и получить некоторый доход». <sup>509</sup>

Этот успешный эксперимент практически открывал дорогу и новому виду кино – телевизионному фильму. А идея нового типа кинозрелища родилась еще раньше.

27 октября 1949 г. ее изложил в своей докладной записке главный инженер проекта расширения “Мосфильма” Б.Н.Коноплев. <sup>510</sup>

Вскоре будет у нас и телевизионное кино!

## **5.7 Зарубежные связи. Снова враги**

### *Железный занавес*

Подвиг советского народа, его великие жертвы, принесенные на алтарь Победы вызвали во многих странах мира волну самых горячих чувств и симпатий к Советскому Союзу. Эти чувства разделяли и многие кинематографисты самых разных стран. В искреннем порыве они выражали не только чувства восхищения и благодарности, но подчас готовы были предложить вполне конкретную помощь в восстановлении разрушенной советской кинематографии, в установлении творческих, организационных, производственных связей.

Так в июле 1945г. И.Г.Большакову передали информацию Наркомата иностранных дел СССР о намерении Луи Люмьера сотрудничать с СССР. Основоположник кино, который в свое время консультировал постройку фабрики кинолентки в Шостке, теперь предлагал свою техническую помощь при строительстве новых предприятий кинопромышленности в СССР. В той же информации содержалась немаловажное упоминание о том, что в годы фашистской оккупации Франции Люмьер с немцами не сотрудничал. Так что

---

<sup>509</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 133, ед. хр. 340, л. 283–284.

<sup>510</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2309, л. 81–84.

протянутую дружески руку можно было в принципе и пожать.<sup>511</sup> Однако этого не последовало. В рабочих документах Кинокомитета СССР запечатлелась сухая отметка «В услугах Люмьера не нуждаемся».

Тем же летом 1945-го из США поступила просьба одного из владельцев крупной американской кинокомпании «Уорнер Бродерз» Джека Уорнера о разрешении посетить СССР с целью переговоров о возможном сотрудничестве. В визите было отказано.

Осенью 1945г. к вице-консулу СССР в Лос-Анджелесе т.Туманцеву обратились писатель-сценарист Роберт Россен (один из руководителей прогрессивной голливудской организации «Голливуд Райтерс Мобилизешен») и режиссер Люис Мейлстоун (постановщик фильма «Северная Звезда») и запросили о возможности их поездки в Советский Союз для производства, совместно с советскими режиссерами, кинофильма об СССР. Россен и Мейлстоун заявили, что если в принципе вопрос о постановке ими фильма в СССР не встретит возражений, то они надеются придти к соглашению как раз по вопросу о характере картины, так и о финансовой стороне дела.<sup>512</sup> И тут без какой бы то ни было демонстрации вежливости был дан от ворот поворот.

Подобные отказы следовали один за другим и весь 1945-ый и последующий 1946-ой год. Ничего случайного в этом демонстративном захлопывании дверей перед носом иностранцев, жаждавших так или иначе с нами законтактировать не было. Отказы носили не персональный, а системный характер.

Но ворота захлопнулись не только на въезд в СССР для вроде бы дружески настроенных к нам кинематографистов западных стран, но и на выезд из СССР в заграничные командировки даже самым проверенным советским чиновникам. Так когда Большакову пришло приглашение посетить Англию с целью ознакомления с кинопромышленностью

---

<sup>511</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д.97, л. 109.

<sup>512</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 97, л. 213.

Великобритании, то на его ходатайстве запечатлелась резолюция Молотова: «Прежде чем ставить вопрос, надо самому т.Большакову хорошенько разобраться в целесообразности этого».<sup>513</sup>

Эта нарастающая цепная реакция сворачивания и блокирования контактов была продиктована всем неумолимым ходом мировых политических процессов первых послевоенных лет и еще прямо не объявленной, но уже реально начавшейся холодной войной.

Холодная война началась гораздо раньше, чем о ней узнали в мире. Когда войска союзников по антигитлеровской коалиции еще только готовились к высадке своих десантов в Западной Европе, то вряд ли кто мог предположить, что в Генштабе Великобритании уже приступили к разработке операции «Немыслимое». Ее основной замысел состоял в том, что, вступив на территорию Германии, войска союзников объединятся с частями фашистского вермахта и вместе ударят по наступающей Красной Армии. Мощное и победное наступление Красной Армии, по-видимому, отрезвило разработчиков «Немыслимого» и операцию пришлось отложить. Но от плана разгрома Советского Союза никто и не думал отказываться. Просто ставка была сделана на другие средства и вместо «горячей» СССР была навязана «холодная война».

Первые ее залпы прозвучали еще 1944-ом и уже тогда представитель Киномитета СССР в Америке М.К.Калатозов детально проинформировал своего шефа Большакова, о том как на государственном уровне в США и Великобритании полным ходом идет подготовка к захвату кинематографиями стран прокатного пространства европейских государств, освобождающихся от фашистской оккупации.

### *Рождение «Совэкспортфильма»*

Ответные меры были приняты и в Москве. И уже летом 1945 г. в своей докладной записке партийному руководству Большаков победно рапортовал

---

<sup>513</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 93, л.226.

о основательно возросшем проникновении советских фильмов на экраны зарубежных стран.

«С окончанием войны, –сообщал Большаков, – возможности для более широкого продвижения советских фильмов за границей значительно расширились. Как было указано выше, советские фильмы в настоящее время показываются в 47 странах и во многих из них, в особенности на Балканах, в Чехословакии, Польше, Венгрии и на Востоке, конъюнктурные условия позволяют закрепить позиции за нашими кинокартинами.

В ряде стран уже заключены договоры, по которым советским фильмам выделено 60 и более процентов всего прокатного времени в кинотеатрах данных стран».<sup>514</sup>

Ярко и подробно живописуя победное наступление советской кинематографии по всем странам и весям, Большаков подводил начальство к выводу, что растущие масштабы проникновения советской кинематографии делают необходимым коренную реорганизацию конторы «Союзинторгкино» и преобразование ее в более серьезное и полномочное ведомство. Предлагалось не только повысить статус этой организации, но нарастить ее представительства в странах, где их прежде не было. Предлагалось также создать при новом ведомстве специализированную производственную структуру, которая будет дублировать и изготавливать тиражи фильмокопий для зарубежного показа.

Инициатива Большакова по наращиванию сил идеологического контрудара вполне вписывалась в сценарий разворачивавшейся информационной войны и получила поддержку. 28 декабря 1945 г. распоряжением Совнаркома СССР №16225-р. Всесоюзная государственная контора по киноимпорту и киноэкспорту «Совинторгкино» была преобразована во Всесоюзное объединение по экспорту и импорту кинофильмов «Совэкспортфильм».

---

<sup>514</sup>РГАЛИ, ф.2456, оп. 4, д. 93, л.185–185.

Еще одним важным решением властей на этом направлении стало назначение заместителя председателя Кинокомитета СССР М.К. Калатозова куратором всех вопросов, относящихся к сфере международных связей советской кинематографии. На этом непросто поприще, да еще в сгущающейся грозовой международной обстановки автор «Соли Сванетии» и будущих «Летят журавлей» показал себя с самой лучшей стороны. Действовал умно, решительно, инициативно. Очень важно, что у него помимо природного ума, большого человеческого опыта, творческого багажа оказался еще и опыт административной и дипломатической работы в Голливуде. За два года пребывания в Америке он многому насмотрелся и многому научился, и этот опыт очень пригодился Калатозову в разработке и реализации политики Кинокомитета в сфере зарубежных связей.

Итоги уже только самого первого года работы Калатозова в новой должности оказались весьма впечатляющими.

В 1946 году советские фильмы демонстрировались в 55 странах, куда было экспортировано 127 художественных, 41 документальных, 21 учебно-популярных и 219 хроникальных фильмов, всего в количестве 8.394 копий. За это время советские фильмы просмотрело 220 миллионов зрителей.

Продвижение советских фильмов за границей имело не только политическое значение с точки зрения пропаганды, популяризации советской культуры, но и стало серьезной статьей валютного дохода. В 1946-м году чистый доход от экспорта советских кинокартин составил 41.313 тысяч инвалютных рублей ( из них 24 миллиона по Германии).

Большой и значимой его удачей на ниве международного сотрудничества стала организация первого послевоенного выхода советской кинематографии на международную фестивальную арену в Каннах и Венеции 1946 г. Более подробный рассказ об этих событиях пойдет чуть ниже, пока же отметим только, что из поездки в Канны, где Калатозов возглавлял работу советской киноделегации, он вернулся не только с букетом фестивальных призов, но и с трезвой, убедительной, перспективной



программой более широкого продвижения советского кино на экраны зарубежных стран. В своем отчете руководству партии об итогах участия в Каннском фестивале Калатозов сформулировал все основные меры, которые следует предпринять для более успешного советского кинонаступления.

Вот резюмирующая часть этого документа:

«Существовавшая до сих пор система и методика проката советских картин в зарубежных странах устарела и должна быть изменена. Сегодня уже нельзя работать такими кустарными методами, какими мы работали во Франции, Англии и в остальных странах, исключая Польшу и Балканы, где существуют особо благоприятные условия для проката наших картин.

Изменение существующего положения нашего проката должно начаться, во-первых, с подбора кадров представительства «Совэкспортфильм». За малым исключением зарубежные работники «Совэкспортфильма» не имеют достаточного представления о системе проката фильмов в буржуазно-капиталистических странах. Прокат фильмов – это сложная система эксплуатации картин в условиях жесткой не только экономической, но – для советских картин – и политической конкуренции.

До сих пор при подборе работников «Совэкспортфильма» руководствовались только формально-анкетными данными, не требуя политических и деловых качеств от посылаемого на заграничную работу.

Второе, что необходимо изменить в прокате советских картин за рубежом: от системы пассивного проката – то есть когда прокат наших картин находится в зависимости от мелких кинопрокатчиков и владельцев хороших кинотеатров, как известно, определяющих успех картин, – перейти к системе активного проката, то есть к организации смешанных больших компаний, которые могли бы покупать или брать в аренду в столичных городах хорошие кинотеатры. Без такого рода театров широкий прокат невозможен. Приобретение кинотеатров после войны было делом нетрудным. Сейчас американцы бросают колоссальные деньги, чтобы скупить все лучшие кинотеатры Европы. Если они достигнут этого, то будут

полностью контролировать европейский кинорынок (исключая Балканы) и прекратят доступ советских картин. Существующие политические противоречия между американскими, французскими и другими странами дают нам еще возможность приобрести или получить в аренду ряд хороших кинотеатров. Эти вопросы могут быть решены за счет поступлений от наших картин.

Существующая практика посылки в каждую страну своего независимого представителя «Совэкспортфильма» в сегодняшних условиях устарела и требует изменения. Нужно все усилия кинопропаганды сосредоточить в решающих странах. Так, например, Париж, как указывалось, определяет прокатную политику для таких стран, как Бельгия, Норвегия, Швеция, Голландия, Дания, Швейцария, Алжир, Марокко, Египет и западная зона Германии. Поэтому целесообразно организовать в Париже основную прокатную базу с дубляжной студией, переводящей картины на языки этих стран.

В Париже нужно сосредоточить лучших наших работников проката, откуда они будут контролировать остальные страны. Практически нашему представителю в Бельгии или Швеции, или Голландии нечего делать. Гораздо легче в эти страны продвигать наши картины через парижские прокатные каналы. Возражения о якобы сложности общения между этими странами опровергаются практическим положением вещей.

Вопросы закрепления и расширения нашей пропаганды средствами кино в этих странах требуют срочного решения и коренной перестройки.

Срочность решения вопроса о пропаганде советских идей в зарубежных странах средствами кино приобретает острую необходимость в связи с развернутым наступлением американцев на европейский кинорынок, наступлением, которое носит отнюдь не коммерческий характер. Вот выдержка из обращения ассоциации кинопредприятий, подписанного ее председателем, Эриком Джонстоном, к г-же Рузвельт:

«...В результате опыта последней мировой войны теперь получила общее признание мысль о том, что из всех когда-либо изобретенных средств распространения новых идей, информации и улучшения взаимного понимания между отдельными народами кино является самым могучим. На кино уже больше не смотрят как только на орудие массового развлечения. Его способность информировать, просвещать и учить только теперь начинает осознаваться».

Старания заместителя Джонстона Смитта начать строительство крупнейшей в Европе франко-американской студии в предместьях Парижа также говорят о ясных намерениях американцев захватить политические позиции пропаганды.

На мой взгляд, в целях противодействия англо-американской пропаганде в Европе было бы целесообразно удовлетворить просьбу ряда левых и коммунистических групп творческих киноработников Франции, помочь их национальным усилиям в создании картин, направленных своим политическим острием против реакции и англо-американского блока. <...> В нашем распоряжении в послевоенной Европе имеется три киностудии – Берлинская, Венская и Пражская. Последняя нами используется для съемки тех советских картин, каковые по условиям сложности декораций и цвета не могут быть сняты на отечественных студиях. В данное время в Берлине и в Вене сосредоточилось большое число немецких и австрийских творческих киноработников, и, если не дать им работу по своей специальности, они уйдут к американцам, которые организуют производство кинокартин в Баварии и в американской зоне Австрии. В настоящее время в Берлине создано акционерное общество ДЕФА, где 50 процентов акций принадлежат нашим организациям. Это общество пытается снять несколько картин, но средства его ограничены. Пока это только робкие шаги. Возможно, было бы целесообразно для расширения условий нашей пропаганды в Германии и Австрии сейчас развернуть там более широко производство кинокартин. Производство это политически и экономически будет контролироваться

нами. Если мы возьмем под наше влияние часть французской кинематографии и организуем широкое производство кинокартин в Германии и Австрии, в нашей зоне оккупации, то надо полагать, что ключевые позиции кинопропаганды в странах Европы будут принадлежать нам»<sup>515</sup>.

Как ни странно УПиА, которое, казалось бы, первым должно было ухватиться за смелые инициативные предложения Калатозова по резкому усилению советской кинопропаганды на международной арене, отреагировало крайне вяло – по сути дела, проигнорировала их.

Между тем продвигать советские фильмы на экраны зарубежных стран становилось все труднее. В атмосфере холодной войны, достигшей своего пика уже в 1947-1949 гг., яростное противодействие показу советских фильмов в странах Запада осуществлялось на высшем государственном уровне. Распространению советских фильмов в капиталистических странах чинились всяческие препятствия путем предоставления кинотеатров преимущественно для показа кинопродукции Голливуда, введения высоких налогов на ввоз советских фильмов и даже применения мер полицейского воздействия. Более того: западные кинофирмы стали серьезно оттеснять советские фильмы с экранов стран народной демократии, где еще совсем недавно они занимали доминирующее положение.

Тем не менее, результаты деятельности нашего «Совэкспортфильма», располагавшего по сравнению с западными конкурентами несопоставимо меньшими ресурсами, выглядели еще вполне достойно.

«В течение 1949 года, – гласил доклад министра кинематографии СССР И.Г.Большакова правительству, – советские кинофильмы за рубежом просмотрело 430 млн. зрителей или на 130 млн. больше, чем в 1948 году. Прокат осуществлялся в 48 странах мира. Не сходят с экранов такие идейно-художественные фильмы, как «Клятва», который демонстрируется в данное время в 33 странах, где его просмотрело 6,5 млн. зрителей, из них только в

---

<sup>515</sup>РГАСПИ, ф.17, оп. 125, д.469, л.56–73.

Италии 1 млн. человек, фильм «Великий перелом» в 25 странах просмотрело 6 млн. зрителей, фильм «Секретарь райкома» в 25 странах просмотрело 6,5 млн. зрителей, фильм «Человек № 217» в 33 странах просмотрело 6,5 млн. зрителей, фильм «Радуга» в 31 стране просмотрело 7,5 млн. зрителей, фильм «Третий удар» в 11 странах просмотрело 6,7 млн. зрителей, кинофильм «Сказание о земле Сибирской» в 23 странах просмотрело 18,5 млн. зрителей.

Наибольшим успехом советские кинофильмы пользуются в странах Народной Демократии. В этих странах советские фильмы занимают теперь преимущественную

В буржуазных странах, в силу антисоветского курса правительств этих государств и враждебного отношения к нам буржуазной прессы, а также в результате прямого воздействия властей на владельцев кинотеатров вплоть до полицейских мер и запрещения цензурой, прокат советских фильмов осуществляется в меньших масштабах и с большими трудностями. Однако, интерес к советским фильмам со стороны широких народных масс капиталистических стран неуклонно растет.

В центре Парижа, в кинотеатре «Пармантье» фильм «Клятва» с большим успехом демонстрировался в течение 7 недель. В кинотеатре «Фобур де Монмартр» успешно идет фильм «Подвиг разведчика». Всего во Франции в истекшем году демонстрировалось 84 советских фильма, которые просмотрело 3580 тыс. зрителей.

В Нью-Йорке на Бродвее с большим успехом идут фильмы: «Сталинградская битва» 1 серия, обе серии фильма «Молодая гвардия», «Мичурин» и другие.

В Канаде, где в 1947-48 годах не показывался ни один советский фильм, в 1949 году удалось выпустить фильмы «Сельская учительница», «Сказание о земле Сибирской», «Советская Украина» и подготовить к выпуску фильмы «Мичурин» и «Академик Иван Павлов».

В Мексике с большим успехом в течение всего 1949 года шел кинофильм «Молодость нашей страны», а также фильм «Каменный цветок».

В Уругвае удалось выпустить на экраны страны фильмы: «Сказание о земле Сибирской», «Великий перелом», «Сельская учительница», «Зоя», которые идут со значительным успехом.

Советские фильмы прокатываются и в таких отдаленных странах как Бельгийское Конго, где демонстрируются в данное время 32 фильма. В Японии, несмотря на препятствия, чинимые штабом Макартура, советские фильмы в истекшем году просмотрело 10 млн. человек.

Наши фильмы демонстрируются во Вьетнаме, Индонезии, Бирме, Эфиопии. В Сиаме за короткий срок фильм «Третий удар» просмотрело 200 тыс. зрителей. В государстве Израиль советские фильмы составляют основной кино-репертуар страны, причем в данное время находятся в прокате 33 художественных фильма».

Но особенно порадовали членов советского руководства две последние строки большековского отчета : «В 1949 году план валютных поступлений через Госбанк СССР выполнен на 169,4%.

Общая сумма выручки от проката советских фильмов по всем странам составила 100 млн. инв. рублей».<sup>516</sup>

По-видимому, последняя цифра позволила Большакову просить правительство о помощи «Совэкспортфильму», работавшему на последнем пределе своих возможностей.

Созданный еще в конце 1945 г. «Совэкспортфильм» за первые годы своего существования существенно раздвинул и диапазон и объем своей деятельности.

В 1945 гг. «Совэкспортфильм» имел за границей 15 представительств, которые располагали фондом в количестве 4500 фильмокопий и обеспечили показ советских фильмов всего лишь 92 млн. зрителей.

На момент подачи докладной записки «Совэкспортфильм» , имея свои представительства в 29 странах, осуществляет пока советских фильмов в 48 странах и располагал фондом в 18 тыс. копий художественных и

---

<sup>516</sup>РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 958, л. 80–83.

документальных фильмов. По состоянию на 1 января 1950 года советские фильмы во всех странах мира просмотрело 1,3 млрд. зрителей, в том числе в 1949 году 430 млн. зрителей. Т.е. зарубежную аудиторию советских фильмов в беспрерывно усложнявшихся условиях за минувшие годы удалось нарастить почти в четыре(!!!) раза.

Между тем, структура и штаты «Совэксспортфильм», утвержденные еще в 1945 году, теперь уже никак не отвечали возросшим задачам и увеличившемуся объему работы по прокату советских фильмов за границей.

Но Большаков просил не просто увеличить штаты организации. Его просьбой №1 было ходатайство о подготовке и подборе для работы в «Совэксспортфильме» работников нового типа, с более высоким и универсальным уровнем подготовки.

Министр ходатайствовал также ( уж в который раз!) о создании собственной производственной базы объединения, на которой оперативно и более качественно можно было бы печатать тиражи фильмов, отправляемых за рубеж. Предлагалось также провести реорганизацию организационной структуры объединения и, само собой. Повысить зарплаты сотрудникам.<sup>517</sup>

10 июня 1950г. постановлением СМ СССР Министерству кинематографии СССР было разрешено было провести реорганизацию и увеличить штат «СЭ» с 80 до 103 трудовых единиц.

К этому времени М.К.Калатозов распростился с титулом замминистра и вернулся к режиссерской работе. Но заложенный им надежный фундамент в сфере международного сотрудничества продолжал и далее удерживать ВО «Совэксспортфильм» на плаву в нарастающих по силе штормах «холодной войны».

### *Новые друзья. Красный передел*

Ход событий послевоенной истории кинематографий Восточной Европы в значительной степени был жестко predetermined

---

<sup>517</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.313, л.15–17.

обстоятельствами сугубо политического характера. Польша, Венгрия, Чехословакия, Болгария, Румыния, Югославия оказались теми странами, на территории которых пересеклись и вступили в острейшее противоборство стратегические интересы великих держав – СССР, Великобритании и США.

Как это ни удивительно, но переговоры советского руководства с руководителями будущей коалиции стран-союзниц о послевоенном политическом устройстве Европы начались еще в декабре 1941 года.

В ходе всех последующих долгих и сложных переговоров советское руководство настойчиво стремилось утвердить собственный план новой политической карты европейского континента. Главная стратегическая задача этого плана заключалась в том, чтобы создать своего рода «пояс безопасности» на границах СССР со странами Запада, «основу которого составили бы границы 1941г., с дружественными пограничными государствами – Болгарией, Чехословакией, Венгрией, Румынией, Польшей, Финляндией и Норвегией. Оставаясь независимыми, они должны были служить своеобразным водоразделом между сферами влияния СССР и других великих держав.

На конференциях глав правительств СССР, США и Великобритании в Тегеране (1943), Ялте и Потсдаме (1945) эта важнейшая для СССР геополитическая задача с некоторыми поправками и оговорками была решена и зафиксирована специальными соглашениями.

Для лидеров Великобритании и США это юридическое признание стран Восточной Европы в качестве зоны стратегических интересов Советского Союза было вынужденным: в Варшаве, Будапеште, Праге, Бухаресте, Софии, Белграде, а главное – в самом Берлине стояли как-никак не американские и не английские дивизии.

Однако вынужденно подписав в Ялте и Потсдаме межгосударственные соглашения об устройстве послевоенного мира, страны-союзницы СССР по антифашистской коалиции, похоже, не могли смириться с этими решениями. Одна за другой последовали неафишируемые, но очевидные попытки



переиграть статус-кво. Очень скоро бывшие союзники оказались уже в роли самых заклятых врагов. Недолгая пора вынужденного союзничества сменилась эпохой «холодной войны» и «железного занавеса»

В сфере отчаянного противоборства оказались судьбы восточноевропейских народов. А стало быть, не могли остаться в стороне от трагические катаклизмов общей истории и кинематографии этих стран.

Впрочем, подготовка к перекройке кинокарты Европы и проектирование, если еще не само строительство железного занавеса началась еще задолго до того, как отгремели залпы победных салютов 45-го .

Впрочем, к захвату европейского кинорынка готовятся не только в Голливуде.

Не дожидаясь официальных указаний верховного руководства, Большаков отдает распоряжение о подготовке советской кинематографии к броску на освобождающийся Запад. Многократно увеличиваются тиражи журналов советской кинохроники и документальных фильмов, адресованных западному кинозрителю. В экстренном порядке печатаются художественные фильмы с субтитрами на французском, итальянском, норвежском, польском, чешском, сербском, румынском, венгерском языках. Но вскоре по рекомендации заместителя наркома иностранных дел А.Я. Вышинского вспомнят и о немецком .

Стоит сразу же недвусмысленно подчеркнуть, что готовясь к расширению своих экранных территорий руководство советской кинематографии с самого начала ориентируется не только на сугубо прагматический захват нового прокатного пространства, но и посильную помощь и содействие национальных кинематографий тех стран, которые попадали в зону советского присутствия.

В августе 1944 года представитель советского правительства в Польше Н.А.Булганин информирует И.Г.Большакова: «Учитывая то обстоятельство, что в Польше никогда не было развернутого производства художественных фильмов, что сейчас тем менее возможностей организовать такое

производство, Польский Комитет Национального освобождения обратился в Советское Представительство с просьбой включить в план производства художественных фильмов 1–2 фильма на польские темы – исторические или современные. К составлению сценария и консультациям необходимо привлечь поляков, которых выделит Отдел искусств Национального комитета и Польский Союз Писателей»<sup>518</sup>.

Чтобы оценить последовавший на эту просьбу ответ, стоит все же напомнить, что сама советская кинематографии пребывала в тот момент, мягко говоря, в весьма трудном положении. И, тем не менее, даже в таком состоянии она была готова протянуть руку помощи тем, кто в ней нуждался.

«На Ваше письмо, – отвечал И.Г.Большаков, – относительно производства кинокартин на польские или современные темы Комитет по делам Кинематографии при СНК СССР сообщает:

В настоящее время Киевская киностудия художественных фильмов ставит кинокартину «Истребитель швабов» — о борьбе польских партизан с немецкими захватчиками — режиссеры ДМОХОВСКИЙ Б. и НАВРОЦКИЙ С., с окончанием этой картины в начале 1945 года. Эта картина будет выпущена на польском языке. Одновременно киностудией «Мосфильм» принят к постановке исторический фильм о борьбе польских и других славянских народов за свою независимость: «Битва при Грюнвальде» – режиссер В. Петров. Кроме этих фильмов согласен включить в план 1945 года еще один польский фильм на современную тему. Сценарий для этого фильма желательно поручить написать польскому писателю»<sup>519</sup>.

Чтобы восстановить кинопрокат в Польшу туда были направлены не только советские фильмы, но и внушительная партия «трофейного кино».

Разного рода меры помощи по восстановлению национальных кинематографий еще до окончания войны были оказаны Югославии и другим странам советской зоны влияния. В послевоенные же года масштабы этой

---

<sup>518</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 91, л. 130.

<sup>519</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 91, л. 131.

помощи возросли многократно. Сама теряя уже буквально последние силы , советская кинематография проектировала и строила центры национальной кинематографии в Румынии, Болгарии, растила во ВГИКе кадры для кинематографий этих и других стран будущего соцлагеря.

Но не дремали и за океаном. И к тому моменту, когда встретившееся на Эльбе советские и американские солдаты пожимали руки и радостно тискали друг друга в объятьях, идеологическое противостояние бывших союзнических стран уже успело перерасти в жесточайшую схватку. В том числе - и за овладение экранным пространством тех стран, что согласно всем только что подписанным конвенциям отходили в советскую зону влияния.

Забегая вперед, следует все же прямо признать, что у советской кинематографии в ее тогдашнем послевоенном состоянии не было мало шансов выиграть эту схватку. Силы ее к исходу войны, как уже говорилось , были до предела истощены. Да, состав кадров и творческий потенциал ее был таков, что при прочих равных условиях . вряд ли мог уступить любой иной процветающей в те годы кинематографии мира. Но поскольку кино по самой своей природе является кентавром искусства и индустрии, то технический и производственный потенциал советской кинематографии на фоне своих соперников выглядел не только жалко, но и смешно. На абсолютно устаревшем и изношенном оборудовании советское кино с превеликим напряжением было в состоянии производить 20-30 фильмов год.

Красивые и впечатляющие планы восстановления и реконструкции советской кинопромышленности, в первый же послевоенный год разработанные И.Г. Большаковым и его талантливым, инициативным замом М.К. Калатозовым, были спрятаны под сукно. Время не оставило шансов на то, чтобы развитие национальной киноиндустрии оказалось включено в число приоритетных задач страны. В творческом же отношении послевоенные годы оказались для советской кинематографии так же едва ли благодатным периодом.

О каком противоборстве с Голливудом в этих условиях могла идти речь?!

Самый же неожиданный и в тоже время абсолютно логичный исход этой трагически неравной схватки заключался в том, что сталинское руководство, всячески противодействуя и защищая экраны восточноевропейских стран от экспансии Запада, вынуждено было устроить самую настоящую интервенцию голливудщины в собственной стране. Ведь десятком картин советского кинопроизводства, к тому же и заведомо мертворожденных, даже и в малейшей степени нельзя было заполнить безграничное пространство советских экранов. Чтобы как-то компенсировать смертельный дефицит новых фильмов в советском прокате, Сталин, инициировавший кампанию борьбы с космополитами, сам же вынужден был распорядился выпустить на экран более сотни «идейно чуждых» «трофейных фильмов».

*«Трофейные фильмы» – трофейные?*

Широкий выпуск на советские экраны «трофейных фильмов» начинался с цикла фильмов немецкого производства довоенных и военных и уже только поэтому этикетка «трофейный фильм» ни в СССР, ни за границей не вызывала каких-либо вопросов. Но запас немецких фильмов, по крайней мере тех, которые по идейным соображениям можно было выпустить на советские экраны, был невелик. По мере его исчерпания пришлось подумать о том нельзя ли под категорию «трофейных фильмов» подвести еще какую-нибудь иноземную продукцию наличествующую в обширных собраниях Госфильмофонда СССР. В этой коллекции, вывезенной из Рейхсфильмархива, полным полно было и американских фильмов шедших в свое время на экранах европейских стран, ставших «трофеями» немецкой армии и вывезенных, соответственно, в Бабельсберг.

Нужно заметить, что никаких соглашений по соблюдению авторских прав в ту пору между СССР и США не было заключено и хотя бы только

потому за показ некупленных фильмов другой страны советским прокатчикам в принципе можно было и не особенно беспокоиться. С учетом всех названных обстоятельств часть этих американских фильмов с соблюдением некоторых мер предосторожности и было решено выпустить на советский экран.

Немецко-советскую трофейную голливудщину на всякий пожарный случай решили показывать не первым, а вторым (ограниченным) экраном. Но беспокойство за исход этой акции, по-видимому, до последнего не оставляло ее инициаторов.

В справке о выпуске на наши экраны американского фильма «Вива Вилья», подписанной Большаковым, говорилось: «1 Фильм может выпущен на закрытые экраны: в клубах, дворцах культуры, домах отдыха, санаториях и др.

Доход от выпуска фильма на эти экраны составит 35-40 млн. рублей.

2. Выпустить фильм на все экраны невозможно, так как фильм не куплен. Это может повлечь, по мнению компетентных консультантов Министерства внешней торговли, предъявление американской кинофирмой, выпустившей фильм «Вива Вилья» иска к советским организациям в США, вероятнее всего к фирме «Арткино», прокатывающей советские фильмы в США, и надпложение секвестра на доходы и фонды этой фирмы. А также на весь фонд советских фильмов, которыми располагает «Арткино».

При современной политической ситуации в США, по мнению наших специалистов, американский суд может пойти даже и на то, чтобы санкционировать предъявление иска Амторгу.

3. Доход от выпуска фильма на все экраны составил бы 50-60 млн. руб.»<sup>520</sup>.

Но поначалу, выпуская американские фильмы даже в закрытую киносеть, принадлежавшую в основном профсоюзам, начальство еще осторожничало и при первой же потенциальной «опасности» немедленно

---

<sup>520</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп.132, д. 92, л. 5.

отруливало назад. Так в июле 1949 в связи пребыванием в Москве господина Кенчуреса Большаков, чтобы не нарваться на скандал с американцами, немедленно дал команду временно прекратить демонстрацию американских «трофейных фильмов».

Однако среди предварительно отобранных для демонстрирования фильмов американского производства имелись фильмы привлекательные не только с коммерческой точки зрения, но и вполне подходящие по критериям антибуржуазной и антиамериканской пропаганды. О них в справке Агитпропа говорилось тепло и одобрительно: «Такие фильмы, как «Сенатор», «Виа Вилья», «Мистер Китс едет в большой город», «Гроздь гнева» (по роману Стейнбека), «Последний язычник» – о зверской колониальной политике американцев на островах Тихого океана и др. имели определенный познавательный интерес для советского зрителя и их демонстрирование является желательным...».

«Лучший способ избавиться от искушения – поддаться ему» - гласила английская пословица. И с благославления властей наши прокатчики этому искушению поддались. Тут-то они и попались на зубок глазастым американским журналистам. Начиная с декабря 1950 г. американская пресса запестрела гневными сообщениями о том, в Советском Союзе нагло крутят некупленные американские фильмы.

Владельцы американских фильмов, которым принадлежали авторские права на показываемые в СССР некупленные фильмы, американский посол в Москве, представители Госдепа США возмущенно требовали положить предел незаконному кинопоказу

Большакову пришлось объясняться по случаю стремительно разраставшегося международного скандала. В письме на имя министра иностранных дел СССР А.Я. Вышинского он сообщал: «Сообщаю, что американские кинофильмы «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Мистер Дидс переезжает в город» и «Вива Вилла», демонстрируемые ныне на широких экранах Советского Союза под названиями: «Сенатор», «Во власти доллара»

и «Капитан армии свободы» были взяты Министерством в Германии в мае 1945 г., после взятия Берлина советскими войсками, в качестве трофеев.

Все эти фильмы хранились в рейхсфильмархиве после оккупации немецко-фашистскими войсками европейских стран. Причем фильмы были снабжены субтитрами (надписями). В частности, фильм «Мистер Смит едет в Вашингтон» («Сенатор») был снабжен субтитрами на норвежском языке, а фильмы «Мистер Дидс переезжает в город» («Во власти доллара») и «Вива Вилла» («Капитан армии свободы») были снабжены субтитрами на немецком языке.

Указанные выше фильмы выпущены, с разрешения директивных органов, на советские экраны со следующей вступительной надписью:

«Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году».<sup>521</sup>

Никаких административных взысканий Большаков, естественно, не понес. С высочайших небес ему опять последовала команда спокойно продолжать начатое дело. Он и продолжил.

Хозяева американских кинофирм кипели и негодовали. Госдеп США негодовал тоже, но скорее для виду. На самом деле, американские власти в душе были пламенно благодарны Сталину. Да, в экономическом плане Америка потерпела кое-какой экономический убыток и слегка уязвлена беспардонностью русских. На самом деле, в стратегическом плане они получили подарок, о котором не смели и мечтать. В своей неприступной крепости Сталин сам устроил настоящее наводнение голливудщины и изголодавшаяся советская публика, жадно заглотив сотни полторы западных фильмов, получила убийственную для ее советского сознания дозу облучения треклятой буржуазной пропаганды.

Примечателен комментарий зрительницы, видимо, старшего поколения, воочию наблюдавшую последствия сталинского подарка: «И вот проблема выбора для минского кинозрителя весны сорок пятого года:

---

<sup>521</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 335, л. 8.

посмотреть в очередной раз советский фильм «Зоя» или же *трофейный* «Джордж из Динки-джаза»? Минчане не верят отечественной военно-патриотической драме о Зое Космодемьянской, хотя эта картина отмечена несколькими Сталинскими премиями. Пережившие оккупацию подростки с большим знанием дела обсуждают то, как на экране изображены немцы — их униформа, амуниция и вооружение, язык, ухватки — и приходят к выводу, что фильм *туфтовый*. Зато на ура принимаются весело-фантастические приключения английского джазмена — фильм про союзников, которых они в глаза не видели».

«В затхлой, тюремной атмосфере советской действительности, - с упоением вспоминает другой долгожитель, - эти фильмы как бы пробивали окно в другой, более интересный и счастливый мир. Поражались: неужели ТАМ дозволено так открыто показывать неприглядные стороны жизни — нищету одних и непомерное богатство других, глупость политиков, коррупцию в высших эшелонах власти, победы преступников над законом? Значит, ТАМ и вправду царит свобода, а советская пропаганда врет».

Сладкая отравка сделала свое дело. По сути дела, на трофейных фильмах выросло целое поколение так называемых шестидесятников, сыгравшее потом роль штурмового отряда горбачевской перестройки, похоронившей Советский Союз.

### *Фестивали*

Международные связи советской кинематографии даже в самый острый период «холодной войны» отнюдь не исчерпывались одними заботами о продаже советских фильмов за кордон да весьма ограниченной закупкой фильмов, снятых в других странах. Как уже было сказано, советские кинематографисты, сами испытавшие в послевоенные годы большие лишения и трудности, оказывали большую финансовую, техническую и организационную помощь развитию так называемых «братских кинематографий» в странах народной демократии.



В апреле 1947 года Советом Министров СССР было принято постановление о создании советско-немецкого Акционерного Общества по производству и прокату кинофильмов «Дефа» и советского государственного Акционерного Общества «Линза», объединяющего две киностудии и две кинокопировальные фабрики.

Реализация постановления Совета Министров СССР в деле создания Акционерного Общества «Дефа» затруднялась по вине Советской Военной Администрации в Германии, не принявшей своевременных действенных мер по урегулированию спорных вопросов с представителями немецких акционеров. Несмотря на имевшие место трудности, Акционерное Общество «Дефа» все-таки было создано и приступило к оборудованию и восстановлению киностудий, переданных ей в аренду обществом «Линза», а также к производству кинокартин незначительной постановочной сложности.

Вплоть до 1954г. в ведении Министерства кинематографии СССР находилась и австрийская киностудия «Венфильм-ам-Розенхюгель», на которой было налажено совместное производство фильмов.

Достаточно активно советское участвовало в послевоенном фестивальном движении. Активно и успешно. Правда, нынешние кинокритики склонны писать о фестивальных успехах сталинского в основном с полупрезрительной ехидцей. Откроем многотомную «Новейшую энциклопедию современного отечественного кино». Из обзорной статьи, посвященной истории участия советского кино в международном фестивальном движении, сразу же узнаем, что престижными наградами советским фильмам на первых послевоенных кинофорумах были одарены вовсе не за их художественные достоинства, а исключительно по соображениям конъюнктурно-политического характера.

Вот эти дивные строки: «Зато политические мотивы (пусть самого высокого "полета") в полную силу сработали в первый же послевоенный год: кинематография страны-победительницы, даже неуклонно ведомая

собственным руководством к упадку и развалу, была обречена на коллекцию всевозможных сувениров из благородных металлов»

При чтении подобных текстов поражает умение сегодняшних «энциклопедистов» одной страничкой брезгливо перечеркнуть целую киноэпоху – ужасно трудную, поистине трагическую, во многом постыдную, но и в то же время ярко отмеченную чертами настоящего творчества, героического противостояния маразму, оплаченными по самой высокой цене, подчас – жизнью.

Хотелось порекомендовать подобным знатокам хоть на минутку заглянуть в подшивки послевоенной европейской и американской прессы, на страницах которой даже французские кинокритики- самые большие в мире киношобы – выдавали небывалые соловьиные трели, восхищаясь именно художественной стороной, а вовсе не высокой политграмотностью советских фильмов.<sup>522</sup>

Перечисляя внушительный список фестивальных наград, коими были удостоены советские фильмы послевоенной эпохи, наш «энциклопедист», не соизволил упомянуть и такую деталь, как *вынужденное неучастие* советской кинематографии в очень многих международных кинофестивалях той поры. А эта деталь отнюдь не пустяковая. Как знать: если бы советские фильмы были представлены на всех международных киноконкурсах, то и наград-то, скорее всего, было куда как поболее! Да может, и вручали бы их совсем не «по политическим мотивам».

А вот почему не во всех фестивалях советской кинематографии довелось участвовать, тоже неплохо было бы прояснить. В опубликованных в последние годы сборниках документов, посвященных политике советской власти в сфере культуры, приведены, кажется, все до единого постановления ЦК ВКП(б), опускавшие шлагбаум на пути советских фильмов то на Каннский, то на Венецианский, то еще на какое-нибудь представительное

---

<sup>522</sup>См.: Война на экране. – М., 2006. – С.163–202; Цена кадра. Каждый второй – ранен, каждый четвертый – убит. – М., 2010. – С.1005–1041.

международное киносостязание. После ознакомления с подобными текстами почти в автоматическом режиме в сознании всплывают клише о «кровавом сталинском режиме» и «преступной партии большевиков», кажется, уже насмерть впаянные в твою голову нынешней зоологической антисталинской пропагандой. Но если рядом с цекашными циркулярами о нежелательности посылать советские фильмы в таком-то году в Канны или Венецию, были опубликованы докладные и объяснительные записки, на основе которых принимались подобные решения, то, скорее всего, ход наших мыслей мог быть и совсем иным.

Дело в том, что решения о неучастии в том или ином фестивале принимались властями совсем не по тупости или неизлечимой кровожадности. Руководство международных кинофестивалей тех лет, время от времени поддаваясь давлению политической конъюнктуры, периодически выдвигало те или иные ограничения, совершенно неприемлемые, явно дискриминационные условия участия для советской кинематографии. В таких случаях обычно само руководство кинематографии, не добившись понимания у дирекции фестивалей, обращалось в ЦК с мотивированным ходатайством о нежелательности участия советского кино в том или ином фестивале. На Старой площади такие обращения встречали с пониманием и не отказывали в них. Об этом стоит напомнить потому, чтобы яснее понимать подлинную драму советской кинематографии – ее давил не только советский Агитпроп, но неплохо поддавливал и Агитпроп Запада.

И, завершая рассказ о фестивальном движении послевоенных лет, стоит напомнить о двух, как минимум, совершенно неожиданных попытках организовать масштабный международный кинофестиваль в самом Советском Союзе.

Первая попытка пришлось, как это ни удивительно, на первую фазу кампании по искоренению «безродных космополитов». В феврале 1948г. министр кинематографии СССР И.Г.Большаков обратился к секретарю ЦКВКП(б) А.А. Жданову с ходатайством о проведении Международного

кинофестиваля в Ленинграде. Аналогичное предложение было направлено и заместителю председателя совета Министров СССР К.Е. Ворошилову, курировавшему вопросы киноотрасли. К ходатайству прилагались проект постановления Совета Министров СССР, проект регламента фестиваля, список стран участниц и другие необходимые документы. Судя по диапазону и представленной документации инициатива не могла быть спонтанной, а готовилась серьезно и основательно.

Однако по не установленным причинам уже 8 мая Большаков столь же неожиданно снял свои предложения. Вряд ли он самостоятельно мог инициировать идею проведения (точнее - возрождения) в СССР, как равно и по собственной воле дать этой идее отбой. Скорее всего в коридорах власти тогда гуляли ветры разных направлений и задача искоренения «антипатриотических настроений» оказалась более насущной, чем расширение международных связей Страны Советов.<sup>523</sup>

Но как это, ни странно в 1952 году в самый-пресамый разгар «холодной войны» тогдашний руководитель советской кинематографии Иван Григорьевич Большаков опять вдруг инициировал вопрос о возобновлении международного кинофестиваля в Советском Союзе, только не в Ленинграде, а уже в самой советской столице. По-видимому, он получил на то высочайшую санкцию, потому что самым ударным образом мгновенно развернулась подготовка нового крупномасштабного фестивального действия. Был подготовлен регламент, согласован список участников, определен круг организаций, ответственных за подготовку фестиваля. И неожиданно все опять сорвалось. Почему? По какой причине? Тайна сия велика есть, ибо упрятана в архивах, куда мало кого пускают...

Тем не менее, и само намерение и достаточно далеко зашедшая работа по подготовке очередного ММФ вполне показательны. Да и опыт этот оказался не совсем уж таким ненужным. Он вполне пригодился уже через несколько лет, когда в 1958-ом только что созданный пырьевский

---

<sup>523</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 155, л.1–27, 34.

Оргкомитет Союза работников кинематографии все же выбил у ЦК КПСС соизволение возобновить в советской столице проведение Международного кинофестиваля.

## **5.8 Кадры**

### *Кинообразование*

Уже в апреле 1945 под покровительством распростертым крылом Управления пропаганды и агитации ЦКВКП(б) было проведено специальное совещание по вопросу развития кинематографий союзных республик. В этом совещании помимо руководителей республиканских студий и ведущих работников национальных кинематографий приняли участие секретари по пропаганде ЦК нацкомпартий и столпы Агитпропа ЦК ВКП(б). Высокое собрание пришло к выводу, что «одним из самых узких мест, тормозящих развитие кинематографии в Советском Союзе, является недостаток творческих и инженерно-технических работников».

По итогам совещания Комитет по делам кинематографии подготовил целый букет конкретных предложений о преодолении означенного «самого узкого места», главным украшением которого был проект создания Высшей школы киноискусства по типу Академии. В этом заведении (уровня академии) и намечалось ударным путем преодолеть кадровый дефицит «советского многонационального киноискусства». В ВШК предполагалось набирать людей уже имеющих высшее образование, а потому срок обучения должен был составить всего 2, 5 года.

Предложение это было заблокировано Госпланом СССР с демагогической ссылкой на то, что такого типа школа под названием «Киноакадемия» ранее существовала и в 1939 году была ликвидирована, так как будто бы не оправдала себя. Только незначительная часть окончивших «Киноакадемию» стала режиссерами, а все остальные заняты на второстепенной работе или совсем ушли из кинематографии. Между тем в таком результате на самом повинна была не Академия кино, а падение

объема советского кинопроизводства, начавшегося как раз тогда когда Академия подготовила свой первый выпуск. Возможность осуществить свои первые самостоятельные постановки выпускникам Академии, как, впрочем, и выпускникам ВГИКа тогда и позднее была полностью исключена. На самом деле, целесообразность создания нового центра кинообразования была блестяще подтверждена уже в годы оттепели опытом работы Высших курсов режиссеров и сценаристов.

Точно также было похоронена инициатива Большакова о передаче киностудии «Союздетфильм» Государственному институту кинематографии для учебных целей, поскольку-де такое предложение неизбежно сократит и без того небольшую производственную базу нашей кинематографии и повлечет за собой ликвидацию единственной в стране студии детских фильмов. Тут тоже победила чистая демагогия, поскольку в качестве учебных и дипломных вполне могли снимать те же детские фильмы, а потому производственная база кинематографии ничуть бы и не сократилась.

Значились в обращении Большакова к правительству и другие дельные предложения. Например, организовать для подготовки киноактеров для киностудий союзных республик создать при Киевской и Ашхабадской киностудиях школу киноактеров, а при театральных институтах Минска, Баку и Еревана открыть отделения по подготовке киноактеров.

Чудесно звучали в том же обращении руководителя кинематографии строки о неробходимости закончить в 1947 году начатое строительством учебное здание Всесоюзного Государственного Института Кинематографии, а в 1-м квартале 1946г. начать строительство общежития для Всесоюзного Государственного Института Кинематографии на 500 мест».<sup>524</sup>

Официальный государственный пятилетний план восстановления и развития советского кино также намечал впечатляющие меры по развитию кинообразования.

---

<sup>524</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 373, л. 118–121.

Кое-что из этих прекраснoдушных планoв удалось исполнить.Прежде всего удалось сдвинуть с места вопрос о подготовке самых массoвых кинопрофессий.Так в 1948 г. Совет Министрoв СССР разрешил организовать кинотехникум в г.Загорске. В инициативной записке Министрa кинематографии СССР И.Г.Большакова эта мера мотивировалась следующим образом: «Действующие кинотехникумы выпускали не более 300 киномехаников в год, между тем как потребность в киномеханиках составляет 2000 человек»<sup>525</sup>.

За эти 2000 киномехаников Большаков дрался как лев. Так в том 1948 г. он добился, чтобы Совмин СССР разрешил организовать кинотехникум в г.Советске Калининградской области с общим контингентом 700 учащихся. Потом одна за одной были открыты школы для киномехаников в Алма-Ата, Волхове, Баку, Ленинграде. На следующий год Совет Министрoв по ходатайству министрa кинематографии И.Г.Большакова принял еще одно постановление, разрешающее организовать три новые школы киномехаников в городах Каунасе, Риге и Фрунзе с контингентом 100 человек в каждой. Было разрешено также реорганизовать ранее существовавшие курсы в школы по подготовке киномехаников в Грузинской, Узбекской, Армянской и Таджикской ССР, г. Гродно Белорусской ССР.

Дела с высшим кинообразованием складывались неважнецки. Большаков ходатайствовал присвоить ВГИКу 1 категорию вузовской квалификации.Это позволило бы улучшить материальное положение преподавателей и студентoв ВГИК, дать институту кое-какие привилегии. В повышении статуса было отказано. Строительство и ввод нового учебногo здания института все оттягивалось и оттягивалось.

В своей инициативной записке министр кинематографии вынужден был обратить внимание заместителя председателя правительства, куратора киноотрасли К.Е.Ворошилова на тревожное положение с кадрами в отрасли: «Министерство кинематографии до 1947/1948 учебногo года включительно

---

<sup>525</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1891, л. 146.

имело ежегодный прием в ВУЗы кинематографии 600 человек. На 1948/1949 учебный год этот план был снижен до 420 человек, а на предстоящий 1949/1950 учебный год утверждено 400 человек.<...> Такое снижение плана набора студентов в ВУЗы кинематографии влечет за собой резкое сокращение общего контингента учащихся и плана выпуска киноспециалистов необходимых для промышленных предприятий, киностудий и киносети Министерства кинематографии СССР. В частности, приведенный выше незначительный контингент приема на творческие факультеты ВГИКа лишает возможности производить набор и готовить необходимое количество творческих кадров для киностудий союзных республик»<sup>526</sup>.

Между тем даже из кабинетов Старой площади было уже видна была роковая закупорка с омоложением и обновлением кадров в сфере ведущих творческих профессий. И прежде всего – в режиссуре.

В справка Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Жданову от 27 марта 1948г. откровенно говорилось: «В свете идейно-художественных и производственных задач, стоящих перед кинематографией, с особой остротой встает вопрос о подготовке и воспитании новых творческих кадров, особенно кинорежиссеров. В настоящее время в кинематографии работает около 50 крупных кинорежиссеров - все они за небольшим исключением (4-5 человек) выдвинулись и стали уже известными режиссерами еще до 1935 года. За последние 10-12 лет в кинематографии почти нет никакого роста молодых режиссерских сил. Находящийся в системе Министерства кинематографии Высший государственный институт кинематографии в течение многих лет ежегодно выпускает большое количество молодых режиссеров, но. они не имеют условий для дальнейшего роста. Малое количество выпускаемых фильмов создало на киностудиях такую обстановку, при которой молодому режиссеру, оператору крайне трудно получить самостоятельную работу по

---

<sup>526</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2283, л. 150–151.



постановке фильма. В то же время многие из старых режиссеров перестали творчески совершенствоваться и начинают отставать от растущих требований к современному киноискусству, выходят из строя. Начинания Министерства кинематографии по воспитанию и выдвижению новых творческих кадров на киностудиях еще недостаточны и их нужно расширять»<sup>527</sup>.

Но с начинаниями «расширения» ничего не выходило не только в столице СССР, но и в республиках. Так в 1950 г. партийные власти Украины выступили с инициативой открыть при Киевском институте киноинженеров сценарный, режиссерский и операторский факультеты. Но эта новость почему-то не обрадовала министра кинематографии СССР И.Г. Большакова, и последний уведомил секретаря ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкова о нецелесообразности подобной затеи

«Министерство кинематографии СССР, – говорилось в письме, – располагает специальным высшим учебным заведением в Москве – Всесоюзным Государственным Институтом Кинематографии (ВГИК), готовящим творческие кадры для всех союзных республик, в том числе и для Украинской ССР. Этот Институт в состоянии полностью удовлетворить потребность в кадрах украинской кинематографии. ... Принцип комплектования указанного института кинематографии построен на отборе талантливой молодежи всех национальностей Советского Союза. С этой целью ежегодно во все союзные республики командируются преподаватели Института для отбора вместе с министерствами кинематографии союзных республик талантливой молодежи для зачисления их во ВГИК. Кроме того, при Киевском Институте киноинженеров не могут быть организованы сценарный, режиссерский и операторский факультеты, так как Институт не располагает необходимыми помещениями, лабораториями, а самое главное – высококвалифицированными преподавательскими кадрами. Во Всесоюзном Государственном Институте Кинематографии преподавателями специальных

---

<sup>527</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 638, л. 28–35.

и ведущих дисциплин являются крупнейшие мастера советского кино, которые совмещают свою преподавательскую деятельность с работой на московских киностудиях в качестве кинорежиссеров, кинооператоров, сценаристов и актеров. Исходя из вышеизложенного, Министерство кинематографии СССР считает целесообразным, чтобы Центральный Комитет ВКП(б) поручил Центральному Комитету ВК(б) Украины направить в текущем году необходимое количество подготовленной украинской молодежи для зачисления их во Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии на сценарный, режиссерский и операторский факультеты. Министерство кинематографии СССР со своей стороны гарантирует создание всех необходимых условий для принятых товарищей»<sup>528</sup>.

Вряд ли это противодействие министра кинематографии СССР инициативе Украины было связано с недопониманием нужд республиканской кинематографии и уж тем более с каким-то всплеском пресловутого имперского сознания, чего за Большаковым сроду не замечалось. Скорее всего дело было в другом. В 1947 году вопрос о кадрах кинематографии звучал уже совсем не так, как он ставился в году 1945-м.

Теперь руководству отрасли пришлось в основном думать не столько о приращении кадрового состава, а ломать голову куда бы пристроить имеющихся работников. Жесткий и неумолимый сценарий послевоенной эпохи с курсом на сокращение кинопроизводства не оставил руководству советского кино иной альтернативы кроме той, как подписывать бесчисленные приказы о все новых и новых увольнениях из отрасли сначала десятков, потом сотен, а под конец уже и тысяч даже самых необходимых работников.

*Не по собственному желанию*

27 октября 1947г. на имя секретаря ЦК ВКП(б) М.А.Суслова поступила докладная записка от сотрудника Управления пропаганды и агитации

---

<sup>528</sup>РГАСПИ, ф. 2456, оп. 4, д.317, л. 65.

Л.Ф.Ильичева под воодушевляющим названием «О возможностях сокращения расходов в кинематографии при одновременном увеличении доходов от кино».

Большинство предложений о повышении доходности «важнейшего из искусств», изложенных в записке, были хорошо известны в кинематографической среде. Главное же «ноу-хау», исходящее, вероятнее всего, от самого сотрудника Агитпропа заключалось в том, чтобы резко сократить аппарат Министерства кинематографии СССР, а заодно ликвидировать некоторые республиканские министерства кинематографии: «В 1939 году, когда выпускалось более 50 художественных фильмов в год (против двух десятков фильмов, выпущенных в 1947 г.) аппарат же министерства состоял всего из 927 чел., т.е. был на 423 чел. меньше.

Во многих республиках, где нет киностудий, а киносеть насчитывает лишь сотни киноустановок, Министерства кинематографии могут быть с успехом заменены хотя бы представителями союзного министерства»<sup>529</sup>.

Ценная инициатива получила поддержку. 23 декабря 1948 г. Совет Министров СССР принял постановление «О сокращении численности Центрального аппарата и ликвидации ОРСов предприятий и организаций Министерства кинематографии СССР».

Постановление обязывало «установить общую численность Центрального аппарата Министерства кинематографии СССР в 787 единиц, включая аппарат всех Главных управлений и хозрасчетных отделов снабжения Главных управлений по производству художественных фильмов, киноплёночной и киномеханической промышленности»<sup>530</sup>.

На тот же 1948 год пришлось еще одно поистине поворотное событие в жизни кинематографического сообщества: Управление кадров ЦК ВКП(б) обязало Министерства кинематографии СССР представить отчет по вопросу

---

<sup>529</sup>РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 576, л. 67–76.

<sup>530</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1890, л. 135–136.

подбора и расстановки кадров в системе министерства. Безобидно-нейтрально звучащее название этого распоряжения не должно обманывать.

Проблема кадров в советском кино с первых лет его рождения неизменно стояла необычайно остро. Тут придется признать не самую приятную вещь: «важнейшее из искусств» притягивало к себе не только талантливейших, искренне влюбленных в киномузу людей, но и ничуть не меньше авантюристов и проходимцев всех мастей, амбициозных бездарей и тому подобную не самую достойную публику. Вряд ли можно было считать оптимальным и сбалансированным также и этнический состав большинства национальных кинематографий, в том числе и русской, где представители титульных наций практически повсеместно составляли меньшинство.

Запрос о кадровой политике, поступивший из ЦК, не застал кинематографическое начальство врасплох. Отчитываться уже было чем: Управление кадров Министерства кинематографии под руководством Н.И. Саконтикова уже вовсю успело развернуть работу по радикальной чистке кинематографических кадров. Однако основной урожай по этой части должен был созреть к осени следующего года.

Он и созрел.

22 августа 1949г. на заседании коллегии Министерства кинематографии разбирался давно наболевший вопрос «О работе Управления кадров Министерства кинематографии»

С отчетным докладом на заседании выступил заместитель министра кинематографии СССР Н.И.Саконтиков. Назначенный на эту должность Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в январе 1947 г. Саконтиков, успел развернуть поистине титаническую деятельность по изучению состояния кинематографических кадров, а затем и их радикальнейшей чистке. Деятельность эта больно коснулась такого большого количества человеческих судеб, столь многое изменило в атмосфере жизни кинообщества, что на обсуждавшемся документе придется остановиться подробнее.

«Проведенная работа по изучению творческих кадров, – говорилось в отчете главного кадровика министерства, – создала для Управления кадров возможность успешно выполнить Постановление Совета Министров СССР об улучшении качества кинофильмов за счет уменьшения количества их, освободить киностудии от малоквалифицированных работников, не соответствующих новым повышенным требованиям и являющихся балластом, препятствующим становлению новых талантливых кадров.

На каждого работника (за исключением младшего обслуживающего персонала) 16-ти наиболее крупных киностудий, таких, как «Мосфильм», студия им. Горького, «Ленфильм», Центральная студия документальных фильмов. Московская студия научно-популярных фильмов, студия киноактера и др. были составлены краткие характеристики с включениями.

Совместно с директорами киностудий и секретарями партийных организаций рассматривалась каждая кандидатура в отдельности и принималось решение о целесообразности оставления или сокращения работника.

В результате, в 1948г. из общего количества 10 200 работников киностудий было сокращено 1733 чел. Или 16,9% в том числе творческих работников 477 чел., из общего числа их 2004 чел. (24%) руководящих и оперативных работников 350 чел. Из общего числа их 1100 чел. (31,8%).

Режиссеры – Оленин, Мачерет, Левкоев, Медведкин, Гончуков, Егоров, Резниченко, Тарич, Гарин, Фрез и др., ранее самостоятельно ставившие художественные кинокартины, как не отвечающие повышенным требованиям, были или уволены со студий (Оленин, Егоров, Резниченко, Фрез, Левкоев) или переведены на другую работу (Мачерет, Горчуков, Гарин и др).

В ряде случаев, режиссеры-постановщики переводились во вторые режиссеры (Перельштейн) или ассистентами (Сауц).

В соответствии с Постановлением Совета Министров СССР, разрешающего использовать творческих работников на должностях ниже

присвоенных им тарифно-квалификационных категорий, по всем киностудиям переведено на низшие должности 97 чел., режиссеров, операторов и их ассистентов. <...> Важно заметить, что личный состав сложившихся в течение многих лет съемочных групп режиссеров Лукова и Юткевича, провалившихся при постановке кинокартин, был сокращен вдвое. Непригодные в профессиональном плане, политически беспомощные, не обладающие не только необходимыми знаниями киноискусства, но вообще низкой культуры лица из этих съемочных групп были уволены.

Эти мероприятия помогли значительно укрепить состав съемочных групп, освободиться от лиц с низкой квалификацией и одновременно поставили в более выгодное положение творческую молодежь, пришедшую из киноинститута.

При сокращении штатов в первую очередь освобождались работники не внушающие политического доверия и неустойчивые в морально-бытовом отношении, например, режиссеры: Леховский (Центр. Студия), Галкин (Лентехфильм), Клейвачук (Мостехфильм), Шульман (Минская студия), Дукор (Свердловская студия), Шмайн (Мосфильм); директора картин: Битман (Центр. ст.), Верховский, Слиозберг(Мосфильм), Ханютин (Ленфильм), Шеер, Нисевич (Мосфильм). Киноактеры: Кулаков, Горлов. Операторы: Шнейдеров, Григорян (Центр.ст) и др. <...> По Московским киностудиям было уволено 595 человек, из них находятся вне системы кинематографии 432 человека, перемещено - на другую работу в системе кинематографии 157 человек и восстановлено на работу 11 человек. <...> В качестве примера следует указать на кинорежиссера Центральной студии документальных фильмов Ляховского В.Н., получившего образование во Франции в период НЭПа, а затем возвратившегося в Советский Союз и длительное время работавшего в Кинохронике. Он был уволен со студии и после этого упорно добивался восстановления на работу, всячески шельмуя в своих заявлениях работников Министерства по кадрам. В восстановлении ему было отказано. Несколько месяцев спустя он был арестован по мотивам.

Управлением Кадров был также вскрыты антипатриотические действия бывшего кинооператора Центральной студии документальных фильмов Бунимовича. В результате постановки вопроса о его недостойном поведении в партийной организации студии, он был исключен из партии и затем Управлением кадров уволен со студии.

В связи с нездоровой обстановкой на Центральной студии документальных фильмов Управлением кадров был пересмотрен состав творческих работников. В результате уволены или переведены на другие студии: режиссеры Посельский И.М., Ляховский, Кумяльский, Бабушкин, Аташева, Блюх и др., операторы: Посельский М.Я., Шоломович, Шнейдеров, Брантман, Тросман, Сегаль, Кричевский, Бунимович, Цитрон, Григорян, Кутуб-Заде, Канцельсон и др., редакторы - Фратакин, Вакс, Контер, Эпштейн, Завелев, Мееровский, Каплан Алескер, Брыкин, Венгерова, Антонов и др. <...> В результате проверки состояния кадров на Московской студии научно-популярных фильмов - были освобождены со студии по политическим и деловым мотивам такие режиссеры, как Эпштейн, Б.Бердичевский, Авербах, Купер, Клеваичук, асс. режиссера, не имеющие специального образования, Гендлина, Радыш, Гудкова, Новак, Лайминг, Кондахчан, Герталь, Сендеров и др. операторы - Кулиш, Блюм, Рыло, Жгилев, Жандармов и др., директора картины – Нисевич, Шеер, Оболенский, Болконский, Поль, Бенчова и др. <...> В связи с тем, что на Киевской студии художественных фильмов не было режиссеров украинской национальности с перспективами выдвижения на самостоятельную постановку, а во ВГИКе на режиссерском факультете до последнего времени занимался всего один украинец, на студию были направлены два молодых театральные режиссера - украинца т.т. Небера и Слесаренко, окончившие Киевский театральный институт в 1949 году и прикреплены к ведущим кинорежиссерам. <...> За отчетный период основное внимание Управления кадров было обращено на работу с руководящими кадрами. Меры, принимаемые по укреплению всех участков кинематографии квалифицированными и проверенными

работниками сочетались с очищением системы кинематографии от лиц малоквалифицированных, не внушающих доверия, злоупотребляющих своим служебным положением.

Усилен руководящий состав всех киностудий союзного подчинения. К числу вновь назначенных директоров, оправдывающих себя на работе, относятся: тт. Кузнецов (Мосфильм), Агеев (студия им. Горького), Кустов (Студия киноактера), Чигинский, Тихонов и Смирнов (студии научно-популярных фильмов), Альцев (Ашхабадская студия), Саврасов, Жумин (Алма-Атинская студия), Фадеев (Диафильм), Котышев (Одесская кинофабрика), Янковский (Рижская студия), а также главный редактор Центральная студии документальных фильмов Садкович.

Остается неукрепленным руководство Минской и Ташкентской киностудий. На посты директоров этих студий Управление кадров добивается назначения местных работников.

Помимо укрепления кадров директоров киностудий, Управление кадров пересмотрело весь состав директоров и заместителей директоров кинокартин во всех основных студиях.

В результате этого из 191 чел. освобождено по деловым и политическим соображениям 48 чел. В связи с сокращением объема производства и сокращением штатов, вновь был пересмотрен состав этих работников и дополнительно было уволено еще 40 чел.

За это же время подобраны на должности Управления контор проката 19 человек. Из них 11 человек имеют высшее образование и преобладающее большинство их имеют опыт руководящей партийно-политической работы.

За истекший период с 1-го января 1948г. на 85 должностях, входящих в номенклатуру ЦК ВКП(б) и 651 должности, входящих в номенклатуру Министра – произошли следующие изменения:

Освобождено 196 руководящих и оперативных работников, из которых 133 ушли из системы и только 63 чел. перемещены на меньшую по значимости и объему в системе кинематографии. <...>



Вся работа по очищению организаций и предприятий кинематографии от лиц, не оправдавших себя на практической работе и не внушающих доверия, проводилась на основе изучения состояния кадров на решающих участках, а также аттестации работников системы кинематографии по итогам их работы за год.

За прошедший период проверено состояние кадров в следующих организациях и предприятиях кинематографии:

а) Московская областная контора проката - в результате проверки снят с работы Управляющий и четыре руководящих работника конторы.

б) Кинотеатр «Метрополь» - в результате проверки снят с работы директор и 37 человек уволены из штата театра.

в) Министерство кинематографии РСФСР – в результате проверки перед руководством союзного Министерства поставлен вопрос об освобождении заместителя Министра по кадрам, Нач. отдела кадров и старшего методиста.

г) Министерство кинематографии Казахской республики – в результате проверки только на Алма-Атинской киностудии освобождено от работы 18 человек, снят с работы директор кинотехникума и ряд других работников аппарата Министерства и киносети.

д) Госфильмофонд – в результате проверки освобождены 14 человек.

е) Главное управление капитального строительства, Гипрокино и СМУ-3 в результате проверки было освобождено из всех трех организаций – 20-25 человек.

Проверка состояния кадров проведена также в ряду других организаций и предприятий, как-то: киностудия им. М. Горького, Мосфильм, Ленфильм, Центральная студия документальных фильмов, Главное управление по производству научно-популярных фильмов, кадры кинофикации и проката УССР. Проверены 12 киноорганизаций по состоянию инженерно-технических кадров и 10 киноорганизаций по состоянию учета кадров.

Всего за полтора года проверено 34 киноорганизаций. Следует отметить, что результаты проверки в каждом конкретном случае обсуждались на совещаниях в Управлении Кадров, на заседаниях партийных бюро и каждый раз принимались необходимые решения и делались организационные выводы.

Аппаратом Управления кадров за это время проведено индивидуальное изучение деятельности отдельных руководящих работников, после чего сделаны необходимые организационные выводы. К группе таких работников относятся: Гоуфман – нач. отдела особых поставок, Тартаков М.П. – зам. Нач. Главка и десять человек из его окружения, Ицков – зам. Нач. Главка, Караев – нач. Инспекции, Шор – нач. отдела Главка, Коренблюм – руководящий работник студии, Фридман, Шапиро, Высоцкий и другие.

В целях глубокого и всестороннего изучения деловых и политических качеств работников, правильной их расстановки, создания резерва и замены не оправдавших себя на практической работе, проведена аттестация 2780 чел., руководящих оперативных и творческих работников.

В результате аттестации из 1666 чел. руководящих и оперативных работников 45 чел. были освобождены по разным причинам»<sup>531</sup>.

Даже если допустить, что все инициированные Саконтиковым увольнения носили объективный и мотивированный характер, его решительные действия по оздоровлению кадровой ситуации в отрасли, не могли вызвать у киносообщества чувство особой благодарности. Тем более, что в своей деятельности он чувствительно задел личные интересы некоторых персон из стана «неприкасаемых» - в частности только из круга особо крупных отраслевых начальников, в том числе и входящих в номенклатуру ЦК ВКП(б) было уволено 105 евреев.

Обсуждение его доклада сразу приняло конфликтный характер. Для начала было внесено предложение освободить Н.И.Саконтикова от совмещения двух должностей – главного кадровика и Управляющего

---

<sup>531</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 189, л. 46–78.

«Совэкспортфильма» - которые ему пришлось совмещать не по своей воле.. Одновременно было предложено освободить от должности заместителя начальника Управления кадров Н.П. Николаева « как не обеспечивающего работу».

Саконтиков, защищаясь от предъявленных ему обвинений, наговорил много интересного. В частности, он заявил, что «изучение работы киностудий и их кадров позволило Управлению кадров разбить проявление кастовости и семейственности на ряде киностудий, где имелись сложившиеся группы».

В конце заседания Саконтиков попросил «оставить его на работе по кадрам, чтобы самому выправить вскрытые недостатки в работе Управления кадров». Стало ясно, что в Малом Гнездиновском пламенный энтузиаст кадровой чистки теперь долго не засидится...

Так оно и вышло. Главный кадровик министерства кинематографии был вызван в Комиссию Партийного контроля при ЦК ВКП(б) для дачи объяснений. К тому времени в ЦК скопилось несколько мешков жалоб от именитых и неименитых работников кинематографии по поводу якобы необоснованного их увольнения из системы «важнейшего из всех искусств». В большинстве писем главным виновником увольнения назывался Саконтиков.

На заседании КПК ему пришлось уже не столько рапортовать о своих подвигах по чистке авгиевых конюшен министерства кинематографии, сколько каяться в совершенных им ошибках. Правда, покаяние главного кадровика носило весьма характерный характер: « Начатая в широких масштабах работа по расчистке киностудий и центрального аппарата от случайных и ненадежных в политическом отношении элементов не была доведена до конца. Надо было проводить ее так же настойчиво и широко, как и раньше».

Согласно поговорке про мавра сделавшего дела участь бесогона Саконтикова была предрешена. Но начатое Саконтиковым дело его

увольнением из министерства завершиться не могло. Хотя бы только потому, что сокращение кинопроизводства продолжалось полным ходом и в отрасли еще сохранялся «переизбыток» кадров. Поэтому кадровые зачистки продолжались.

Где-то в 1950-м году в процедурах увольнений и перемещений стал резче звучать уже не столько деловой, а политический акцент.

Характерной в этом отношении стала справка «О состоянии кадров в киностудии «Мосфильм» на 1-ое января 1950 г.». Фундаментальный отчет дополнялся специальным приложением «Сведения на отдельных работников», в котором перечислялись имена 27 особо «неблагополучных» сотрудников главной студии страны и их «прегрешения» перед социалистической родиной.

Мотивы, побудившие кадровиков внести те или иные фамилии в «черный список», формулировались следующим образом: «служил в белой армии», «скрывает свою национальность», «находился в плену», «имеются родственники за границей», «органами НКВД арестован брат ( отец, мать, сестра)», «происходит из купеческой семьи», «из семьи служителя религиозного культа», « происходит из кулацкой семьи», «находился на оккупированной территории», « фактически является немкой» и др.

Среди угодивших в список «сомнительных» оказались второй режиссер Н.В.Досталь, кинооператоры С.А. Шейнин, В.С.Николаев, И.Е.Чен, второй режиссер А.М.Рыбаков, заместитель начальника сценарного отдела И.В.Вайсфельд и др.<sup>532</sup>

В мае того же 1950-го уже сам Начальник Главного управления охраны МГБ СССР генерал-лейтенант Н.С.Власик уведомил министра кинематографии СССР И.Г.Большакова о наличии в штате министра сотрудников, имеющих компрометирующие данные.

«В секторе просмотров и особом секторе Министерства Кинематографии СССР, – говорилось в сообщении, – продолжают работать

---

<sup>532</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 323, л. 36–40.

ряд лиц с наличием серьезных компрометирующих материалов, в допуске на работу которым отказано . <...>

1. КРАВЕЦ Вера Яковлевна, 1893 г.р., переводчица сектора просмотров, происходит из семьи лесопромышленника. В 1927 году была в Берлине, где встречалась с резидентом разведывательного бюро фашистской партии. В 1944 году была арестована по подозрению в шпионаже и осуждена к 8 месяцам лишения свободы, с зачетом срока предварительного заключения. Сестра проживает за границей, куда она эмигрировала в годы революции.

2. СКАЛОМ Зинаида Михайловна, 1923 г.р., переводчица особого сектора - совместно с родителями с 1924г. по 1936г. проживала за границей. Отец ее осужден, как участник а/советской к/революционной троцкистской организации к ВМН, а мать осуждена на 8 лет, как социально-опасный элемент. В данное время поддерживает знакомство среди иностранцев.

3. ЗАЛЕТИН Михаил Степанович, 1902г.р., зам. начальника сектора просмотров, работая в НКВД, примыкал к антипартийной группировке, использовал дипломатическую почту для посылки личных писем за границу, разоблаченному впоследствии врагу народа. В этих письмах выбалтывал секретные сведения.

За обман руководства и задержку правительственной шифровки из НКВД уволен.

4. ДРОБАШЕНКО Сергей Владимирович, 1921г.р., зам. начальника особого сектора. «Отец его до Октябрьской Социалистической революции имел 200 гектаров земли. Мать происходит из дворян, в период немецкой оккупации, работая врачом, занималась пособнической деятельностью».

5. ГОРКОВСКАЯ Любовь Францевна, 1915г.р., зам начальника особого сектора. Ее брат в период немецкой оккупации краснодарского края принял германское подданство, а сестра ГРАУР Мария Францевна проживает в Румынии и замужем за румыном.

6. СЕРКОВА Екатерина Тимофеевна, 1924г.р., начальник; сектора просмотров. Ее отец до революции, служил в жандармерии. В 1930г. осужден за а/советскую агитацию к 3 годам ссылки. Родной брат в 1940г. осужден за к/р деятельность на 8 лет ИТЛ Второй брат во время Великой Отечественной войны был у немцев в плену.

Учитывая, что вышеуказанные лица по роду работы встречаются с руководителями партии и Советского правительства, пребывание их на работе в особом секторе и секторе просмотров Министерства Кинематографии крайне нежелательно»<sup>533</sup>.

Упомянутый в сообщении С.В.Дробашенко в 60-начале 70-х годов руководил сектором кино Института истории искусств, а позднее был назначен заместителем директора НИИ киноискусства.

Судя по синхронности аналогичных справок и отчетов проверка киноорганизаций на благонадежность кадров была тотальной. Так даже директор «Леннаучфильма» Чигинский представил министру кинематографии СССР И.Г.Большакову свои предложения о кадровой чистке студии.

В докладной записке говорилось: «В виду того, что большая часть производственной программы Ленинградской киностудии «Леннаучфильм» состоит из военно-оборонных фильмов, которые приходится снимать на заводах оборонного значения, в районах пограничной полосы или иных объектов, куда допуск крайне ограничен, - нам необходимо иметь такой состав работников, который был бы достаточно проверен и свободен от ограничений в допуске к съемкам.

Мной принимались и принимаются меры к освобождения от работы лиц имеющих компрометирующие данные, однако есть категории работников увольнять которых я не правомочен.

---

<sup>533</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д. 322, л. 4–12.

Прилагая при этом список работников студии, которых желательно не иметь в штате, – прошу Вас оказать мне помощь в освобождении их от работы на студии»<sup>534</sup>.

К докладной записке прилагался «Список сотрудников Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов, имеющих компрометирующие данные». В список было включено 18 сотрудников студии. Среди них кинорежиссеры Б.Л.Азаров, Л.Я.Анци-Половский, В.В.Гранатман, З.М.Дранкин, М.М.Клигман, Ю.В.Лотоцкий, С.С.Шиллер, Н.Я.Береснев, И.М.Менакер, Р.М.Майман, В.Н.Николай, А.А.Пресняков и др.

В числе «компрометирующих данных» - «жил за границей», «был близок с врагами народа», «из дворян», «имел связи с немецкими кинематографистами», «скрывает свою национальность», «неоднократно отводился органами при получении разрешения на съемку», «находился под следствием» и т.д.

К сожалению, масштабные увольнения в отрасли продолжались практически до самого конца сталинского правления. Но как бы не выглядели официальные мотивы кадровых чисток, по большей части они диктовались все теми же объективными причинами, из которых первой было все то же проклятое сокращение объема кинопроизводства.

После того, как Сталин распорядился сократить план кинопроизводства до 10 художественных картин в год, для отрасли наступили едва ли не самые худшие в ее истории времена. Большинство кинематографистов и специалистов отрасли внезапно остались без работы. Министру кинематографии И.Г.Большакову удалось выхлопотать у правительства разрешение «израсходовать в июне 1951г. за счет средств Министерства на содержание работников киностудией художественных фильмов, временно не занятых производством кинофильмов 1800 тысяч рублей».<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д.322, л. 4–12.

<sup>535</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3136, л. 106.

То был совершенно незаурядный человеческий поступок весьма опытного и осмотрительного начальника. Большаков брал деньги в долг только ради того, чтобы сохранить на вверенных ему студиях последний остаток самых ценных и высокопрофессиональных кадров. Брал только в надежде на то, что ему удастся, наконец, убедить руководство страны изменить гибельный курс на «малюкартинье» и, добившись запуска большего числа картин, отработать опасный долг.

По сути дела, Большаков закладывал свою голову. Это особенно стало ясно после того, как 24 августа 1951г. Большаков представил в Совет Министров СССР свои предложения о бюджете министерства на 1952 год. Министр просил 747 млн. руб. Госплан роскошелся на 240 млн. руб..<sup>536</sup>

Удавка на шее киноотрасли, а стало быть и ее руководителя, затягивалась все туже...

#### *Луч надежды*

Первые намеки на перемены к лучшему дали о себе знать только в 1952 г. . Вот хроника этих долгожданных событий:

В январе на заседании коллегии Министерства кинематографии СССР обсуждался «План выдвижения в 1952 году творческих кадров на самостоятельную работу». К выдвижению были рекомендованы А.Рыбаков, Ю.Озеров, В.Басов, Ю.Егоров, А.Граник, В.Венгеров, В.Наумов, А.Алов, Я.Лапшин, Ю.Карасик, Э.Рязанов.

А в начале февраля состоялось поистине небывалое событие в жизни советского кино за все послевоенные годы: в Московском Доме кино состоялось Всесоюзное совещание молодых творческих работников советской кинематографии. На совещание прибыло 270 представителей всех студий страны. В своем выступлении министр кинематографии СССР И.Г.Большаков заявил, что основной формой выдвижения молодых режиссеров на самостоятельную работу должна стать проверка их

---

<sup>536</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д.331, л.38–44.



возможностей в работе над документальными и короткометражными художественными фильмами. С докладом о работе молодых режиссеров выступил Вс. Пудовкин ( позднее в стенограмме совещания он полностью переписал свое выступление, а выступавший от молодых режиссер А.Рыбаков заметил, что мэтр смазал все проблемы : «Выступление большого, маститого режиссера на меня произвело неприятное впечатление – тем ,что, мне показалось, что он улыбается нам всем и не хочет, чтобы мы шли в производство <...>, не хочет, чтобы мы все шли в кино»).

С подробнейшим и содержательным докладом о работе молодых актеров выступил Ю.Райзман. А.Довженко, давний и убежденный пропагандист расширения производственной базы советской кинематографии , и на этот раз не изменил своим убеждениям, заявив, что основное решение проблемы с пополнением рядов молодыми кадрами заключается в росте кинопроизводства.

Этот призыв был услышан и молодой звукооператор Г. Шепотинник под одобрителный гул зала предложил внести это предложение в число официальных предложений, выработанных совещанием : «Условие состоит в том, что нужно расширять кинопроизводство. Очевидно, об этом вынести постановление конференции, поставить вопрос перед Правительством о существующем положении в кинематографе. Необходимо дать рост молодым. Нужно поставить вопрос прямо : или увеличить число постановок, а этот вопрос надо поставить от имени всех присутствующих здесь (с места : Да!) или сократить выпуски ВГИКа. Иначе, зачем калечить людей».

Приветствие И.В.Сталину от имени участников совещания зачитал будущий сценарист Б.Добродеев.<sup>537</sup>

В марте Совет Министров СССР распорядился включить в титульный список сверхлимитного строительства Министерства кинематографии СССР на 1952 г. строительство в г. Москве общежития для студентов ВГИКа на 600 человек стоимостью 5,5 млн. руб. Министр кинематографии И.Г.Большаков в

---

<sup>537</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д.3471.

своем ходатайстве о строительстве вгиковского общежития отмечал : “В институте обучается свыше 800 студентов, однако общежитие имеется только на 100 учащихся. Из-за отсутствия общежития для значительного числа студентов, прием в институт иногородней молодежи, в том числе молодежи, направляемой из национальных республик, ограничен, в связи, с чем создаются большие трудности в подготовке квалифицированных творческих кадров”.

Для строительства был выделен участок по 4-ому Ростокинскому проезду в Щербаковском районе г.Москвы.

18 апреля 1952 приказом министра кинематографии СССР И.Г.Большакова утверждено «Положение о стажировке молодых режиссеров на киностудиях художественных фильмов» и «Положения о творческой мастерской на киностудиях художественных фильмов». Два этих документа стали важными вехами на пути выдвижения молодых творческих кадров.

3 декабря 1952г. на заседании коллегии Министерства кинематографии режиссер А.Граник представил принципы художественного решения фильма «Алеша Птицын вырабатывает характер».А.Граник, окончивший режиссерский факультет ВГИКа еще в 1943г., дожидался своего дебюта в игровом кино десять лет. Благодаря политике малокартинья такова была судьба едва ли не всех представителей этого поколения.

Теперь этому несчастью наступал конец!

## **5.9 Кинообщественность**

### *Грезы о творческом союзе*

Трудная послевоенная эпоха, всей своей непомерной тяжестью навалившаяся на всю страну и на кинематографистов, в частности, создала в обществе такую атмосферу, без учета которой вряд ли можно вынести объективное впечатление об этом времени и поступках людей.

Обрушившиеся испытания приводили одновременно к двум взаимоисключающим тенденциям. Погромные политические кампании,

накатывавшие на страну одна за другой, ничем не обоснованные репрессии, неразборчивость в применении беспощадной силы режима все это, с одной стороны, разъединяло людей, разрушало подчас даже самые крепкие и испытанные дружеские и профессиональные связи. А с другой стороны, парадоксальным образом, в порыве спасительного инстинкта, толкало к каким-то объединительным порывам и поступкам.

Вот почему и в послевоенные годы мечта о создании своего творческого союза у кинематографистов не умерла. И позднее еще не раз напоминала о себе. Чаше и энергичнее других ее обнародовал Иван Александрович Пырьев.

Зачем это было нужно лично Пырьеву, и без того одному из самых обласканных при Сталине кинематографистов?

Л.Трауберг подметил у автора «Кубанских казаков» чисто «эйзенштейновскую черту; страсть организовывать. Эйзенштейн только что не организовывал фабрики-кухни для престарелых монтажниц, все остальное он перепробовал. Черта эта в Пырьеве стала решающей».

Наблюдение верное, но требует расшифровки.

Для людей пырьевского поколения участие в общественной жизни вообще-то было нормой. Для многих подобное участие было, конечно же, вынужденным. В прежней – советской – жизни всякий, кто не посещал собрания, не выступал на них, не нес какую-либо «общественную нагрузку», почти автоматически становился для власти чужим и подозрительным. Так появлялись «общественники поневоле», чье появление на трибунах и прочая кипучая деятельность на общественной ниве служила чем-то вроде защитного камуфляжа или трамплином для желанной служебной карьеры.

Впрочем, среди общественников-активистов водились и такие, для кого пламенные речи на собраниях и несение всевозможных «общественных нагрузок» было занятием вполне естественным. Может быть, даже и необходимым.

Для Пырьева же – вот уж загадка из загадок – общественная работа, похоже, была самой настоящей и поистине испепеляющей его страстью. Этой сфере своей деятельности он отдавал времени, сил, здоровья, пожалуй, ничуть не меньше, чем своей любимой режиссерской профессии.

Но если работа над фильмами, пусть и не каждый раз, приносила их создателю удовлетворение, успех, ласки начальства и зрительскую любовь, то труды на общественном поприще неизменно оборачивались для Пырьева сущим кошмаром. С роковой предопределенностью они заканчивались выговорами, скандальным снятием с должностей, болезненными пропесочиваниями и проработками. Приступами зависти и ненависти со стороны коллег. А в конечном счете – нервными срывами, больничной койкой, инфарктами.

По свидетельству современников режиссер «Трактористов» и экранизаций Достоевского был, конечно, человеком из непростых. Но сладострастником-мазохистом, получающим наслаждение от публичных порок и плевков начальства, он, похоже, не был.

Как не походил он и на типичного советского карьериста, одержимого бесом служебного успеха. Ведь именно в ту пору, когда Ивана Александровича с особо неудержимой силой потянуло в трибуны и начальники, у него уже решительно *все* было, что требуется самому ненасытному честолюбцу.

У Пырьева, казалось, действительно было все для того, чтобы оградить свое жизненное пространство строгими рамками своей режиссерской профессии и тем самым избавить себя от печалей и инфарктов, заработанных на ниве общественно-начальственных деяний

Талант – да еще какой! – несомненно, имелся.

Госпожа Удача – почти не покидала. Работы по режиссерской профессии всегда было завались.

Киношное начальство за фильмы, поставленные им в зрелые годы, ценило и поощряло. А как не ласкать-поощрять, если каждый фильм,

принося миллионы, спасал бюджет целого ведомства и покрывал убогие итоги проката кинотворений многих других коллег по цеху?

Наконец, даже главный ценитель прекрасного – сам товарищ Сталин – тоже благоволил создателю «Богатой невесты» и «Трактористов». В кинематографической среде недаром гуляла ехидная загадка: «Что такое семь лауреатов Сталинской премии в одной постели?». Не шибко догадливым отгадчикам предлагали посчитать сталинские премии полученные семейным дуэтом Пырьев-Ладынина...

А уж как наш зритель-то Пырьева обожал!

Тут бы режиссеру, вышедшему в «пятерочки», зачисленному в мэтры и сталинские лауреаты, погреться в лучах заслуженной славы – залезть бы себе на печку, отлежаться в тепле и уюте, побережь да посмаковать свое заслуженное высокое положение.

Ан нет!

Словно стесняясь своего благополучия он как будто нарочно делал все возможное и невозможное, чтобы подмочить, подпортить свою благозвучную репутацию – то и дело лез на баррикады, дерзко нападал на начальство, «высовывался» со всякого рода сомнительными для власти инициативами.

Зачем?!!

В лидеры и запевалы кинематографического сообщества - напомним - Пырьев выдвинулся в год войны

Причем его набирающее силу атаманство носит абсолютно самозванный характер. В лидеры его *не назначают*, как это обычно случалось в писательских и прочих кругах советской творческой интеллигенции.

Пырьев – вольный казак. Вроде бы официально назначенный художественным руководителем Московского Дома кино он атаманствует сам по себе, а не по соизволению властей и не по всученной ими же программной шпаргалке.

Именно благодаря энергии и на редкость инициативной работе И.А.Пырьева сугубо казенное заведение, «контора», место проведения тоскливых обязательных собраний, на которых дохли мухи, - очень быстро превратился в неформальный, подлинно живой центр кинематографической жизни.

Но эти пырьевские «праздники непослушания» в Московском Доме кино, разбуженные им инициативы заведомо не могли кончиться добром. За огромную, талантливейшую и изобретательную работу художественного руководителя Дома кино Пырьева в октябре 1946 г. сняли с треском и позором предъявив ему целый букет грозных и весьма чреватых по тем временам обвинений.

Жизнь в Доме кино сразу поутихла, потускнела, заофицизилась, хотя и не совсем до такой степени и маразма, как о том мечталось тогдашним надзирателям.

Одновременно осенью того же 1946-го Пырьев был выброшен из журнала «Искусство кино», главным редактором которого он стал с момента возобновления его издания. И на новом для себя редакторском поприще Пырьев тоже значительно преуспел. В считанные месяцы почивший журнал был возвращен из небытия, стал живым, интересным, неказенным. Но и тут углядели криминал...

Надо сказать, этот жестокий урок, полученный Пырьевым на ниве кипучей и инициативной общественной деятельности нисколько его не угомонил.

Снятый со всех официальных должностей, исключенный из состава Художественного Совета Министерства кинематографии Пырьев не перестал быть лидером и заводилой.

В самые тяжкие и мрачные для кинематографистов последние годы сталинского правления он не боится поперечничать начальству, громко и открыто высказывать оценки и суждения, которые разделяют, но не рискуют высказывать вслух практически все его коллеги.

Однако при всем своем вызывающем поведении, при всех своих дерзновенных выпадах против начальства и сложившихся в кино порядков Пырьев менее всего являл собой фигуру оппозиционера-скандалиста, диссидента-горлодера счастливого исключительно тем, что поливает ненавистную власть.

Оппозиционность Пырьева была совсем другого замеса. Она была деятельной, конструктивной, созидательной. Все его инициативы и усилия сводились, в конечном счете, к одному – изменить условия труда и жизни кинематографистов к лучшему, поослабить удавку тупого администрирования, создать атмосферу подлинного творчества.

И самое главное – добивался он этого не для себя любимого – *для всех*. Его идеей фикс и в послевоенные годы оставалась идея создания творческого союза, который бы объединил кинематографистов страны. Идею эту он проповедовал при любом мало-мальски удобном случае. А чаще – не боясь «подставиться», – оглашал ее и в самых что ни на есть рискованных ситуациях.

Одна из таковых имела место осенью 1946г. на Всесоюзном совещании кинематографистов по обсуждению постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Постановление это, как известно, означало тотальный погром едва ли не всех ведущих мастеров советского кино. Всех провинившихся собрали, чтобы публично еще раз хорошенько выпороть и истоптать. Пырьев испортил мероприятие. Он поднялся на трибуну и громогласно заявил, что партия-де на допущенные ошибки указала правильно, но вот основная вина за них лежит не на авторах идейно-порочных картин, а на руководстве кинематографией и лично на министре Большакове. Зал замер. Министр покрылся испариной (46-й год!). А Пырьев, не снижая пафоса обвинения, четко перечислил и обосновал пять основных проколов кинематографического руководства. Крыть министру было нечем. А Пырьев, не дав ему опомниться, приступил к любимой теме:

«Общественной организации, которая интересовалась бы творческой судьбой, ростом своих товарищей, у нас нет. И вот, кстати, об общественно-творческой организации – о Доме кино. Дом кино – это ведомственная организация, ее министерство может распустить, приказать переизбрать совет и не утвердить совет, переизбранный общим собранием. Это ведомственная организаций, и она нужна, очевидно, как некая беспринципная иногда (не во всех случаях, конечно) говорильня, где собираются, говорят, а вот резонанса от этих разговоров в Министерстве нет. Нет резонанса в практике того, о чем мы здесь говорим. Какая же целесообразность тогда разговаривать, обсуждать судьбы нашей кинематографии, ее тематический план, ее работу, — как она организована: хорошо или нет, — когда от разговоров нашей общественности не получается резонанса ни в Министерстве, ни в главках; когда мы здесь говорим, спорим, предлагаем, а там никто не слушает и не обращает внимания. Тогда получается не общественная организация, а место для выговаривания, и она нужна лишь в случае беды, которая настигла нашу кинематографию: вот, например, сегодня.

Она нужна Министерству для того, чтобы в этих случаях часть вины можно было бы переложить на нее, как перекладывает сейчас Иван Григорьевич (*Большаков — В.Ф.*)! Нет у нашей общественной организации никаких прав. Это просто клуб при Министерстве кинематографии. А мы хотим, чтобы была настоящая боевая общественная организация, и ей надо дать права и реорганизовать ее в самостоятельную общественно-творческую организацию, именно самостоятельную, а не ведомственную»<sup>538</sup>.

Выступивший следом М.И.Ромм тоже не оставил камня на камне от Министерства. В лобовую атаку ринулся и один из авторов легендарного «Чапаева» С.Д.Васильев. На реплику Большакова – зачем нужен какой-то союз, когда есть худсоветы, он резко парировал: «Я думаю, что ни художественный совет Министерства, ни художественные руководители на

---

<sup>538</sup> Живые голоса кино. – М., 1999. – С.354–355.



студиях не могут заменить настоящей общественной организации, которая должна объединять ряды того коллектива творческих работников, усилиями которых создается наше искусство. Почему все категории работников советского искусства имеют возможность в общественных организациях высказывать свои соображения, спорить и решать вопросы своего искусства, своего дальнейшего развития? Почему этого лишены мы — самое основное и самое важное из искусств? Почему писатели имеют свою творческую организацию, почему архитекторы имеют свою творческую организацию?

Из зала: Верно. (Аплодисменты)

И.Г.Большаков: Профсоюз – вот наша общественная организация.

С.Д.Васильев: Это профсоюзная организация. Мы думали, что можем заменить нашу творческую организацию творческими секциями, переданными в профсоюз. Это была ошибка. Ничего не получилось. Почему не признать эту ошибку и сказать, что это мешает нашей работе...»:

Совещание, которое собирали с единственной целью, что мастера кино публично и безоговорочно покаяться, на глазах перерастало в самый настоящий бунт. Никакого Союза кинематографистов еще не было и в помине, но уже получался какой-то перестроечный «V-й съезд»...

В заключительном слове Большаков (все-таки толковый был министр) не на шутку рассерчал:

«Тут подняли вопрос об организации союза творческих работников. Товарищ Пырьев говорил: этот союз должен иметь права. Какие права? Управлять кинематографией? Так и скажите прямо — союз творческих работников должен управлять кинематографией вместо Министерства. Это не выйдет! Нельзя проводить параллель с союзами писателей и композиторов, потому что советская кинематография работает на огромной технической базе, которую создает государство. И государство направляет эту работу. Предлог для организации творческого союза всплывает тогда, когда небольшая группа режиссеров поднимает борьбу против жестко проводимой руководством государственной политики. Так было и при

товарище Дукельском, тогда тоже вы ставили вопрос о творческом союзе. Это происходит потому, что отдельные группы хотят создать параллельную, с Министерством организацию и оказывать сопротивление наведению порядка в кинематографии»<sup>539</sup>.

Большаков правильно понял тех, кто так горячо ратовал за создание творческого союза кинематографистов. Было бы наивно и смешно с его стороны поощрять создание организации, которая завтра же уже не стихийно-спонтанно, а вполне организованно поведет наступление на возглавляемое им ведомство.

Последнее слово, как говорится, осталось за начальником.

Но Пырьев не уgomонился. Борьба за Союз, агитация за его создание продолжалась. Подчас даже в самых трагических обстоятельствах. Григорий Наумович Чухрай вспоминает: «Впервые я увидел Пырьева при печальных обстоятельствах... Хоронили Сергея Михайловича Эйзенштейна. Первое слово на панихиде было предоставлено одному из заместителей министра (Семенову или Саконтикову, не помню), но отлично помню первые слова, которые резанули меня по сердцу. «У покойника были ошибки...», – скорбно сказал он и многозначительно замолчал. После заместителя министра к гробу вышел Пырьев. Он был бледен от волнения, долго молчал, потом громко произнес: «Ты не умер, Сережа, тебя убили чиновники!..» Как ни велика была скорбь, люди опасливо, переглянулись, Произносить такие слова в 1948 году было опасно. А Пырьев говорил о нелегкой судьбе художника, о тяготах и оскорблениях, которые подстерегают его на каждом шагу, о диктате бюрократов, и о том, что надо объединяться в союз, чтобы защищать свои права...»<sup>540</sup>.

Но публичными выступлениями сдвинуть камень с места не получалось. Надо было напрямую обращаться к «Самому». И Пырьев

---

<sup>539</sup> Имеется в виду профсоюз киноработников основанный в 1935г.. Творческие работники, состоявшие в нем, составляли от силы 1%. А сам профсоюз занимался в основном вопросами охраны труда, распределением путевок в санатории, дома отдыха и т.п. // Живые голоса кино. – М., 1999. – С.382–384.

<sup>540</sup> Иван Пырьев в жизни и на экране. – М., 1994. – С. 126–127.

решился. Ссылаясь на рассказ самого Пырьева, В.Е.Баскаков вспоминает об этом так:

«На квартире Ромма Пырьев собрал ведущую группу режиссеров — Всеволода Пудовкина, Сергея Васильева, Фридриха Эрмлера. Ромм сочинял текст письма к Сталину, а Пырьев следил, чтобы приглашенные не разбежались – им очень не хотелось участвовать в этой акции. Сталин не любил «коллективов».

Пырьев красочно, в лицах показывал потом каждого на этой встрече, затянувшейся, за полночь. Эрмлер лег на диван, закрыл глаза и молитвенно повторял: «Что с нами будет!». Пудовкин все время порывался уйти, и его удерживали чуть ли не силой. Васильев сидел мрачный, молчал. Наконец письмо было готово. Молча поставили подписи и разошлись с чувством сердечного беспокойства.

И действительно – по тем временам – это была опасная затея.

И вот недели через две Пырьева и Ромма вызвал министр кинематографии Иван Большаков. Он, не сказав ни слова, протянул им лист бумаги.

– Вот ваше письмо.

– А какой же ответ?

– Вы видите, на письме нет никаких отметок. Велено вернуть его вам.

Тем все тогда и кончилось...»

На самом деле, не кончилось.

27 - 28 февраля 1951 г. в Москве состоялось собрание актива работников советской кинематографии. С докладом «Итоги работы советской кинематографии за 1950г. и задачи на 1951г» выступил министр кинематографии СССР И.Г.Большаков.

Доведенные до отчаяния погромными кампаниями и убийственной политикой малокартинья кинематографисты, безропотно сносившие бесчисленные плевки и унижения, наконец, вышли из состояния ступора и впервые за несколько последних лет подали голос.

Главным оппонентом министра опять оказался И.А.Пырьев. Он выступил с резкой критикой стиля руководства и в который раз попытался обосновать необходимость создания творческого союза, объединяющего кинематографистов: «Претензия первая в том, что очень уж (прошу понять меня правильно) ведомственным стилем – приказами и инструкциями, положениями стало руководить наше Министерство. Руководить таким живым, трепетным и чрезвычайно оперативным делом, как наше искусство. Нельзя нашим искусством – оперативным, живым, шагающим рядом с современной жизнью – руководить приказами. Инструкциями и положениями. <...> У смежных искусств – институт, музей. Кадры людей, академии. У нас – ничего. И это просто оскорбительно, почему мы черт знает, такие бедные? <...> Вот, взять, например, писателей или художников, или музыкантов, архитекторов. Чего они только не имеют для отдыха своих людей, для их лечения и для их творческой работы. Вот, скажем, захотел композитор Корчмарев или кто-нибудь другой поработать над своей очередной сюитой. – и он едет в Рузу, в дом творчества композиторов, там ему предоставляют отдельное удобное помещение. Первый месяц он там работает и питается бесплатно, на второй платит 25%, потом 50%...Чудесно...Или, скажем, захотел архитектор начертить какой-то проект. – у него тоже есть свой прекрасный дом творчества. Тоже самое – у художников. А что же мы за искусство такое?! Что мы какие-то эстрадники или циркачи?(Смех, оживление в зале).Неужели мы – не работники самого важного и самого массового из всех искусств? Чьи картины смотрели в 1950 году? Вы, Иван Григорьевич, говорили в своем докладе. Миллиард людей в Советском Союзе и 500 миллионов человек за рубежом? Чьи картины помогают нашему народу строить коммунизм? Помогают трудящимся всего мира в их упорной повседневной борьбе за мир? Вот ведь, мы кто такие! (Аплодисменты). А не циркачи и не эстрадники. И то, что у нас при всей важности нашего искусства и при всем том заботливом повседневном, внимательном к нашему искусству нашего высшего руководства – Центрального Комитета нашей

партии и лично товарища Сталина - нет до сих пор научно-теоретической базы, нет своего Дома отдыха, нет своего санатория, то, что у нас нет в Москве, хотя бы даже в проекте большого кинотеатра, достойнейшего нашего искусства на 3-4=5 тысяч зрителей (Аплодисменты), то, что в Измайлове или ,допустим, в Сокольниках не строится великолепно оборудованный открытый кинотеатр на 15-20 тысяч зрителей, что наша тонстудия строится десять лет, а сейчас наряду с этим в Радиокomitee давно уже закончена изумительная, прекрасная тонстудия. Во всем в этом, как и во многом другом, виноваты не мы, режиссеры, Иван Григорьевич, а кто-то другой (Аплодисменты)».

Руководитель советского кино за словом в карман не полез: «Спрашивается: чего же хочет Пырьев? Он, видимо, хочет, чтобы Министерство выступало в роли рыбака из сказки Пушкина, которую Вы тут недавно смотрели. Вы, очевидно, все помните, как сварливая и зазнавшаяся старуха кричала на бедного рыбака : «Не хочу жить в тереме, а хочу жить во дворце. Нет, товарищ Пырьев, Министерство не будет выступать в роли рыбака, который потакал всем причудам и капризам зазнавшейся старухи»<sup>541</sup>.

И все же Пырьев со товарищи добьются своего. Шесть лет спустя власть все же санкционирует создание Союза кинематографистов.

#### *«Банда безродных космополитов»*

В ряду событий послевоенных лет, оставивших, по крайней мере , по крайней мере сильный эмоциональный след стала пресловутая кампания борьбы с «безродными космополитами». 29 января 1949г. газета “Правда” опубликовала редакционную статью “Об одной антипатриотической группе театральных критиков».

Эта установочная статья программного характера послужила официальным сигналом к началу давно назревавшей кампании борьбы с «безродными космополитами». Эта масштабная организационно-

---

<sup>541</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3162.

идеологическая акция, начавшаяся с выявления и устранения «безродных космополитов» в театральной критике быстро перекинулась на другие искусства и все прочие сферы жизни советского общества.

«Важнейшее из искусств» эта кампания, продолжавшаяся несколько лет, уж тем более никак не могла обойти стороной, хотя нельзя не признать, здесь она проводилась все же не с таким остервенением и рвением начальства, как в смежных музах. В коллективной кинематографической памяти прочно утвердилось мнение, будто кампания по борьбе с космополитизмом носила не идеологический, а исключительно антисемитский характер. Реальными фактами эта живучая и все более укореняемая мифологема никак не подтверждается. Во-первых, евреи и в послевоенные годы занимали столь значительное место в советской кинематографии, что любая сколь-нибудь значительная «проработочная» кампания, инициированная властью, элементарно не могла быть проведена таким образом, чтобы так или иначе не задеть представителей этого доминирующего в кино этноса. Во-вторых, нельзя не заметить, что среди кинематографистов, признанных космополитами, были не одни только евреи. В третьих, документы свидетельствуют, что при проведении кампании по выявлению и искоренению «безродных космополитов» в советском кино самыми ретивыми энтузиастами по этой части показали себя те же кинематографисты-евреи (И.Вайсфельд, М.Донской и др.). При этом некоторые самые пламенные разоблачители в ходе кампании сами неожиданно для себя попали в перечни «антипатриотов». Так И.В.Вайсфельд, одним из первым выявившим банду космополитов, орудовавших на страницах «Искусство кино» под видом кинокритиков, сам попал под беспощадный огонь «Литературной газеты».

Пожалуй, более всех, в разразившейся кампании досталось Леониду Траубергу. 18 февраля 1949 г. коллегия Министерства кинематографии СССР постановила «Считать невозможным дальнейшую работу режиссера Трауберга в системе кинематографии».

Первоначально прямым поводом к изгнанию Трауберга из кинематографии оказалась проваленная им постановка фильма об Александре Попове. Одновременно на заседании коллегии были приведены убийственные факты, свидетельствовавшие о полном моральном разложении одного из соавторов «Трилогии о Максиме». Подробности по этой части (организация публичного дома и пр.), приведенные в докладе директора «Ленфильма» И.А. Глотова носили столь скабресный и отвратительный характер, что никто из коллег не считал возможным взять коллегу под защиту. Сам Трауберг в своем выступлении признал аморальность своего поведения и покаялся.

Однако вслед за обвинениями в халтуре и моральном разложении за Траубергом выявились и другие прегрешения. Ему первому в советской кинематографии был присвоен титул «безродного космополита».

Несколько позднее И.Г.Большаков в статье «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве», опубликованной в «Правде», давал Траубергу такую характеристику : «Будучи председателем ленинградского Дома кино, лектором и преподавателем Ленинградского университета, Трауберг в своих выступлениях и лекциях восхвалял буржуазное кино, доказывал, что наше советское киноискусство является порождением американского, что оно росло и формировалось под влиянием американских, французских, немецких режиссеров, операторов и актеров. <...> В то же время Трауберг всячески поносил лучшие советские фильмы пьесы. Выступая в ленинградском Доме кино, он глумился над лучшим произведениями советского киноискусства. <...> Последние 10 лет Трауберг как режиссер ничего, кроме вреда, советской кинематографии не принес. В 1943 году он поставил безыдейный, фильм «Актриса», а в 1945 году вместе с Г.Козинцевым – фальшивую картину «Простые люди», которая не была выпущена на экраны страны.

Этот безродный космополит окончательно обанкротился как режиссер в текущем году, провалив постановку порученного ему нового фильма на

такую яркую и патриотическую тему, какой является биография выдающегося русского ученого-патриота Александра Попова – изобретателя радио»<sup>542</sup>.

Приведенные Большаковым факты поведения некогда прославленного режиссера никто не оспорил. К тому же всем хорошо было известно, что даже его давний товарищ и соратник по совместной работе Г.Козинцев давно разошелся с Траубергом. И не только в силу одних расхождений сугубо творческого характера.

Кульминационным событием кампании стал Актив творческих работников «Итоги 1948 года и ближайшие задачи советской кинематографии, проходивший в Московском Доме кино с 24 февраля по 1 марта 1949 г. Одну из задач, ради которой и собирался Актив, обрисовал в своем вступительном докладе министр И.Г.Большаков: «Товарищи! Тлетворное влияние разоблаченной нашей партийной печатью антипатриотической группы театральных критиков широко проникло в киноискусство. И у нас в кинематографии под видом “критиков” и «теоретиков» в течение долгих лет безнаказанно группа буржуазных космополитов, которые раболепски восхваляли реакционное буржуазное киноискусство и всячески поносили нашу советскую кинематографию, ее лучшие произведения, ее лучших мастеров, дезориентировали советскую общественность и кинодеятелей. Эта группа безродных космополитов в киноискусстве не только идейно смыкалась с антипатриотической группой театральных критиков, но и была, как это установлено, связана с ней организационно...»<sup>543</sup>.

Главарем «безродных космополитов» в кино был назван Л.Трауберг. Помимо него в «банду» входили М.Блейман, В.Сутырин, Н.Оттен. В числе соучастников назывались так же Н.Коварский, Е.Габрилович, С.Юткевич, Н.Лебедев.

---

<sup>542</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 189, л. 1.

<sup>543</sup> РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2299; РГАСПИ, ф. 17, оп. 132, д. 249, л. 33 – 41.



Борьба с «антипатриотами» в кино была частью очередной идеологической кампанией развернутой в стране по инициативе партийного руководства. И министр кинематографии, и многие кинематографисты были втянуты в эту всегосударственную акцию.

За пять дней заседания Актива выступило более сорока ораторов - в групповое выявление космополитов удалось вовлечь едва ли не всех ведущих мастеров советского кино. На некоторых ораторов, увы, снизошло настоящее вдохновение. М.Донской и В.Пудовкин отличились как особенно страстные и искренние разоблачители. Все разоблаченные «космополиты» все как один, за исключением Н.Оттена, выступили с покаянными речами.

При всей дуболомности в проведении кампании по разоблачению антипатриотов и космополитов в советском кино нельзя все же не признать, что она не имела под собой совсем уж никаких объективных оснований. На самом деле, и в советской кинематографии хватало людей, головы да и сердца которых были основательно повернуты в сторону хваленного Голливуда и готовых при первой возможности переменить отечество. Недаром Александр Довженко вспоминал на одном из совещаний 1943 г., что уже в первые месяцы Великой Отечественной войны группа кинематографистов выступила с инициативой не эвакуироваться в захолустные студии Средней Азии, а сразу уехать в Голливуд и уже оттуда начать свое бесстрашное сражение против фашистской нечисти.

Чудовищный ажиотаж вокруг закрытых просмотров заграничных фильмов в послевоенном Доме кино, зашкаливающий все мыслимые пределы, тоже оказался вполне показательным тестом на тему, кто чем в дышит и каким святыням, на самом деле, молится.

Что уж тогда говорить про времена перестройки и гласности, когда началось совершенно открытое и захватывающее дух состязание тех, кто более смачно харкнет в Россию!

## *Суд чести*

Среди ритуалов советской общественной жизни послевоенных лет утвердился новый обряд с необычайно звучным и возвышенным названием «Суд чести». Не обошла стороной эта новинка и «важнейшее из искусств». К сожалению, подлинных документов о проведении «судов чести» на кинематографической ниве у нас не публиковалось. Все наши представления о характере подобных мероприятий восходят к преданию М.И. Ромма под названием «Как меня предавали суду чести» из хорошо известных «Устных рассказов».

Как и в других подобных своих «рассказах» сам Ромм предстает здесь этаким былинным богатырем, отчаянным храбрецом, дерзким и находчивым ратоборцем.

Остальные – либо подлецы, либо трусы, либо просто какие-то придурки.

Да и сам обряд «суда чести» в повествовании основоположника советской киноленинианы выглядит, мягко говоря, не совсем так, как о том можно судить по хорошо сохранившимся документам.

Напомним, что означенные «суды чести» стали внедряться в повседневный советский обиход еще в 1947 году. Раскрутка этой новой идеологической кампании имела громкое начало и была связана с широко известным делом Ключевой-Роскина, советских ученых-медиков, будто бы выдавших государственную тайну излечения рака нашим заклятым заокеанским врагам.

Что же касается кино, то здесь по сравнению с судами чести, цепной реакцией прокатившимися по многим министерствам, с внедрением нового советского обряда получилось как-то жидковато. Если в других ведомствах «судам чести» с самого начала придали острый идеологический характер и потому хорошо постарались «подобрать» соответствующих «подсудимых», то в кино то ли достойных фигур выявить не удалось, то ли в очередной раз попытались спустить очередную пропагандистскую кампанию на тормозах.

Что касается состава суда чести, учрежденного при Министерстве кинематографии СССР, то тут киношники, прямо скажем, подошли со всей ответственностью. Путем демократического голосования(!!!) его председателем был избран Сергей Аполлинариевич Герасимов. Да и членами суда стали тоже стали не какие-нибудь там заштатные Тютюкины-Шмейрманы, а люди ответственные, с именами. Зато вот с подбором первых кандидатур на скамейку «подсудимых» вышел явный конфуз. Таковым оказался мелкий чиновник Б.В.Новиков, сотрудник представительства «Совэкспортфильма» в Канаде, уличенный в том, что используя служебные командировки по городам Канады, скупал дамские чулки и перепродавал их затем советским гражданам в Оттаве по более дорогим ценам. К тому же спекулянт чулками пытался умыкнуть из советской казны путем подложных документов аж целых 80 (!!!) долларов.

Другой «кандидат» доцент ВГИКа П.П.Гридасов уронил честь и достоинство советского человека тем , что «организовал перевод сценария «Подарок», написанного немецким сценаристом-фашистом по рассказу Чехова «Произведение искусства».<...> Без ведома и согласия директора института и кафедры режиссуры рекомендовал сценарий аспиранту режиссерского факультета Претнер, как материал для учебной работы».

Короче говоря, грандиозный масштаб новой идеологической акции настолько не соответствовал масштабам тех первых кинематографических «фигур», удостоенных «суда чести», что вызвал почти комический эффект. Возможно, эта явная компрометация нового советского ритуала в системе кинематографии и позволила вскоре свернуть работы по подготовке следующих процессов.

Между тем, если говорить серьезно, нравы кинематографической жизни в послевоенные годы складывались таким образом, что поводов для настоящих, а не театрализованных судов чести было не только предостаточно, но просто завалились.

В советском кино воровали всегда. И воровали по-крупному. Специфический кадровый состав управленческого аппарата советской кинематографии изначально формировался из лиц, обладавших редким талантом перекалывания государственных средств в собственный карман. Уже по актам знаменитых «чисток» конца 20-х годов видно, что буквально каждый второй советский киночиновник имел уже по 2-3 соответствующих судимости. При этом «чистки», накатывавшие и позднее волна за волной, популяции этих умельцев нисколько не сокращали. При Шумяцком они загуляли по полной. Да и позднее, даже в суровые годы войны наше кино на подобные таланты отнюдь не обеднело<sup>544</sup>.

Как ни удивительно, в послевоенные годы, при жутчайшем закручивании идеологических и прочих гаек, для воров и транжир наступил просто рай. Ранее уже давались выдержки из грозного постановления ЦК ВКП(б) декабря 1946 г. под названием «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях». В партийном постановлении были обнародованы поистине вопиющие примеры и доказательства жуткого развала производственной дисциплины и казнокрадства. На борьбу с отмеченными безобразиями были брошены немалые силы. И что?

Воровать и нарушать производственно-финансовую дисциплину стали еще больше!

5 мая 1948г. на стол секретаря ЦК А.А. Жданова ложится докладная записка: «Об излишествах и расточительном расходовании денежных средств в киностудиях по производству художественных фильмов». Из документа явствовало, что мздоимство и прямое воровство на студиях достигло запредельных масштабов.

Но воровали и безобразничали уже не только на киностудиях. Факты крупных хищений госсредств, мздоимства, спекуляции обнаруживались в

---

<sup>544</sup>См. книгу «Кино на войне. Документы и свидетельства». – 2005 г.

зарубежных представительствах «Совэкспортфильма»( поистине проклятым местом тут оказалось советское кинопредставительство в Германии).

Воровать по-крупному научились и в кинопрокате и кинофикации.

Так 22 декабря 1950г. министр кинематографии СССР И.Г.Большаков получает рапорт заместителя министра государственной безопасности СССР Огольнова о крупных хищениях в системе кинофикации : «За последнее время органами милиции в ряде городов вскрыты факты крупных хищений в управлениях кинофикации Министерства кинематографии СССР.

Так, заведующая билетной группой управления кинофикации гор.Горького Бычкова, а также кассиры кинотеатров имени Калинина и Маяковского ИЛЬИНА и ЛУЗИНА систематически занимались незаконной реализацией билетов через кассы этих кинотеатров и присвоением денег. БЫЧКОВА совместно с директором типографии газеты «Рабочая Балахна» БУГРОВОЙ, похищали из типографии бланки билетов и, проставляя на них поддельные штампы районных финансовых органов, передавали «билеты» для реализации ИЛЬИНОЙ и ЛУЗИНОЙ.

Всего в течение 1949-1950 г.г. было передано кассирам кинотеатров билетов на сумму около 850.000 рублей. Обыском у преступников изъято незарегистрированных в финансовых органах билетов на сумму свыше 1.200.0000 рублей. БЫЧКОВА, БУГРОВА, ИЛЬИНА и ЛУЗИНА арестованы.

Управлением милиции Одесской области арестованы и привлечены к уголовной ответственности: заместитель начальника Одесского областного управления кинофикации ЛИДЕРМАН, технорук облуправления МОИН, технорук конторы киноремснаба НОВОСЕЛЬЦЕВ и другие, всего 9 человек.

Расследованием установлено, что ЛИДЕРМАН и НОВОСЕЛЬЦЕВ совместно с другими лицами занимались расхищением денежных средств и материальных ценностей путем составления фиктивных документов на произведенные работы по установке и ремонту киноаппаратуры в зрелищных предприятиях. Заключив договора на капитально-восстановительный ремонт киноаппаратуры в клубе инженеров морского

транспорта, в санатории № 1 ВЦСПС, в Одесском пищевом техникуме и во Дворце культуры Одесской железной дороги и составив фиктивные наряды на фактически произведенные работы, преступники присвоили около 105000 рублей. Капитально-восстановительные работы в упомянутых организациях они не производили, а установили в них похищенную в конторе киноремснаба аппаратуру.

Кроме того, преступниками путем незаконной оплаты премиальных, а также завышения объема произведенных работ по кинофикации было расхищено около 100000 рублей.

Всего в течение 1946–1950г.г., из облуправления кинофикации ЛИДЕРМАНОМ и другими было расхищено денежных средств и материальных ценностей на сумму 310000 рублей.

Расхищению денег способствовало то, что начальник облуправления кинофикации

МЕНАКЕР не осуществлял должного контроля за работой упомянутых лиц, а способствовал преступникам сам, вымогая с них взятки.

Аналогичные факты расхищения денежных средств и товароматериальных ценностей были выявлены в управлениях кинофикации в городах Киеве и Днепропетровске»<sup>545</sup>.

Видно, не на пустом месте родилась народная поговорка про беду, которая одна не ходит. Фактами производственной распушенности, воровства, спекуляции и прочими мало красящими советского кинематографиста проявлениями дело, увы, не ограничивалось.

В страшной, давящей атмосфере последних лет сталинского правления, когда официально поощрялось доносительство, публичная клевета, травля коллег, беспринципность, демонстративное раболепие и холуйство перед властью вообще распускались и чудесно расцветали все самые гнусные человеческие пороки и наклонности. Как ни странно, ни лютая жестокость, ни страшная закрученность всех административных гаек не только не

---

<sup>545</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 321, л.9-10.

гасили темные человеческие страсти, но, наоборот, только подливали масла в этот черный огонь.

Собрания архивных фондов послевоенных лет, как не трудно догадаться, переполнены официальными документами властных инстанций страшнее, гаже, позорнее один другого. Но еще полнее в этих коллекциях представлены куда более гнусные документы, исходящие от самих советских граждан и красноречиво характеризующие состояние тогдашних нравов. Вот уж где быют так быют чистейшие родники духовного гноя! Тут и океанские просторы подлейших доносов на начальников всех рангов и на ближайших коллег. Тут душераздирающие личные и коллективные жалобы на творящиеся в организациях и предприятиях безобразия, разврат и разгул самых прочих низменных страстей. Тут и материалы проверок всех этих бесчисленных проверок, в свою очередь, вскрывавших еще более страшные бездны и духовные гнойники.

О высоте этой устрашающе вздымавшейся гнойной волны можно судить по сохранившимся повесткам заседаний Оргбюро и Секретариата ЦК ВКП(б), в которых наиважнейшие вопросы развития народного хозяйства, международной политики буквально тонут среди разборов бесчисленных фактов воровства, обмана государства, морального разложения партийных функционеров, руководящих советских работников самого разного ранга.

Кино эта эпидемия нравственного одичания и разложения накрыла по полной программе. И одним из ключевых факторов, поспособствовавших этому, оказалось опять-таки треклятое малокартинье. В обстановке когда студии стоят, когда люди не работают по-настоящему, но вынуждены регулярно изображать в казенных отчетах высокие проценты выполнения и перевыполнения производственных планов, когда стараниями администраторов-дуболомов подчистую уничтожены уже самые последние остатки творческой атмосферы, когда безоговорочно растаяли даже самые робкие надежды на какое-либо малейшее просветление дальнейшей судьбы, что хорошего и светлого могло проснуться тогда в людях?

Ничуть не краше была обстановка и на прославленных столичных киностудиях. «Произведенной проверкой установлено, – гласил один из служебных рапортов министру кинематографии, – что в студии им. Горького создалась обстановка, допускающая факты беспричинного оскорбления грубость и хамство в отношениях с «нижестоящими» работниками, обстановка «всепрощения» и безнаказанности лиц, позволяющих себе барское пренебрежение к подчиненным или «менее значимым» работникам, обстановка примиренчества с уродливыми явлениями пережитков капитализма.

В практической, повседневной работе студии часто слышится «я тебя выгоню из кинематографии», «ты у меня не будешь больше работать», «я тебя не возьму в свою группу» и другие, просто оскорбительные выражения по адресу рядовых работников.

Это исходит главным образом от режиссеров – Лукова и Донского». <sup>546</sup>Далее в отчете следовали такие подробности поведения прославленных режиссеров, живых классиков советского кино, которые никак не вписываются в нынешние наши представления о них и которые поневоле наводят на мысли о том, что идея судов чести возникла, скорее всего, не совсем на пустом месте.

В прочем, зараза какой-то почти тотальной духовной порчи оставила свой поганый след не только в бытовом поведении многих представителей кинематографического сообщества, столь же неотвратимо она наложила свою мертвящую печать и на результаты творческой работы. Едва ли не все ведущие мастера режиссуры, даже самые опытные, мастеровитые, талантливые из них словно по мановению какой-то злой волшебной палочки разом посерели, стали одинаково бездарными. В послевоенных работах Козинцева, Юткевича, Марка Донского, Лукова, Бориса Барнета и многих других их коллег по режиссерскому цеху буквально не осталось даже и намек от прежней самобытности, мастерства и таланта, которые еще совсем

---

<sup>546</sup>РГАЛИ, оп.1, д. 3457, л.132–136.



недавно так ярко отличали их прежние фильмы. Теперь почти все они стали на одно лицо, оказавшись равно бездарными производителями цветастой мертвечины и тягомотины, получившей по иронии судьбы наименование «большого стиля».

*«Черное, лихое время ...»*

Было бы подло и нечестно винить в этих печальных превращениях только самих кинематографистов. Слишком тяжким, поистине невыносимым грузом навалилась на них уходящая сталинская эпоха. У них, пожалуй, были все основания завидовать тем, кто подобно Сергею Эйзенштейну и Игорю Савченко уже отмучился и отправился в иные миры.

«Черное, лихое время...» – назвал книгу своих дневниковых записей этих трагических лет Григорий Козинцев.<sup>547</sup> Название поразительно точное. Емкое. С ним не поспоришь.

И все же – только ли «черное»? Только ли «лихое»?

Почему-то автору этого самого, наверное, «чернушного» раздела нашего исследования не хочется завершать ее на столь безнадежно-похоронной ноте, в тональности фильма А.Германа «Хрусталеv, машину!»

При всем стремлении этого режиссера резануть неслыханно-невиданную правду-матку о страшном времени, при дотошнейшем и точнехоньком воспроизведении самых мельчайших деталей и подробностей агонизирующего сталинского режима эта картина, на самом деле, тенденциозна и поверхностна. Фильм получился иллюстрацией о «сталинизме», а не о России эпохи последних лет правления Сталина . Самой России, народной жизни, народа как такового там нет и в помине.

Но если в картине нет подлинной народной жизни, то нет и горизонта, нет никакой перспективы, будущего. И в этом главная неправда германовской киноистерии. Между тем, при всех тех глубочайших ранах и чудовищных потерях, нанесенных стране послевоенной эпохой, сама страна

---

<sup>547</sup>Козинцев Г. Черное, лихое время... – М., 1994.

ведь все-таки выжила, выстояла. Суровый и тягчайший мобилизационный режим (а он ведь нам был навязан отнюдь не только и не столько Сталиным, а всей геополитической обстановкой в мире) позволил стране сохранить свой суверенитет, не стать подстилкой Запада. Страна вышла из страшных испытаний даже окрепшей, изготавившейся к новому богатырскому рывку в своем развитии. Так что небо тогда не упало на землю. Жизнь при всех ее чудовищных деформациях и немыслимых потерях все равно продолжалась, накапливала силы для своего волшебного оттепельного возрождения.

Ну, а в кино?

Были ли тут какие-то альтернативы тому заданному властью вроде бы уже неодолимому и всезахватывающему движению к заколачиванию последнего гвоздя в крышку гроба советской кинематографии ?

Явных не было. Да, пожалуй, уже и не могло быть. Открытых сопротивленцев наступавшему маразму мясорубка государственной машины перемалывала беспощадно, оставляя для них два варианта последующей судьбы – умереть измученными на воле или отправиться на гулаговские нары.

Подобные варианты исхода, которые власть в целях наглядно-назидательного урока регулярно выносила на подмостки общественной жизни, мало кого могли увлечь. Поэтому все живое, настоящее, непродажное уходило с поверхности на глубину, затаивалось и замирало в ожидании лучших времен. Но долгая бескислородная жизнь в потаенных норах и укрытиях тоже была не сахар. Самые неосторожные и нетерпеливые время от времени что называется «высововались», проверяли состояние атмосферы, пытались делать дело.

Как ни странно, одним из таких нетерпеливых и рискованных людей был – не падайте со стула – уже поминаемый ранее министр кинематографии Иван Григорьевич Большаков.

Он еще в годы войны показал себя блистательным организатором, многое сделал для того, чтобы спешно эвакуированные на восток студии и

предприятия заработали буквально с колес, чтобы отрасль как часы выдавала качественную и нужную как хлеб продукцию, что бы подведомственный ему кинематографический народ не отдал концы от лютого голода, болезней и неустроенности.

Но послевоенные годы оказались для руководителя советской кинематографии, как ни странно, еще более трудными. Будучи министром ему довелось осуществлять кинополитику, продиктованную самим хозяином Кремля. При этом губительность этой политики и ту могилу, в которую она неминуемо заведет советское кино, были для Большакова – опытного управленца – совершенно очевидны.

На прямое и открытое противостояние сталинско-агитпроповскому безумию он, конечно, не решился. Но зато как мог упорно, терпеливо и достаточно изобретательно пытался хотя бы смягчить жуткие последствия политики «малюкартинья» и до последних дней своего пребывания в кресле министра делал все возможное, чтобы подготовить истерзанную, заведенную в тупик отрасль к крутому повороту руля в обратную сторону.

Все это тяжелейшее время, когда каждый год планка кинопроизводства опускалась все ниже и ниже, он при каждом удобном и неудобном случае, когда в косвенной, а когда и в самой что ни на есть прямой форме строчил докладные записки, в которых пытался внушить Сталину и его свите мысль о необходимости восстановления и развития отечественной кинематографии, наращивания кинопроизводства. Рискуя надоесть и подставиться, он тянул эту песню несколько лет, неутомимо и изобретательно находя все новые и новые аргументы.

В январе 1952г., ссылаясь на необходимость развивать производство цветных фильмов, он отправляет секретарю ЦК ВКП(Б) Г.М.Маленкову очередную петицию, соблазняя его тем, что траты на реконструкцию и техническое перевооружение киностудий окупятся в мгновение ока.

«Примерная стоимость всех выше указанных работ – реконструкция действующих и строительство новых студий – составит 150 млн. руб. (без

«Мосфильма»). Строительство новых и реконструкция имеющихся киностудий, на которые Министерство кинематографии просит выделить капиталовложения, даст возможность создавать на основе более совершенной технической базы высоко-идейные художественные кинофильмы. Выпуск таких фильмов на экраны быстро окупит произведенные затраты, – так, например, сборы от фильма «Падение Берлина»(обе серии) за 12 месяцев составили около 290 млн. руб., «Кубанские казаки» – 165 млн. руб. В результате окончания работ первой очереди по киностудии «Мосфильм» и реализации мероприятий по другим киностудиям Министерство кинематографии будет располагать в течение ближайших 2–3 лет современной технической базой для выпуска 50–60 цветных кинофильмов. После окончания всех работ по реконструкции и расширению киностудии «Мосфильм» представится возможность увеличить выпуск до 70–80 цветных кинофильмов в год»<sup>548</sup>.

И, наконец прорвало!

Голос министра в кои веки был услышан – в ЦК и правительстве началась подготовка документов и решений о реальном развитии киноотрасли и резком увеличении кинопроизводства. Это была настоящая, великая, решающая победа, открывавшая перспективу подлинного возрождения.

И не будь этого тихого, непоказного сопротивления Большакова безумству агитпроповщины, не осуществи он в последние годы сталинского правления подготовительных мер к восстановлению порушенного кинохозяйства, подготовке проектов массового строительства кинотеатров и новых киностудий и много чего другого по этой части, не было бы у нас никакого оттепельного кино и уж тем более его последующего стремительного и головокружительного взлета.

Но помимо этого судьбоносного решения, добытого в коридорах власти и свернувшего наше кино с прямой дороги на кладбище на путь

---

<sup>548</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 3441, л. 95–97.

нового рождения, был еще один фактор, который в этом нашем исследовании нельзя не упомянуть.

На скамейке запасных советского кино сидит и ждет не дожидается своего часа совершенно новое, крепкое, бесстрашное поколение. Поколение фронтовиков. Поколение, которое прошло горнило войны и получило такую человеческую и гражданскую закалку, что позволяло им не сгибать спину и не ронять человеческое достоинство и в последующих испытаниях и передрыгах. Из представителей этого поколения уже получили свои вгиковские дипломы и абсолютно готовы были к собственной самостоятельной работе режиссеры Григорий Чухрай. Александр Алов, Станислав Ростоцкий, Леонид Гайдай, Владимир Басов, сценаристы Александр Володин, Юрий Нагибин, Валентин Ежов, Будимир Метальников, оператор, а позднее режиссер Петр Тодоровский и многие-многие другие талантливые их коллеги и товарищи.

А за кинематографистами–фронтовиками уже показалось на горизонте еще одно талантливейшее поколение. В Грузии – Тенгиз Абуладзе и Резо Чхеидзе, в России – Михаил Швейцер, Владимир Венгеров, Эльдар Рязанов, Лев Кулиджанов, Игорь Таланкин, Георгий Данелия. В Литве – Витаутас Жалакявичус, Раймондас Вабалас. Марионас Гедрис, на Украине – ученики Игоря Савченко – Сергей Параджанов, Марлен Хуциев, Владимир Наумов

А следом судьба все ближе подвигает к кинематографической орбите совсем еще молодых и никому не ведомых тогда парней и девчонок, имена которых совсем вскоре станут гордостью оттепельного кино. Не за горами уже поступление во ВГИК Василия Шукшина и Андрея Тарковского, Геннадия Шпаликова и Ларисы Шепитько, Элема Климова и Отара Иоселиани.

В далеком Ташкенте уже трудится разнорабочим на киностудии Али Хамраев, не гнушаясь самой черной работы. Курчавый. темпераментный как вулкан молдавский юноша Эмиль Лотяну, по-видимому, уже успел влюбиться по десятому разу и, наверняка, написал свои первые поэтический

строчки. В Ашхабаде у подростка Булата Мансурова мать работает уборщицей в кинотеатре, что дает ему великую привилегию – по сто раз посмотреть любимые фильмы. А в дальнем киргизском аиле азартный и живой как ртуть мальчишка-сорвиголова по имени Толомуш Океев впитывает уроки великого народного искусства – слушает манасчи...

И это – «Черное, лихое время»?! Вот, уж неправда. Одна чернота не рождает свет.

Все – впереди! Все самое лучшее у нашего кино еще только будет!

### **5.10 Итоги**

Для советской кинематографии послевоенные годы стали, без всякого преувеличения, самым тяжелым, самым трагическим и, главное, наименее плодотворным периодом во всей его вот уже более чем вековой истории.

Не смотря на тяжелейшие испытания, выпавшие на долю советского кино в годы войны, оно вступало долгожданную мирную жизнь в достаточно высоком творческом тоне. В лучших фильмах военных лет наше кино словно бы очистилось огнем трагической правды, сбросило с себя фальшивую позолоту агитпроповщины, в которую его с особым усердием стали принаряживать перед самой войной. Как ни странно, кино военных лет даже слегка «оттаяло», стало душевнее, сострадательнее по отношению жизни простого человека.

Эти новые качества и краски помогли нашему кино сохранить и еще более закрепить за собой высокий статус не только «самого важнейшего из всех искусств», но еще и самого любимого, подлинно народного искусства.

С этой завоеванной высокой позиции открывалась прекрасная возможность старта в новую эпоху, в новое для себя качественное измерение.

Но этого не случилось. Вместо ожидаемого взлета и подъема случилась осечка, а за ней последовало долгое и неудержимое падение практически во всех секторах кинематографии – творчестве, производстве, кинопрокате . технической политике.

Три основные причины поспособствовали такому вроде бы никак не намечавшемуся повороту дела.

1. Из пламени войны наша кинематография вышла с огромными материальными и человеческими потерями. Даже многое не совсем учтя, наши экономисты определили их около трех триллионов рублей. На всю пятилетку восстановления власть собиралась выделить в десять раз меньше. Да и то не выполнила в полной мере своих обещаний. И не потому, что жадничала. Просто других денег у нее на тот момент, действительно, не было. И уже только поэтому основательно подорванная, не до конца восстановленная производственная база плюс урезанный бюджет на производство новых фильмов уж никак не могли стать тем трамплином, который бы позволил нашему кино на новом для него жизненном этапе высоко взлететь.

2. Если в годы войны сталинская модель кино, с ее суперцентрализованным управлением не только позволила нашему кино с честью выйти из запредельно сложных для нее испытаний, но и вообще наиболее полно и убедительно раскрыла ее положительные свойства, то в послевоенные года она столь же наглядно продемонстрировала и свои слабые и уязвимые стороны.

Эти метаморфозы были вызваны прежде всего всем состоянием общественно-политической хозяйственно-экономической жизни страны. Власть справедливо опасалась, что усталость от тяжелых испытаний военных, помноженные на разруху, нищету и настоящий голод первых лет уже мирной жизни могут вызвать у населения острую вспышку самого что ни на есть массового недовольства, поставят под вопрос стабильности в стране. При наличии миллионов только что демобилизованных из армии солдат, из рук которых не успел еще выветриться запах пороха, взрыв массового недовольства, мог привести к тяжелому исходу. И в качестве противовеса такому возможному сценарию развития событий власть сочла возможным многократно нарастить и усилить свой пропагандистский ресурс. Другого у не уже и не было – ресурс полицейщины был к тому времени задействован уже на полную мощь.

И вот именно этот выбор институт пропаганды в качестве наиболее оптимального и действенного «укрощения» недовольных масс и стал той главной причиной, по которой разыгралась настоящая драма послевоенной советской культуры, а в том числе и кино.

Усиление роли Агитпропа очень быстро и отчетливо аукнулось в кино, в том числе , и в первую очередь в составе руководящих кадров киноотрасли и его управленческих структур. Министр кинематографии СССР И.Г.Большаков в мгновение ока оказался окружен плотным кольцом новых назначенных ему заместителей, которые все как один оказались выходцами из Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). В Художественном совете Министерства кинематографией, определяющим репертуарную политику, вычистили всех кинематографистов до одного, а их места заняли прямые сотрудники или ставленники той же резко возвысившейся инстанции.

3. С такими-то силами уже не составило большого труда круто повернуть руль репертуарной политики в сторону самой что ни на есть лобовой и разнузданной пропаганды. Самым жестким, силовым образом советскому кино была навязана эстетика так называемого «большого стиля». Уже давно успешно опробованные и оточенные инструменты тонкого, деликатного воздействия на человеческую души были категорически отброшены. Предпочтение было отдано исключительно плакатному, слащаво-парадному изображению жизни. Попытки сохранить на экране хоть какие-то крупинцы жизненной правды и настоящего искусства беспощадно пресекались худсоветом агитпроповцев еще на уровне литературных сценариев и даже первоначальных сценарных заявок.

4. К букету двух больших несчастий добавилось еще и гадкое, удушливое, отравленное соцветие под названием «Малюкартинье». И без того катастрофически недостаточный уровень кинопроизводства искусственно снижался в послевоенные годы и упал до 9 картин в год да и только чудо могло спасти каждую из них от того, чтобы в руках агитпроповских костоправов не превратиться в отвратительный, фальшивый муляж.



5. Цикл масштабных погромных акций, организованных агитпропом одна за другой – проработачная кампания, устроенная после выхода постановления «О кинофильме «Большая жизнь», жалкая и бездарная имитация борьбы с «безродными космополитами», разгром пырьевского Дома кино и прочие – испортили, убили атмосферу открытости, товарищества и взаимовыручки, сформировавшуюся и окрепшую в годы войны, насмерть перессорили все со всеми, заставили даже не слабых духом замкнуться в себе, замереть, «не высовываться».

6. Но разрушительные процессы шли не только не только в творческой среде. Цепная реакция бед и испытаний эхом отозвалась по всей цепочке кинематографического конвейера. оставила свои роковые отметины на споткнувшейся и остановившейся кинофикации, на техническом перевооружении отрасли и т.д. А разве могло быть иначе? Ведь такова сама природа кино – сбои даже в каком-то одном звене неминуемо отзываются по всей технологической цепочке. Если рухнуло кинопроизводство до 9 картин , то как может процветать прокат? Что показывать на экране?

Вроде нашли спасение – выбросили на экран сотню «трофейных» фильмов. Да, экономику кино тем самым как-то вывели из коматоза. А что сильно поспособствовала эта отборная продукция буржуазного кино росту коммунистического мировоззрения и советского патриотизма, о которых на словах так горячо пеклась и страшно переживала тогдашняя пропаганда?

6. И все-таки наше кино, оказавшись на краю неминуемой своей гибели, выжило и выдержало и эти чудовищные испытания. Выжило, может быть, по воле сил и благорасположению сил небесных. Но и наши кинематографисты, хотя бы некоторые из них, к этому чудесному спасению руку свою тоже приложили. Во ВГИКе именно в эти тяжеленные годы впервые за последние тогдашние двадцать лет удалось вырастить целое поколение талантливейших режиссеров, актеров, операторов, крепких духом, беззаветно любящих свою страну со всеми ее некрасивыми болячками и большими бедами.

Может быть, это и был главный, победный итог грозных, страшных и, по своему, великих послевоенных лет...

**6 КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ.**  
**«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК СОВЕТСКОГО КИНО»**  
**1953–1968гг.**

**6.1 Общественно-экономические условия рождения оттепельного кино**

Смерть Сталина и последовавший затем дележ власти, целиком сосредоточенной прежде в руках вождя, вызвали первые глубокие трещины и серьезную усадку всего фундамента воздвигнутого им государственного здания.

Кадровые перемещения и перераспределение власти в свою очередь вызвали цепную реакцию перемен, которые по нарастающей охватили все сферы советского бытия.

Ключевым событием в этой цепи исподволь и поначалу незаметно накапливавшихся перемен стал знаменитый XX съезд партии (февраль 1956г.), на котором в секретном докладе тогдашнего партийного лидера Н.С.Хрущева впервые прозвучала резко критическая оценка деятельности Сталина и оглашены многие факты допущенных им ошибок и преступлений. Этот доклад вызвал глубокий раскол и в высшем руководстве партии и во всех ее нижних звеньях. Неоформленный, но реальный и нарастающий раскол выразится в резком противостоянии тех, кто встанет на сторону Хрущева и поддержит курс на исправление ошибок и обновление строя, и на тех, кто не примет эти новации и останется верен сталинскому режиму, его идеологии и принципам. С этого раскола внутри партии процесс глубоких изменений, начавшихся в советском обществе и с легкой руки писателя И.Эренбурга поименованный «оттепелью» ( так называлась вышедшая в те годы повесть) перешел в открытую фазу своего развития.

Решения XX съезда официально санкционировали курс перемен в партийной, общественной, экономически-хозяйственной и культурной политике под углом исправления извращений так называемого периода

«Культы личности». Этот дозированный, смешной по нынешним временам глоток свободы оказался, тем не менее, вполне достаточным для того, чтобы почти задушенная культура, в том числе и кино, очнулись и начали оживать.

## **6.2 Управление**

### *В Министерстве культуры*

Быстрые и глубокие перемены в оттепельном кино происходили под перекрестным воздействием, по крайней мере, двух разновеликих и разнонаправленных сил.

Инициативы и требования радикальных перемен в отрасли исходили, прежде всего, от кинематографической общественности. Напомним, что еще в последние годы жизни Сталина кинематографисты и даже само руководство Министерства кинематографии стали все активнее и громче подавать власти сигналы о необходимости отказа от политики малокартинья, наращивания объема кинопроизводства и других неотлагательных перемен в киноотрасли. В какой-то степени эти голоса были услышаны и учтены, что и привело к столь важному решению XIX съезда партии о необходимости взять курс на возрастание объема советского кинопроизводства.

После кончины Сталина и уже при самых первых признаках возможных серьезных перемен в стране кинематографическая общественность мгновенно возобновила свои атаки с предложениями перемен. Уже 14 апреля 1953г. в адрес секретаря ЦК КПСС Н.С.Хрущева и министра культуры СССР Пономаренко уходит коллективное обращение ведущих кинематографистов «Мосфильма» о необходимости серьезных изменений в системе производства и выпуска художественных фильмов. За этим письмом, закоперщиком которого стал И.А.Пырьев, последовали обращения в инстанции и других лиц и кинематографических организаций с вполне серьезными и здравыми предложениями о необходимости преобразований.

Но нужно признать, что необходимость преобразований вполне уже осознавали тогда и высшие институты самой власти в лице ЦК КПСС и

советского правительства. Беда, однако, в том, в понимании того, что именно и как нужно менять в ведении отраслевых дел, у этих двух сил – кинообщественности и институтов власти – ратующих, за обновление «важнейшего из искусств», в очень значительной степени не совпадало. Это противоречие в программных установках останется сквозным на протяжении всего периода, выльется в их непрерывное противоборство, серьезно скажется на итоговых результатах периода, а завершится это противостояние жестким организационно-административным разгромом оттепельного кино.

На первых же порах нестыковка программных установок выльется в поспешное и, скорее всего, не до конца продуманное и выверенное решение властей об общей организационно-управленческой реформе в стране.

По всей вероятности программа этой реформы основной, смысл которой был заключен в идее сокращения и упрощения структуры советского правительства, готовилась еще при жизни Сталина. Однако официально она впервые была представлена Г.М.Маленковым на экстренном пленуме ЦК КПСС, состоявшимся сразу вслед за кончиной вождя 5 марта 1953г. Пленум утвердил намечаемые меры, и уже 15 марта 1953г. Верховный Совет СССР утвердил закон «О преобразовании министерств СССР».

Председатель Совета министров СССР Г.М.Маленков, представлявший проект этого закона, мотивировал необходимость его принятия потребностью повышения оперативности управления, сокращением бюрократического аппарата. «Проведение в жизнь организационных мероприятий в области улучшения государственного и хозяйственного руководства, – утверждал руководитель правительства, – несомненно создаст лучшие условия для успешного решения стоящих перед нашей страной исторических задач»<sup>549</sup>.

В соответствии с этим законом вместо нескольких десятков министерств и ведомств в составе правительства создавались новые более крупные министерства, объединявшие в себе сразу несколько ранее

---

<sup>549</sup>Правда. – 1953г. – 16 марта.

самостоятельных правительственных структур. Так прежде самостоятельные Министерство государственной безопасности СССР и Министерство внутренних дел СССР теперь объединялись в одно Министерство – Министерство внутренних дел СССР. Точно также ранее самостоятельные Военное министерство СССР и Военно-Морское министерство СССР теперь соединялись в общее Министерство обороны СССР.

Были и более радикальные объединения. Так, например, целый букет прежде самостоятельных министерств – Министерство сельского хозяйства СССР, Министерство хлопководства СССР, Министерство совхозов СССР, Министерство заготовок СССР и Министерство лесного хозяйства СССР – теперь оказывались под одной вывеской Министерства сельского хозяйства и заготовок СССР.

Но едва ли не главный рекорд закона «О преобразовании министерств СССР» по части укрупнения значился под пунктом №5. Он гласил: «Объединить Министерство высшего образования СССР, Министерство кинематографии СССР, Комитет по делам искусств, Комитет радиоинформации, Главполиграфиздат и Министерство трудовых резервов СССР в одно Министерство – Министерство культуры СССР». Чуть позднее к букету новосозданного Министерства было добавлено еще и Совинформбюро.

Напомним, что попытка объединить все музы под одной управленческой крышей предпринималась властью и в 20-е (Наркомпрос) и в 30-е годы (Комиссариат лешкой промышленности, Всесоюзный комитет по делам искусств). В обоих случаях выяснялось, что пребывание «важнейшего из искусств» в компании с прочими музами, мало способствовало развитию киноотрасли и ей поневоле пришлось возвращать самостоятельный статус. Очередной же управленческий эксперимент с включением кинематографии в состав Министерства культуры оказался еще более неудачным, чем прежние.

Дело в том, что новосозданное министерство оказалось уж слишком громоздким. Чтобы представить масштабы этого образовавшегося монстра, стоит напомнить, что помимо сугубо управленческих подразделений ликвидируемых ведомств в состав Министерства культуры было включено и все их материально-производственное «приданное». А именно – решительно все многочисленные предприятия, стройки и организации, входившие прежде в состав ликвидированных министерств и заново объединенных в единый большой «совхоз».

«Таким образом, – делает совершенной справедливый, на наш взгляд вывод М.М.Гольдин, – Министерство культуры в пятидесятых годах занималось не только руководством культурными процессами. Можно утверждать, что Министерство культуры в определенной степени относилось и к разряду промышленных министерств, с присущим им атрибутам производственного плана и бухгалтерско-финансовой отчетности. В его ведении находились крупные объекты капитального строительства, предприятия промышленности, изготавливавшие, в частности, киноаппаратуру, фильмокопии и т.п., еще более мощная и прибыльная отрасль производства печатной продукции, научно производственные институты и т.д. На балансе Министерства числилось даже два паровоза. Трудно перечислить все сферы деятельности, которыми занималось Министерство культуры. Наряду с названными оно ведало зоопарками (Главное управление культпросветучреждений), организацией художественной лотереи, спортом, нормами питания учащихся. Строительно-монтажные организации, подчиненные Министерству до 1957 года возводили детские сады, школы и учреждения здравоохранения. В его ведении находилось радио и зарождавшееся тогда телевидение. Так Министерство занималось редакционной политикой – например, составляло «план освещения в «Последних известиях» вопросов сельского хозяйства».

Из простого перечисления подразделений, вошедших в состав нового административного образования (а также учитывая то, что Министерство

культуры занималось некоторыми вопросами средней школы) можно без преувеличения утверждать, что по объему, сфере деятельности, количеству подведомственных отраслей новому Министерству культуры не было равных в отечественной истории. В самом деле, ни ранее, ни позднее не было такого многофункционального правительственного учреждения, занимавшегося вопросами образования и культуры»<sup>550</sup>.

Работу новых управленческих структур кинематографии в составе нового министерства возглавили Владимир Николаевич Сурин<sup>551</sup> и Игорь Антонович Рачук.<sup>552</sup>

Никто из этой парочки ни славными, ни особо «унтерпришибеевскими» делами на этом поприще не отметился. Вряд ли такой итог – «ни рыба, ни мясо» – была продиктована нехваткой опыта или отсутствием каких-либо сильных индивидуальных качеств.

И того и другого, как показали последующие их карьерные назначения в принципе и вполне хватало. Рачук ушел в СК ССР и неожиданно показал себя там настоящим радикалом-реформатором. Сурин, покинув стены министерства Сурин, оказался вполне успешным руководителем «Мосфильма». Так что поневоле приходится делать вывод о том, что, скорее всего, в системе МК СССР, хорошим качеством этих чиновников куда сложнее было проявиться.

---

<sup>550</sup>Гольдин М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. – С. 23.

<sup>551</sup>Сурин В.Н. (р. 1906г.) – замначальника управления музыкальных учреждений Всесоюзного комитета по делам искусств с 14.02.1938г.; начальник управления музыкальных учреждений комитета с 23.09.1939г., член Комитета по делам искусств при СНК СССР с 03.05.1940г., член Союза Советских композиторов с 05.07.1943г., зам.председателя Комитета по делам искусств при СМ СССР с 10.05.1946г., председатель Суда чести Комитета по делам искусств при СМ СССР с 07.12.1947г., зам. начальника Главного управления кинематографии Министерства культуры СССР с 16.07.1953г., Генеральный директор киностудии «Венфильм» в Австрии Главсовзагранимущества МВТ СССР с 06.08.1954г., зам. министра культуры и член коллегии Министерства культуры СССР с 11.05.1955г., член Оргбюро Союза работников кинематографии с 03.06.1957г., председатель Комиссии по отбору кинофильмов соц. стран для показа в киносети СССР с 20.10.1958г., генеральный директор киностудии «Мосфильм» с 16.03.1959г., с 29.09.1965г. на пенсии.

<sup>552</sup>Рачук И.А. (р. 1921г.) – в 1950–1953гг. в аспирантуре АОН при ЦК ВКП(б)–КПСС, по окончании которой направлен в распоряжение Московского обкома КПСС, с 28.04.1954г. уполномоченный ВОКС в Польше, с 25.10.1955г. зам. начальника Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР, с 05.06.1957г. член Оргбюро Союза работников кинематографии СССР, в 1958–1961гг. начальник Управления Министерства культуры СССР по производству фильмов, одновременно член коллегии Министерства культуры СССР, в 1961–1963гг. ответственный секретарь Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР (снят с должности 30.10.1963г.).

Первая послесталинская правительственная реформа хоть и исходила вроде из благих начинаний, но на ее реальные результаты не могли не повлиять и обстоятельства сугубо политико-конъюнктурного характера, связанные прежде всего с торопливо-лихорадочной дележкой власти между тогдашними властными группировками и кланами. Не будем говорить о том, во что обошлась эта скороспелая реформа другим сферам народного хозяйства и государственным институтам, но советскому кино она вышла явно боком.

В конце марта Министерство кинематографии СССР, учрежденное в 1946 году, расформировывается и вместе с тем кино теряет свою отраслевую независимость, дарованную ему еще в 1938г., когда кино было выведено из подчинения Комитета по делам искусств и получило самостоятельный орган управления отраслью, напрямую подчинявшийся только правительству и партийному руководству страны.

С утратой самостоятельной и самоуправляемой отрасли вся прежняя структура отраслевого управления, неплохо отлаженная за прошедшие 15 лет и здорово показавшая себя даже в годы суровых испытаний военных, рушится до основания. Специализированные главки и другие структурные подразделения, существовавшие в прежнем Министерстве кинематографии, упраздняются и на их жалких обломках создаются только два управления – Главное управление кинематографии и Главное управление кинофикации и кинопроката. Вопросы развития кинотехники и кинопромышленности уходят в другие общеминистерские структуры.

Очень скоро выявится глубокая порочность этой очередной структурной перестройки. Прямая и столь значимая связь между тремя главными составляющими киносистемы кинопроизводством, кинопоказом и кинопромышленностью оказывается разорванной. Их взаимодействие, как, впрочем, и все другие бесчисленные вопросы теперь осуществляются и разрешаются уже не напрямую, а через дополнительное промежуточное звено – руководство самого министерства, что резко снижает оперативность



и гибкость управления кинопроцессом, столь важные для эффективного развертывания киноработы. Большинство даже самых мелких вопросов теперь необходимо решать не на уровне двух сохранившихся отраслевых главков. А на уровне руководства самого министерства. В управленческой пирамиде появляется по сути дела дополнительный этаж.

И не один. Кино уже не имеет прямого выхода на правительство и ЦК. Все инициативы и вопросы функционирования и развития отрасли, поднимаемые кинематографистами, отныне проходят несколько дополнительных министерских фильтров, что в свою очередь существенно забюрокративает и замедляет процесс принятия необходимых решений. К тому же у министра культуры Н.А.Михайлова, бывшего руководителя комсомола, лично не складываются отношения с кинематографистами и для него «важнейшее из искусств» не становится самым любимым.

Явно неоптимальный характер управленческой модели, сложившейся с включением кинематографии в систему Министерства культуры, особенно болезненно сказался на старте оттепели, в пору особо бурного и всестороннего развития отрасли, когда в связи со строительством новых киностудий, расширением производственной базы отрасли, массовым строительством новых кинотеатров, внедрением новой кинотехники и т.д. необходимо быстро и адекватно принимать множество важных и материально значимых решений. Каждое из них теперь надо было согласовывать и утрясать с высшими партийными и правительственными инстанциями, но положение кино как «матрешки в матрешке» объективно не позволяло делать все это оперативно и качественно. И уже одно только это само по себе тормозило развитие, вызывало «перегрев системы», порождало массу острейших конфликтов и несообразностей.

Все эти обстоятельства приведут к тому, что у кинематографистов очень быстро обострится ностальгия по прежнему «независимому» существованию отрасли и начнется сначала скрытая, а потом и открытая борьба за освобождение от ярма Минкульта.

Поскольку это противоборство затянулось на долгих десять лет, а заряд конфликтности нарастал, дело приняло неожиданный оборот. Кинематографисты создали свой творческий союз, а последний и взял на себя роль неформального разработчика и проводника все необходимых отраслевых реформ.

Если в творческом, производственно техническом отношении наше кино уже в первые годы оттепели рвануло в небеса, то в своем организационно-экономическом устройстве оно еще пребывало, образно говоря, в сталинской шинели. Советская кинематография этих лет была буквально повязано по рукам и ногам нормами и инструкциями, установленными еще в годы массовых репрессий 30-годов. Эта паутина заржавевших правил и ограничений не давала шага ступить, непреодолимой плотинной высилась на пути развития нашей кинематографии.

И закономерно, что именно пырьевский СК первым ринулся на штурм бюрократических бастионов.

Уже в 1958 году на Старую площадь был направлен первый и более чем основательно разработанный проект реформирования киноотрасли, подготовленный в стенах Васильевской, 13.

В программе реформы отправленной в ЦК предлагалось изменить существующее положение в организации производства, финансирования и проката картин, связать в единое целое творческий и производственный процесс, поставить экономические результаты деятельности киностудий в прямую зависимость от идейно-художественного достоинства выпускаемых ими произведений и количества зрителей, посмотревших тот или иной фильм.

Программа носила столь радикальной характер, что у сотрудников отдела культуры ЦК при чтении проекта, вероятно, рождалось чувство, а не подкинул ли кто-нибудь эти бумаги из продукции самиздата в порядке нехорошей шутки. Но зато в конце этого пугающего документа значился

единственный успокоительный раздел. Он назывался ласково и интеллигентно «О системе руководства кинематографией»

В нем радикалы с Васильевской сами предлагали... «усилить и укрепить руководство кинематографией». Дескать, нынешнее Управление по производству фильмов Министерства культуры СССР – орган малосильный и слабый. Для управления и контроля за «важнейшим из искусств» требуется инстанция куда более крепкая и основательная.

Вот как буквально звучали эти удивительные строки: «Следует прямо сказать, что оно (Управление) ничем не управляет с момента функций планирования, не обладающее финансовыми рычагами, отчужденное от технической политики (все эти вопросы сосредоточены в отделах министерства) не способно оказать влияние на организационно-производственные дела кинематографии. Управление по производству фильмов превратилось в излишнее звено, в учреждение канцелярского типа, пассивно регистрирующее положение, сложившееся в киноискусстве. Учитывая положительный опыт перестройки руководства народным хозяйством, проведенный партией несколько лет тому назад, Оргкомитет Союза считал бы целесообразным руководство этой областью искусства сосредоточить в Государственном комитете Совета Министров СССР по кинематографии. Мы глубоко убеждены, что создание Государственного комитета по делам кинематографии будет прогрессивной мерой и поможет советской кинематографии преодолеть недостатки и трудности, о которых речь шла выше»<sup>553</sup>.

С ума посходили?!

Сами на свою шею выпрашивают удавку покрепче?!!

Скорее всего, подобные мысли о добровольно накинутой на шею петле наверняка посещали просителей из пырьевского СК. Каждому из них и в 30-е и в 40-е годы в полной мере довелось прелесть ведомственной удавки и нежность прикосновения сановной руки.

---

<sup>553</sup>РГАЛИ, ф. 2936, оп. 1, д. 41, л.92–105.

Вряд ли у Пырьева и его сотоварищей, столь настойчиво и упорно добивавшихся создания Кинокомитета, теплились в душе какие-либо иллюзии насчет того, что чиновники, которые засядут в Малом Гнездиновском, будут благодарно помнить, кто именно создал им рабочие места, и вести себя хотя бы по-человечески.

Но отступать тогда было некуда: отрасль действительно нуждалась в обретении самостоятельного статуса и централизованном руководстве всем ее многоукладным хозяйством. *Забота об успехе общего дела в данном случае пересилила страхи и опасения за свои личные судьбы.*

И в ЦК пошли пырьевскому СК навстречу...

Желаете Госкино? Получайте !!!

#### *Кинокомитет*

6 марта 1963г. состоялось заседание Секретариата ЦК КПСС. Обсуждался вопрос «О перестройке руководства развитием советской кинематографии». В обсуждении участвовали Ф.Р.Козлов, И.А.Пырьев, С.А.Герасимов, С.И.Юткевич, Д.А.Поликарпов. Было принято решение: образовать союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР, назначить министром А.В.Романова (одновременно он являлся зав. отделом кинематографии и зам. зав. Идеологическим отделом ЦК КПСС), пригласить на совещание 200 мастеров кино.

15 марта 1963г. эти решения с некоторыми изменениями были утверждены Президиумом ЦК КПСС (протокол №88, п.2).

23 марта 1963г. вышел указ президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии».

Союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии создавался «в целях улучшения руководства развитием кинематографии страны». Одновременно тем же указом Совету Министров СССР было дано поручение утвердить перечень

организаций и предприятий, подлежащих передаче в ведение Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии.

11 мая Совет Министров СССР принял постановление № 522, регламентирующее «вопросы организации Государственного комитета по кинематографии». Разрешено было завести штат в составе 290 работников, а руководящий состав самого Комитета должен был состоять из 15 человек. Заместитель Председателя ГКК, ведающий вопросами кинопромышленности включался в состав членов Госплана СССР и должен был «обеспечивать через Комитет выполнение функций планирования производства продукции кинопромышленности»<sup>554</sup>.

Постановление также признавало целесообразным «образовать в союзных республиках (в зависимости от объема работ) государственные комитеты по кинематографии или главные управления по кинематографии при Советах Министров союзных республик, возложив на них руководство всей деятельностью подчиненных киностудий, предприятий и организаций, а также развитием и эксплуатацией киносети и кинопроката на территории республики».

Министерству внешней торговли СССР было предписано вернуть Всесоюзное объединение по экспорту и импорту фильмов в систему ГКК. 15 мая на основе этого постановления новый орган управления киноотраслью издал приказ «Об организации и структуре Государственного Комитета СМ СССР по кинематографии». 27 мая состоялось первое заседание Кинокомитета, на котором обсуждались вопросы организации работы и структуры этой новой организации, а также порядок составления плана развития кинематографии на два ближайших года. Начиная с этого момента все практические вопросы текущей работы киноотрасли решались уже непосредственно ее новым органом управления.

---

<sup>554</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 10, л. 1–10.

Новосозданный Кинокомитет возглавить довелось возглавить А.В.Романову<sup>555</sup>, имевшему большой опыт журналистской и партийной работы.

Первым заместителем Романова стал Владимир Евтихианович Баскаков<sup>556</sup>, до этого заместитель министра культуры по кино, тоже пришедший из ЦК.

«Я по образованию – филолог, – писал он в своей автобиографической справке. – До войны учился в Ленинградском университете. На войну попал студентом. Сперва был солдатом, потом стал военным журналистом, работал во фронтовой газете. А после войны – в печати. С 1956 года по 1962 я работал в отделе культуры ЦК КПСС. Тогда, после XX съезда партии, началось обновление аппарата и стали набирать новых людей. Заместителем заведующего отделом был назначен известный литературовед Б.Рюриков. Он формировал новый кадровый состав отдела и в числе других пригласил меня, зная как одного из авторов «Литературной газеты», где он был редактором. Сперва я работал в секторе литературы вместе с И.С.Черноуцаном, затем стал заведующим сектором кино. Именно в этот период в кинематографе шло активное обновление. С 1962 года я уже самым непосредственным образом

---

<sup>555</sup>Романов Алексей Владимирович (1908–1998гг.). Родился в г.Белеве Тульской губернии (ныне Тульская область) в семье торгового служащего. В 1926–1929гг. учился на Высших государственных литературных курсах. С 1929г. работал в Актюбинске в окружной и областной газетах, а в 1933–1944гг. в горьковской областной газете. В 1926–1929гг. учился на Высших государственных литературных курсах. С 1929г. работал в Актюбинске в окружной и областной газетах, а в 1933–1944гг. в горьковской областной газете «Юрьковская коммуна» ответственным секретарем редакции. Член ВКП(б) с 1939г. В 1944–1946гг. корреспондент и заместитель ответственного секретаря «Правды». С 1946г. редактор газеты «Горьковская коммуна», а в 1947–1949г. «Советская Белоруссия». В 1945–1949гг. учился в Заочной ВПШ при ЦК ВКП(б). С 1949 ответственный секретарь, а в 1953–1955гг. заместитель шеф-редактора газеты «За прочный мир, за народную демократию». В 1955–1965гг. в аппарате ЦК КПСС. Одновременно в марте 1963г. – декабре 1965г. председатель Госкомитета СМ СССР по кинематографии. В марте 1963г. – октябре 1965г. министр СССР. В октябре 1965 – августе 1972г. председатель Комитета по кинематографии при СМ СССР. В 1972–1986гг. главный редактор газеты «Советская культура». С 1986г. на пенсии. Кандидат в члены ЦК КПСС в 1961–1986гг.. Член Бюро ЦК КПСС по РСФСР в 1961–1962гг. Депутат ВС СССР в 1962–1974гг.

<sup>556</sup>Баскаков Владимир Евтихианович (1921–1999гг.).Окончив три курса ЛГУ, ушел на фронт. Работал во фронтовых газетах. Награжден орденом Красной Звезды. В 1945г. вступил в партию. Окончил Московский педагогический институт (1952г. ). С 11.12.1950г. – инструктор отдела культуры ЦК КПСС, зав. сектором отдела кинематографии отдела культуры ЦК КПСС с 08.08.1960г.; с 06.01.1961г. введен в состав Комитета по отбору и приобретению фильмов капиталистических стран, позднее первый зам. председателя Государственного Комитета СМ СССР по кинематографии; член Государственного комитета СМ СССР по культурным связям с зарубежными странами с 05.03.1964г., член Советской части Межправительственной советско-венгерской комиссии по культурным связям с 20.05.1967г.

оказался в мире кино – был переведен в Министерство культуры СССР на должность заместителя министра. Министром была Е.А.Фурцева. В моем ведении оказались все кинематографические дела. После образования Комитета по кинематографии – это произошло в 1963 году – я оказался первым заместителем Председателя Комитета А.В.Романова»<sup>557</sup>.

Председатель Кинокомитета Романов и его заместитель Баскаков в выпавших на их долю испытаниях проявили себя по-разному. Но в любом случае именно их дуэт в судьбе оттепельного кино сыграл весьма и весьма важную роль. Важную в каком смысле? Позитивную или негативную?

Одним словом тут не определить.

Но как бы то ни было, прежде всего, надо признать именно в их годы правления появились фильмы Шукшина, Климова, Тарковского, Шепитько, Данелии, Гайдая, Панфилова, Германа, Параджанова, Соловьева, Ильенко, Лотяну, Океева, Мансурова, Жалакявичюса, Иоселиани и многих-многих других, ставшие классикой отечественного кино и не сходящие с наших экранов по сию пору. Именно в пору правления дуэта Романов-Баскаков советская кинематография установила свой наивысший рекорд посещаемости – 4 миллиарда кинопосещений в год!

А при чем здесь начальники ?!!

Да хотя бы при том, что без их соизволения и личной подписи ни один бы из этих замечательных фильмов не был бы запущен в производство и не предстал перед зрителем. Как-никак за каждую такую свою подпись они должны были нести личную ответственность. И несли. Недаром без особых почестей и непременно вынесения благодарностей за десять лет достаточно успешной работы в начале 70-х оба были выставлены за дверь.

Особенно стоило бы отметить пусть и неоднозначную роль в расцвете оттепельного кино В.Е.Баскакова, который в своей замовской должности, на самом деле, благодаря своим неординарным человеческим качествам, эрудиции да и самому жизненному опыту (прошел всю войну) был в составе

---

<sup>557</sup> Архив отдела кадров НИИ киноискусства. Личное дело В.Е.Баскакова.

кинокомитета фигурой №1, а не №2. Да, воспоминания о нем остались разные. И если уж пришлось бы суммировать их, то портрет получился бы явно неоднозначным и уж как минимум – «полосатеньким».

Так кто же он все-таки был. Злодей? Палач? Спаситель? Какова его роль в судьбе оттепельного кино?

За все похороненное, за грубость и резкость, за издерганные некоторым кинематографистам нервы спасибо ему, конечно же, не скажешь. А вот за стоящие фильмы, которые он запускал и которые от той эпохи остались, за многие ценные организационные инициативы и решения, явно поспособствовавшие росту нашего кино – низкий ему поклон.

#### *«Неоттаявший» Агитпроп*

Чтобы такая оценка руководства Кинокомитета в переломные 60-е годы не показалась завышенной, следует учесть, что степень властных полномочий тогдашних киноначальников была далеко не безграничной. Как и на всех предыдущих этапах истории отечественного кино сохранялась и безотказно действовала все та же система контроля и управления «важнейшим из искусств» по двум линиям – государственной и партийной. И по-прежнему главные властные полномочия тут принадлежали не государственному управленческому органу, а высшим партийным структурам. Ибо именно в кабинетах ЦК КПСС на Старой площади определялись эстетические критерии, формировались главные направления культурной политики. Именно здесь принимались и все решающие и принципиальные решения по всем без исключения вопросам работы и развития киноотрасли. Кинокомитет, как и ранее Министерство культуры, мог, конечно, выдвигать те или иные инициативы, вносить свои предложения, но последнее слово в решении любых отраслевых проблем всегда оставалось даже не за Советом Министров СССР, а именно за структурами ЦК КПСС и, прежде всего, – все за тем же пресловутым Агитпропом ЦК КПСС.



После смерти Сталина музы вроде бы и вывели из прямого подчинения Отделу агитации и пропаганды. В структуре аппарата ЦК появился вроде бы самостоятельный Отдел культуры. На самом деле, и эта новая структура в составе аппарата ЦК КПСС в оттепельную эпоху быстро показала себя достойнейшим наследником сталинского Агитпропа. И именно с его деятельностью в первую очередь оказались связаны самые проблемные, самые конфликтные линии развития советского кино оттепельного периода. А в итоге и его организационный разгром, пришедшийся на вторую половину 60-х.

Изучая обширнейшую коллекцию всевозможных справок. Докладных записок высшему партийному начальству, инструкций и постановлений, вышедших в 50-60-е годы из недр отдела культуры и других структур ЦК КПСС, просто поражаешься их похоронно-критическому пафосу, тотальному преобладанию хронического недовольства и зубодробительной критики над вялыми констатациями отдельных скромных успехов. Не видя замечательных, подчас и великих фильмов, созданных в эти годы, не зная впечатляющих общих итогов этого периода, то если судить об этом периоде только по документации структур ЦК КПСС Отдела, можно подумать, что кино тогда только и делало, что неотвратно шло под откос, загибалось и разлагалось. Но, на самом-то деле, то были для отечественной киномузы годы неуклонного подъема и наивысшего расцвета.

Неужели партийные чиновники из кабинетов Старой площади не понимали и не видели этого?

Неужели и в святая святых КПСС засели исключительно одни дебилы и неучи, если не замаскированные вредители и коварные вражеские агенты?

Неужто такое было возможным?

Многое сегодня в деятельности аппарата ЦК КПСС, в том числе его Идеологического отдела и Отдела культуры продолжает оставаться тайной за семью печатями. Многие материалы соответствующих архивных фондов остаются закрытыми. Как и уста бывших сотрудников аппарата ЦК. И, тем не

менее, даже имея сегодня весьма ограниченный доступ к архивам ЦК, знакомясь лишь с отдельными сторонами и фрагментами деятельности того же Отдела культуры, есть все основания утверждать, что там среди самих его сотрудников представителей нечистой силы не водилось. Более того: в этом отделе, в том числе и непосредственно в секторе кино трудились... умные, знающие и даже очень достойные люди.

Последнее могут подтвердить многие кинематографисты, имевшие с ними дело. Вот один из них – заведующий сектором кино отдела культуры Куницын Георгий Иванович, страстный поклонник и ценитель таланта Андрея Тарковского, по инициативе которого фильм «Андрей Рублев» был и запущен в производство. Он же отчаянно пытался защитить уже снятый фильм, оградить его от «полочной» участи. За что и был изгнан и ЦК и подвергся преследованиям.

Можно вспомнить и замечательного киноведа, редактора Льва Александровича Парфенова, создавшего еще до прихода в аппарат ЦК настоящую чудо-организацию Бюро пропаганды советского киноискусства, а позднее умелого и добропорядочного главного редактора газеты «советское кино».

Можно вспомнить и его коллегу Артема Григорьевича Дубровина – умницу, эрудита, честнейшего человека

Не грех, наверное, будет помянуть добрым словом и Игоря Сергеевича Черноуцана, который на посту заместителя заведующего того же Отдела культуры ЦК умудрился, кажется, решительно ничем не запятнать себя.

А тот же Владимир Евтихианович Баскаков? Ведь опять-таки вроде бы выходец из Агитпропа ЦК, но замечательно показавший себя потом на поприще государственной работы в Кинокомитете и при создании НИИ киноискусства.

Образы этих людей каждого по отдельности абсолютно не вяжутся с той ненасытной и поистине зловещей гидрой, что терзала и мучала наше кино в тот самый период, когда оно переживало пору своего наивысшего

подъема. Когда оно мощно работало на страну. И вот вместо того, чтобы поддержать это мощное его движение, отдать должное и поблагодарить авторов этого сотворенного руками советских кинематографистов чуда, с партийных небес доносились только озлобленные окрики да одни плевки.

Как же такое могло быть: люди достойные, а плоды их коллективной деятельности – вредные, разрушительные, подчас – абсолютно подлые?

Оказывается, и они, представлявшие кинематографистам, абсолютными вершителями их судеб, на самом деле были всего лишь скромными шестеренками в общей партийно-государственной давилльне. И высшая власть в этой системе принадлежала, пожалуй даже не конкретным ее носителям, называйся они хоть хрущевыми, брежневыми, суловыми. При всех своих индивидуальных различиях, все они, на самом деле, были рабами марксистско-ленинского вероучения. Именно эти священные догматы правили и распоряжались судьбами великой страны.

Но в годы оттепели ход реальных жизненных процессов все более и более расходился с главными постулатами вероучения. А вместо того, чтобы как-то привести непоколебимые догмы в некое соответствие с реалиями жизни, уже самую реальную жизнь, в том числе и культуру, стали подгонять под свои железобетонные каноны.

В этом и заключалась главная драма оттепельного кино, быстро и опасно сближавшегося с реальной жизнью и реальной историей страны. Но экранные образы реальной жизни никак не отвечали коммунистической догматике. И в этом мерещилась идеологическая измена священному учению о неизбежности коммунизма, страшная угроза установившемуся режиму власти. Потому-то так свирепы и беспощадны были охранительные структуры Агитпропа.

*Попытка возрождения Министерства кинематографии СССР*

Пик расхождения пришелся на 1965–1968г.

К этому времени необходимость радикальной организационно-экономической реформы киноотрасли стала абсолютно очевидной уже решительно всему киносообществу. На этот новую программу реформы Союз кинематографистов готовил уже совместно и в полном согласии с романовским Кинокомитетом. Ее именно так – как плод совместной работы творческого союза и государственной организации – и представили в ЦК КПСС в 1966 году. Программа «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»<sup>558</sup> была хорошо продумана, выверена, обсчитана. Как-никак ее разработчики готовили ее не для какого-то постороннего дяди, а для самих себя. Им же, в случае одобрения, предстояло ее и исполнять. Партийным чиновникам со Старой площади, казалось бы, оставалось только порадоваться совместной инициативе киносообщества и Кинокомитета, сказать спасибо за отличную разработку, одобрить проект и запустить его дело.

Не поблагодарили! И не одобрили. А тут же взялись сочинять встречный, свой собственный план переустройства кинематографа. Суть этого проекта была уже совершенно иной. В нем не содержалось уже даже самого слабого намека на объективную необходимость организационно-экономического переустройства заржавевшего механизма советской кинематографии. Предусматривались исключительно верхушечные перестроения, сводившиеся к реорганизации руководящего органа кинематографии. И только.

Стратегической задачей ЦК, которое в этом вопросе представлял заведующий сектором кино и замзав отделом культуры ЦК КПСС Ф.Т.Ермаш, стало воссоздание Министерства кинематографии СССР. При этом необходимость максимального повышения статуса руководящего органа кинематографии до уровня министерства выводилась исключительно из критики будто бы каких-то действительно непростительных и системных идеологических проколов кинематографа оттепели. Дескать

---

<sup>558</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 158, л. 30–46.

кинематографисты так зарвались и до такой степени вышли из-под идеологического контроля, что навести должный порядок можно будет только при условии создания куда более мощной и более полномочной у структуры контроля и управления.

Проект разгромного постановления ЦК, предусматривавший воссоздание сталинского Министерства кинематографии, продвигался чрезвычайно активно. В секретариат ЦК КПСС уже были переданы все необходимые бумаги и проекты решения, включая проект Указа Президиума Верховного Совета о создании означенного министерства. Был загодя заготовлен и бланк кадрового указа, куда оставалось только вписать фамилию новоиспеченного киноминистра. Эту программу невероятного вознесения руководящего кинематографией органа готовил замзав. Отдела культуры Ф.Т.Ермаш, и по уверениям многих кинематографистов готовил новое кресло, возможно, и для себя.

Однако эти волшебные планы сходу реализовать тогда не удалось. Высшее партийное руководство, по всей вероятности, несколько смутило то обстоятельство, что в проекте Постановления ЦК, подготовленного тогда Ермашом, необходимость радикальных организационно-кадровых преобразований в кино в первую очередь мотивировалась крайне негативной оценкой состояния советского кино. Здесь практически перечеркивались все главные итоги развития советского кино в период оттепели, последовательно перечислялись серьезные идеологически-художественные ошибки на всех основных тематических его направлениях, абсолютно негативно оценивалась и работа самого Комитета по кинематографии. Однако разгромное постановление все же не было принято. Даже членам Политбюро, крайне недовольным и отдельными советскими фильмами тех лет, и некоторыми раздражающими их тенденциями, тотально негативная оценка тогдашнего кинематографа показалась, вероятно, чрезмерной. Возникло также резонное соображение, что в случае принятия такого разгромного постановления поднимется неизбежный шум и опять пойдут разговоры о «зажиме»

искусства, всколыхнутся воспоминания о приснопамятных аналогичных постановлениях сталинского периода.

Ну, а посему было решено отодвинуть реформу руководящего кинооргана на более поздний срок, а всю «неотложку» реализовать, как тогда говорили, «в рабочем порядке». Началась «чистка кадров» на киностудиях, в редакциях и других киноорганизациях. Само собой в такой обстановке был похоронен и проект реформирования отрасли, подготовленный СК совместно с Кинокомитетом. Лишь в виде исключения был допущен локальный организационно-экономический эксперимент в одном из творческих объединений «Мосфильма» («ЭТО» Г. Чухрая). Все прочие начинания были решительно отвергнуты.

Что касается так долго и старательно лелеемого Ф.Ермашом Постановления ЦК КПСС о кино, то оно, в конце концов, проросло в 1972г. Согласно этому «историческому решению» Ф.Ермаш, наконец, перебрался со Старой площади в Малый Гнездниковский, заменив в председательском кресле А.В.Романова. Вскоре были освобождены от руководства и последние киноначальники, выдвинувшиеся в период оттепели. В числе таковых был переведен во ВНИИ киноискусства, тихую научную обитель, легендарный зампред В.Е.Баскаков. Тем самым – теперь уже и на уровне кадровом – была поставлена последняя победная точка в организационном разгроме оттепельного кинематографа.

### **6.3 Союз кинематографистов СССР: «Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...»**

#### *Творческий союз как новый фактор кинопроцесса*

Процессы, характерные для эпохи оттепели, в разных сферах тогдашней киносистемы развивались и с разной скоростью, и на разной глубине. Наименее подверженным обновлению оказался сам механизм партийно-государственного управления кинематографом. При всех неоднократных и судорожных попытках как-то переналадить его, ничего

принципиально нового и лучшего из этого не проистекло. Все реформирование, по сути дела, исчерпалось стыдливым камуфляжем особо безобразных механизмов и рычагов отшлифованной еще при Сталине системы контроля за благонаравием советской киномузы.

Но были такие участки и сферы кинопроцесса, где климат оттепели утверждался на удивление быстро, последовательно, впечатляюще результативно. И, пожалуй, особой приметой этого неповторимого времени стало то, что все новое быстрее и ощутимее росло, утверждалось и развивалось не в рамках уже существовавших к тому времени организаций, структур, обычаев, а как бы «на пустырях» – на свободных, незанятых пространствах, где до оттепельной поры вроде бы ничего подобного и «не было».

Из всех подобного рода новообразований, рожденных краткосрочной оттепельной эпохой, безусловно, самым важным и принципиальным завоеванием оказалось создание Союза кинематографистов. Роль, которую сыграла тогда и в дальнейшем эта организация в позитивном развитии всего кинопроцесса, исключительно высока. То обстоятельство, что в отличие от прочих творческих союзов СК создавался не в Творческий союз глухую пору сталинских застенков, а в более либеральные времена, наложило самый существенный отпечаток на весь облик этой организации и характер ее последующих действий. Союз, возглавляемый Пырьевым, действовал очень инициативно и напористо. Тут можно было бы долго перечислять самые благие дела и полезные начинания, полностью или хотя бы частично реализованные по инициативе СК. Однако в первую очередь сейчас следовало бы сказать, что особый смысл и значение самого факта создания Союза заключалось в том, что в однополюсной партийно-государственной системе советского кинематографа появилась сугубо общественная организация, в которой рождались и аккумулировались инициативы самих кинематографистов и которая стала ощутимой альтернативой официальным органам партийно-государственного управления экранной музыкой.

Конечно, эта альтернативность была относительной. И в доме на Васильевской, где обосновался СК, в этом маленьком островке свободы, имелась своя, отлитая из чугуна полутораметровая голова Ленина, которую аккуратно выволакивали на сцену как главное ее украшение по случаю любого советского праздника или торжественного мероприятия. Тут наличествовала и прочая неизбежная партийная атрибутика, аккуратно исполнялись все советские ритуалы и обычаи. Однако при их исполнении тут все же не разбивали лбы от непомерной ретивости, как в других местах.

И самое главное: отдавая, должное советское-партийной обрядовости, на Васильевской в первую очередь думали и заботились о своих чисто кинематографических делах и проблемах. Здесь рождались, разрабатывались, а затем и «пробивались» – иногда совместно с романовским Кинокомитетом, а иногда и наперекор ему – едва ли не все наиболее серьезнее, полезные и перспективные начинания, направленные на развитие и укрепление отечественной кинокультуры. И именно в стенах СК имели место организованные попытки защиты и отдельных художников, интересов кинематографа в целом от крайней оголтелости и дуболомности власти, привыкшей считать «наиважнейшее» своим услужливым лакеем.

Но, скорее всего, на облике и поведении СК еще сильнее сказался не только смягчившийся климат оттепельной эпохи, сколько буйный нрав его отца-основателя, коим и стал опять-таки тот же Иван Пырьев.

### *Рождение СК СССР*

Еще при Сталине Пырьев подбил своих коллег подписать коллективное обращение к вождю с просьбой дать высочайшее соизволение на организацию союза. Попытка эта не дала положительного результата. Хозяин Кремля преотлично ориентировался в кадровых и организационных вопросах, в этническом составе советского кино и его особых свойствах. А потому своего благословения на создание Союза кинематографистов не дал.



Однако при Хрущеве Пырьев опять взялся за свое. Опять надумал обратиться с коллективным письмом уже к новому партийному вождю. «Письмо это, – вспоминал Г.Б.Марьямов, – готовилось на «Мосфильме в обстановке особой секретности, чтобы слухи о нем – упаси Бог! – не докатились до «Хозяина». Был приглашен узкий круг москвичей и вызванный из Ленинграда Васильев.

В письме приводились убедительные доводы. «Мы глубоко убеждены, – говорилось от имени кинематографистов всей страны, – что создание Союза кинематографистов имеет сейчас первостепенное значение для дальнейшего развития нашего искусства. Значительное увеличение производства фильмов, которое будет расти из года в год, со всей остротой ставит перед нами задачу повышения художественного уровня выпускаемых кинокартин. За последнее время в этом отношении мы имели серьезные неудачи; на экраны вышло немало серых и посредственных картин...» В письме обращалось особое внимание на воспитание и повышение мастерства молодых творческих кадров, расширение международных связей с зарубежными деятелями кино, пропаганду и популяризацию лучших произведений киноискусства, укрепление связей со смежными областями искусства и литературы. При этом отмечалось, что эти задачи не могут осуществляться только ведомственными путями, которыми располагают министерские органы. К письму была приложена конкретная программа деятельности Союза.

Подшло время подписания. Каждый участник этой церемонии поставил свой автограф. И вдруг Пырьев буквально завопил. Один из известных режиссеров (не хочу называть его имени, может быть, это была минутная слабость) исчез из комнаты, а его фамилия с высоким званием уже нашла свое место в письме. Чтобы не начинать все сначала, Пырьев объявил розыск по всей студии, полагая, что вряд ли беглец успел далеко уйти. И мы его нашли: он отсиживался в том же коридоре... в туалете. Сколько же проклятий посыпалось на его голову! Оправдания были наивные. Всем было

ясно, что он еще не отделался от синдрома страха – болезни в свое время широко распространенной. Оказалось, что он никогда не подписывал писем в высокие инстанции...»

В своем прошении о создании Союза кинематографисты торжественно пообещали при всех обстоятельствах быть хорошими и послушными слугами партии. Однако в кабинетах на Старой площади трудились не какие-то недоумки-простачки: этим клятвенным обещаниям не особо верили. И тогда пришлось нащупывать слабые места в круговой обороне тогдашнего ЦК, пустить в ход нетривиальные средства обхаживания.

Самым слабым звеном тогда оказался секретарь ЦК КПСС Д.Т.Шепилов.

Именно с ним предварительно оговаривались задачи новой организации, формы и принципы ее работы, экономические условия ее функционирования и прочие, прочие ключевые вопросы. Именно Шепилов первым из всего тогдашнего состава ЦК клюнул на предложение пырьевской группировки объединить распыленное киносообщество в единую и крепкую организацию, каковая-де еще старательнее, еще эффективнее станет прислуживать красноезвездному режиму.

И, наконец, свершилось!

3 июня 1957 года секретариат ЦК КПСС вынес судьбоносное для кинематографистов страны решение о создании нового творческого союза, который должен был отныне их объединять.

Но не успели просохнуть чернила на этом постановлении, как колесу истории суждено было повернуться таким образом и именно в те самые мгновения, когда уже вот-вот должен был народиться Союз, когда наступили родовые схватки и стали отходить, что называется, воды. судьба самого Шепилова, благодетеля и крестного отца будущего СК катастрофически обломилась. После очередного пленума ЦК он в те же июньские дни того же 1957 года был с треском снят с работы и выведен из Президиума ЦК и ЦК

КПСС за принадлежность к т.н. «антипартийной группе Молотова–Маленкова».

В одно мгновение из сиятельной, почти божественной фигуры советского Олимпа Шепилов вдруг превратился в страшного врага самой партии и всего советского народа. У основателей Союза были тогда все основания всерьез опасаться, что участие свергнутого Шепилова в появлении на свет божий новорожденной организации не останется незамеченным. И действительно, была вполне реальная опасность, что расправляясь с «примкнувшим» Шепиловым, власть под горячую руку может отрулить назад и отменить только что данное разрешение на создание творческого союза кинематографистов, взлелеянное все тем же «двuruшником».

К счастью, то ли по недогляду, то ли в суете более неотложных дел, связанных с разгромом антипартийной группы, разрешенный, но зачатый пока что только на бумаге Союз все же не прихлопнули.

Обошлось !...

28–29 июня 1957г. в помещении Красной гостиницы бывшего Московского дома кино (Ленинградское шоссе, д. 44/2) состоялся первый пленум Оргбюро нарождавшегося Союза. На первых порах он был поименован Союзом работников кинематографии СССР (СРК СССР). Председателем его было дружно утверждено – тут не могло быть какой-либо иной альтернативы – Иван Александрович Пырьев.

*Оргкомитет СРК*

Команда у него подобралась крепкая.

В поистине звездном составе Оргкомитета будущего Союза две фигуры оказались особо значимыми.

Вообще, если посмотреть на историю пырьевского Союза сквозь призму экономики, то она покажется прекрасным волшебным сном и сказкой в чистом виде – настолько стремительно и эффективно Союз обеспечил себе абсолютную экономическую независимость.

Тем не менее, у этого экономического чуда есть свое имя и фамилия: Григорий Борисович Марьямов.

На Васильевской за ним закрепилась кличка «МГБ», составленная по его инициалам, но для помнивших как звучала в сталинские времена аббревиатура Министерства государственной безопасности эта кличка имело свой особый смысл. Несмотря на столь суровую кличку, приставшую к нему на Васильевской и образованную на самом деле из его собственных инициалов, Марьямов, в отличие от некоторых других кадров, «подаренных» Союзу с партийных небес, не был ни «подкидышем» ЦК, ни «выкидышем» советской госноменклатуры.

К моменту своего появления в стенах СРК Григорий Борисович имел чисто кинематографическую биографию с еще довоенным опытом работы редактора и организатора производства. Правда, за строгий нрав к нему отнюдь не случайно пристала кличка МГБ.

С Пырьевым же судьба свела Марьямова еще в те же 30-е годы. Они были близки и дружны, проработали рядом бок о бок на студии «Мосфильм», в Комитете по кинематографии, вместе строили в 50-е годы большой «Мосфильм». И вместе пришли в Союз.

Сказать, что Марьямов был правой рукой Пырьева, – это все равно, что ничего не сказать. У него, по-видимому, был особый организаторский дар, и все хорошие слова, которые мне до сих пор довелось сказать о Пырьеве и его замечательных делах на поприще строительства нашего Союза, в какой-то степени следовало бы отнести и к Григорию Борисовичу Марьямову.

Организация БПСК, все построенные Дома творчества, Дома кино в республиках, помещения для журналов, Высших сценарных и режиссерских курсов, дома для членов Союза, а в будущем и Киноцентр, льготы, отвоеванные для членов Союза, сотни самых ответственных и масштабных мероприятий, проведенных Союзом, – всего этого самым прямым образом коснулась талантливая организаторская рука бессменного, вплоть до 1986 года, истинного, а не просто по должности оргсекретаря СК СССР.

С чего начинался СК? Малюсенькая комнатуха. Заплеванный пол. Пара-тройка продавленных стульев-инвалидов. Через два-три года у СК было уже решительно все. Шикарное здание. Дом творчества Болшево. И сказочная скатерть-самобранка под названием Бюро пропаганды советского киноискусства, которая полностью обеспечивала все потребности и жизнедеятельность Союза.

Вот бюджет СК 1964 года: доходы – 6164,48 тыс. руб.; расходы – 7190 тыс. руб. Из них: 1452,97 тыс. руб. – капитальные вложения; 208 тыс. руб. – взносы в госбюджет; 87 тыс. руб. – проведение Учредительного съезда; 60 тыс. руб. – в фонд содействия творческой деятельности и на бытовую помощь,

И эти все сказочные по тем временам суммы не из государственного карманчика. Все до единой копейки заработано БПСК. Самими членами Союза. Под мудрым и жестким руководством «МГБ».

15 октября 1963г. у Пырьева появился другой замечательный помощник Заместителем Председателя Оргкомитета СРК СССР утвержден Александр Васильевич Караганов.<sup>559</sup>

Очень скоро он не только по должности станет ключевой фигурой союза. Его кругозор, деловые и человеческие качества в очень значительной степени избавят СК от того маразма, глупостей и грязи, каковые украшали и фасады, и внутреннее убранство многих других творческих союзов. У нас еще будет не одна возможность более подробно рассказать о работе Александра Васильевича.

Обязанности в Оргкомитете СРК распределились следующим образом. Сергею Юткевичу были доверены: комиссия по международным связям, секция критики и теории (наблюдение), организация Центрального музея кино. С.А.Герасимов отвечал за работу с республиканскими и местными

---

<sup>559</sup>Караганов Александр Васильевич (1915–2007гг.) литературовед, критик историк кино. В 1939г. окончил Институт истории, философии, литературы и искусства (ИФЛИ). Воевал. был ранен. В 1944–1947гг. – заместитель председателя ВОКСа. Позднее по политическим обвинениям был наказан. В 1958–1964гг. был главным редактором, а потом и директором издательства «Искусство» автор многих статей и книг по кино. С 1965 по 1986гг. – секретарь правления СК СССР.

отделениями СРК, М.И.Ромм – за работу секции художественной кинематографии, В.Н.Сурин директор Мосфильма за связь с Министерством культуры, в котором он совсем недавно трудился в ранге заместителя министра. Михаил Калатозов возглавил комиссию, которая должна была выработать стратегический план организационно-экономического реформирования системы советского кино. Комиссию кинодраматургии возглавил Евгений Габрилович.

Очень важно, что за плечами каждого члена пырьевской команды имелся солидный опыт управленческой работы в системе советского кино.

Михаил Ромм в годы был художественным руководителем всей советской кинематографии.

Михаил Калатозов потрудился и представителем Совинторгкино в США, и директором «Мосфильма» и даже в ранге заместителя министра кинематографии СССР.

Владимир Сурин, сменивший Пырьева в кресле директора «Мосфильма» успел потрудиться заместителем министра культуры СССР.

Уже поминавшийся Марьямов еще в сороковые годы набирался управленческого уму-разуму будучи помощником министра кинематографии СССР Большакова. Тот же Караганов буквально на пустыре создал великолепное издательство «Искусство». Перешедший на работу на Васильевскую Игорь Антонович Рачук потрудился в должности заместителя начальника главка по производству фильмов. Все эти люди знали, как устроен самый сложный кинематографический конвейер вплоть до последнего винтика.

Этот суммарный солиднейший багаж опыта управленческой работы позволил пырьевскому Оргкомитету сразу же замахнуться на кардинальную перестройку всей киноотрасли.

#### *Направления работы*

Возглавляемый Пырьевым Оргкомитет СРК работал столь энергично и инициативно, что процесс рождения и становления новой организации

свершился со сказочной быстротой. Буквально через какие-то 3–4 месяца на полную мощь заработала сильная и влиятельная организация, которая в первую очередь занялась отнюдь не самообслуживанием своих земных интересов и добыванием социальных благ для своих членов, сколько взвалила на себя тяжкое бремя разрешения едва ли не всех самых тяжелых проблем развития отечественного кинематографа.

Поистине титаническая работа пырьевской команды, в которой были представлены едва ли не все самые крупные мастера советской кинематографии, развернулась буквально на всех стратегических направлениях развития кино.

– В Доме кино снова закипели творческие дискуссии...

– Здесь разработали и стали пробивать проект радикальной организационно-экономической перестройки советского кино...

– Основательно взялись за подготовку молодых кадров. Был открыт и успешно заработал второй кинороддом страны – Высшие сценарные и режиссерские курсы...

– Пырьевский СК порушил железный занавес и взял на себя инициативу по восстановлению порушенных связей с зарубежными кинематографиями...

– По инициативе Васильевской стал проводиться Московский международный кинофестиваль...

– С ее же подачи ежегодно стали проводиться Всесоюзные кинофестивали...

– Уже через полтора года своего полулегального существования пырьевская команда организовала Бюро пропаганды советского кино, которая финансово полностью обеспечивала всю многообразную деятельность Союза, а к тому же вела колоссальную работу по пропаганде кино...

– Пырьевский Оргкомитет помог организовать республиканские союзы кинематографистов. Целые бригады ведущих кинематографистов регулярно

выезжали из Москвы на республиканские киностудии, чтобы оказать консультативную. Творческую помощь и организационную поддержку молодым, только-только встающим на ноги национальным кинематографам. В столицах союзных республик на средства БПСК один за другим строились свои Дома кино, Дома творчества...

– Из штаба на Васильевской, 13 в ЦК и правительственные органы потоком шли инициативные записки с просьбой дать санкции на создание научного института кино, издание киногазеты, строительство музея...

При этом огромный объем организационной работы на всех направлениях Союза в отличие от госучреждений обеспечивался минимальными штатами работников. К середине 1959г. в СК насчитывалось уже 2184 члена союза, общая же численность штатных работников всех центральных и республиканских организаций – 139 человек, Домов кино и дома творчества «Болшево» – 188 человек. Общий фонд зарплаты на 1959г. составил 1894 тыс. руб. К тому же Союз уже принял меры к тому, чтобы полностью обеспечивать всю свою жизнедеятельность не из государственного кармана, а из собственных заработанных средств. 21 августа 1959г.: Совет Министров СССР издал постановление о создании БПСК. Это была, пожалуй, очень важная победа пырьевской команды, на долгие годы обеспечившая полную экономическую независимость Союза от государства и его безбедное существование. Но БПСК стало не только кормильцем Союза, эта организация стала осуществлять поистине грандиозную работу по продвижению кино к быстро растущей аудитории.

Этот перечень дел, инициатив, благодеяний еще даже не получившего официальный статус Союза можно было бы длить до бесконечности...

Но все вместе взятые они обозначали одно: в однополярной партийно-государственной системе управления «важнейшим из искусств» появилась мощная общественная организация реально взявшая на себя роль лидера и разработчика всех тех главных идей и инициатив, которые в ту пору двигали наше кино вперед и вперед.



И именно в стенах пырьевского СК имели место организованные попытки защиты и отдельных художников и, интересов кинематографа в целом от крайней оголтелости и дуболомности власти, привыкшей считать «наиважнейшее» своим услужливым лакеем.

Конечно, на инициативной высоко результативной работе пырьевского СК сказалось то обстоятельство, что он родился в очень счастливую пору. Дела у советской кинематографии быстро шли в гору буквально на всех направлениях. Все увереннее, все ярче заявляло о себе новое кинематографическое поколение – поколение Чухрая, Алова и Наумова, Хуциева, Параджанова, Абуладзе, Жалакявичюса. Неузнаваемо преобразался ВГИК, порог которого уже переступили Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Геннадий Шпаликов, Отар Иоселиани, Лариса Шепитько, Юрий Ильенко, Эмиль Лотяну, Булат Мансуров. Расширялась и производственная база советского кино. Завершалось строительство «Большого Мосфильма», как грибы росли другие новые студии в союзных республиках. Советская кинематография освоило массовое производство цветных фильмов. Появился широкий экран. Шло массовое строительство кинотеатров нового поколения. Зрительская аудитория росла не по дням, а по часам, приближаясь к фантастической отметке – 4 миллиарда кинопосещений в год. Кино как искусство снова стремительно завоевывало народную любовь, становилось, действительно, «важнейшим» и самым влиятельным.

Лидеры СРК уловили этот попутный ветерок, умело и расчетливо воспользовались энергией общего подъема советской кинематографии. Пырьев отчаянно беспокоил инстанции бесконечными прошениями и без робости входил в любой партийный или правительственный кабинет не только потому что он был отвязным и отчаянным храбрецом, но еще и потому, что он представлял стремительно расцветающую и набирающую мощь кинематографию. За его спиной стола сплоченная команда тех самых людей, которые и создавали тогда лучшие советские фильмы, приносившие

стране и славу и солидную прибыль. Причем не только экономическую, но политическую, воспитательную. Все это давало лидерам только-только рождавшегося Союза право без робости и стеснения просить, требовать, выбивать у инстанций все. Что им было необходимо для развертывания своей работы.

Но и сам Союз при этом не только жил на проценты от общего успеха тогдашнего советского кино, но и сам разбивался в лепешку, чтобы закрепить этот успех, сделать все возможное и невозможное, чтобы вывести наше кино на еще большую высоту.

Именно этот взаимобмен энергиями – общегосударственной и общественной – и был, по-видимому, главным секретом стремительного возрождения оттепельного кино.

#### *Разработка организационно-экономической реформы*

Если в творческом, производственно техническом отношении наше кино уже в первые годы оттепели рвануло в небеса, то в своем организационно-экономическом устройстве оно еще пребывало, образно говоря, в сталинской шинели. Советская кинематография этих лет, рванувшая в совершенно новые для себя смысловые и жанрово-стилевые пространства, в сфере организационно-производственной была буквально повязано по рукам и ногам нормами и инструкциями, установленными еще в годы массовых репрессий 30-годов. Эта паутина заржавевших правил и ограничений не давала шага ступить, непреодолимой плотиной высилась на пути развития нашей кинематографии. И закономерно, что именно пырьевский СК первым ринулся на штурм бюрократических бастионов.

Уже в 1958 году на Старую площадь был направлен первый и более чем основательно разработанный проект реформирования киноотрасли, подготовленный в стенах Васильевской, 13. В этой программе реформы предлагалось изменить существующее положение в организации производства, финансирования и проката картин, связать в единое целое

творческий и производственный процесс, поставить экономические результаты деятельности киностудий в прямую зависимость от идейно-художественного достоинства выпускаемых ими произведений и количества зрителей, посмотревших тот или иной фильм.

Партийные чиновники, не моргнув глазом, сделали вид, что никакого обращения не было, и сунули его под сукно.

Но и пырьевский штаб не отступил, показав свой бойцовский характер. Заявленную программу организационно-экономической реформы продолжали неумолимо разрабатывать дальше. Ее развивали, детализировали, шлифовали и каждый новый вариант упорно заявляли в ЦК партии. А следом готовили и столь же настойчиво выдвигали программы развития уже и отдельных звеньев киноиндустрии.

Так в 1959г. СК собственными силами проделал большую работу по изучению состояния дел в кинопрокате и на основе этого независимого исследования представил в ЦК КПСС свою программную разработку «О задачах в области кинофикации и кинопроката».

В том же 1959г. в ЦК КПСС была отправлена инициативная записка председателя Оргкомитета СРК СССР И.А.Пырьева «О мерах по развитию киноплёночной промышленности»<sup>560</sup>.

Пырьевский СК буквально засыпал властные инстанции своими предложениями и инициативами по развитию зарубежных связей советской кинематографии, по оптимизации кинопроизводства, урегулированию вопроса о заработной плате, авторскому праву, кинообразованию и т.д., и т.п.

Одновременно руководство и комиссии Союза не пропускали мимо своего внимания и должной реакции буквально ни одного нового проектного документа властей, касающегося кино. По каждому из них они выступали знающими, трезвыми и неуступчивыми оппонентами, очень часто вынуждая власть учитывать замечания, возражения и уточнения, исходящие от сообщества профессионалов.

---

<sup>560</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 113, л. 55–57.

Все эти действия пырьевской команды на самых разных направлениях и при всей разнокалиберности – от постановки самых масштабных проблем отрасли до последней «мелочевки» – носили, на самом деле, отнюдь не случайный, а вполне системный характер. Когда программа общей реформы всей системы советского кино была отвергнута партийными инстанциями с порога, союз стал пробивать и реализовывать ее по частям и отдельным фрагментам.

Но от попыток подвигнуть власть на общую реформу кинодела в стране, как уже отмечалось, СК тоже не отказывался. Очередная из них была возобновлена в самом начале 60-х.

Примечательно, что, по-видимому, интуитивно угадывая особый нрав будущего СК, власти, в отличие от того же писательского сообщества или Союза художников СССР, крайне неохотно откликнулись на объединительную инициативу кинематографистов образовать свой союз. Официальное и окончательное признание уже несколько лет существовавшей и активно работающей организации изрядно затянулось, несколько раз даже предпринимались попытки прикрыть «лавочку».

### *Свержение Пырьева*

Надо отметить, что в силу разных обстоятельств кинематограф конца 50-х-начала 60-х оказался впереди других муз если и не по своим художественным достижениям, то, по крайней мере, по популярности и масштабу воздействия на общество. Однако лимит дозволенных с партийных небес свобод и послаблений тут соответственно оказался исчерпан гораздо быстрее, чем даже у соседних муз. В самом же кинематографе новорожденный СРК уверенно занял положение центрфорварда: он все время был на самом острие атаки, рискованно обострял ситуации, неизбежно при этом «фолил» или попадал в положение «вне игры». Штрафные свистки раздавались все чаще, лимит «желтых карточек» был давно исчерпан, Но пик особо обостренных отношений с властью пришелся на осень 1962г.

Тогда Секретариат ЦК КПСС уже было принял официальное решение о роспуске всех творческих союзов (том числе и пырьевского СК) и объединении их все в единую организацию. От этого решения с трудом удалось отбиться опять-таки благодаря находчивости того же Пырьева, успевшего на очередной встрече Хрущева с творческой интеллигенцией шепнуть генсеку на ухо, что аббревиатура создаваемого объединенного творческого союза – Сохуин (союз художественной интеллигенции) – звучит не слишком благозвучно.

Однако праздновать победу долго не пришлось. Летом 1964г. в ЦК твердо решили покончить с пырьевской «партизанщиной». Несмотря на то, что Оргкомитет СРК был создан по высочайшему соизволению ЦК КПСС, статус создаваемой организации долгое время оставался неопределенным.

Уже в 1960г. был полностью подготовлен и должен был пройти Учредительный съезд Союза. Однако власти этого не позволили, поскольку даже в статусе полуразрешенной организации СРК повел себя слишком свободно и инициативно, то и дело выходя за рамки уготованного ему русла жизнедеятельности. И еще целых пять лет организация существовала полупо-законно, полуподпольно, на каких-то непонятных птичьих правах. Несколько раз по инициативе ЦК КПСС ее пытались то распустить, то слить с другими творческими союзами.

Потом на Старой площади все же догадались, что все эти манипуляции все равно не дадут должного результата, пока у руля СРК находится неистовый и упрямый Иван Пырьев. Там пришли к выводу, что лидер еще неучрежденного по-настоящему союза слишком уж «распоясался». На него уже невозможно было положиться в идеологической работе. Пырьева серьезно качало: то он ретиво, прикрывая Союз, подчас даже слишком ретиво поддерживал партийную линию, то вдруг взбрыкивал, посылал всех куда подальше. И само главное – в конце замучил партийных и государственных чинов своими все новыми и новыми инициативами и ходатайствами.

С ним решено было покончить. И покончили. 17 августа состоялся очередной пленум Оргкомитета СРК, на котором Пырьева «отблагодарили» за его титаническую работу, тем что по партийной указке беспардонно выставили за дверь, не удосужившись хотя бы для проформы сказать ему скромное «спасибо» за поистине титаническую деятельность по созданию союза. Вместе с ним в той же манере были выведены из состава президиума Оргкомитета и большинство его верных сподвижников. Все это действо прошло под вполне благовидным предлогом «омоложения руководства» творческого союза.

По рекомендации той же Старой площади новым лидером СРК был рекомендован талантливый режиссер Лев Александрович Кулиджанов, которого власть к тому моменту уже успела опробовать на руководящей в системе тогдашнего Комитета по кинематографии на должности начальника управления по производству фильмов. Эти пробы показали, что кандидат на посту лидера слишком непослушного союза не подкачает и потому особых хлопот с ним отныне уже не будет. Так оно и вышло.

#### *1965 год. Союз в законе*

Тихому, уравновешенному, интеллигентнейшему Кулиджанову очень скоро было позволено провести многократно откладывавшийся прежде учредительный съезд союза.

Он состоялся в ноябре 1965 года в Большом Кремлевском дворце в присутствии руководства партии и правительства. На этом съезде статус Союза кинематографистов СССР был утвержден по всем правилам советской эпохи, и эта организация стала, наконец, что называется «союзом в законе».

Съезд окончательно утвердил свой устав, определил главные свои задачи на ближайший период и выбрал новое руководство. Первым секретарем правления был избран Л.А.Кулиджанов, оргсекретарем Г.Б.Марьямов.

Были утверждены также руководители основных творческих комиссий. Командовать комиссией художественного кино теперь был назначен

С.Герасимов (первоначально эту главную и самую важную комиссию СК возглавлял М.Ромм, а после его «свержения» А.Столпер). Вместо И.Копалина на комиссию документального кино был брошен Р.Кармен. Руководство комиссией по международным связям было возложено на А.Караганова и М.Калатозова. Из старой гвардии на своих прежних постах руководителей комиссий кинодраматургии и научно-популярного кино уцелели только А.Каплер и А.Згуриди. Впрочем, и им вскоре найдется замена.

Председателем фонда содействия творческой деятельности и бытовой помощи был утвержден Г.Чухрай.

На первой сходке нового секретариата было принято решение о создании комиссии, которой вместе с Комитетом по кинематографии было предназначено выполнить главный наказ Съезда – подготовить программу реорганизации кинопроизводства и сдвинуть этот камень с места. Руководителем этой суперответственной комиссии был назначен М.К.Калатозов. Программа радикальной организационно-экономической реформы советской киносистемы была разработана тем же Калатозовым еще при Пырьеве. Тот пробивал ее слишком настойчиво и напористо, что и послужило одной из главных причин его некрасивой отставки. Кулиджанов этот урок усвоил и на баррикады уже не полез. В итоге дело организационной реформы системы советского кино, сложившейся еще в сталинские времена, было тихо и вполне интеллигентно похоронено. В качестве подачи власть позволила союзу провести локальный организационно-экономический эксперимент в виде создания так называемой Экспериментальной студии Григория Чухрая. Но и этот эксперимент, показавший блестящие результаты, с молчаливого согласия кулиджановского руководства СК был позднее безоговорочно прикрыт.

Заканчивая этот краткий рассказ о роли Союза кинематографистов в истории оттепельного кино можно без какой-либо натяжки сделать вывод о том, что именно созданный Иваном Пырьевым Союз кинематографистов стал подлинным штабом развития киннотрасли. И не только

интеллектуальным центром оттепельного кино, где разрабатывались планы роста, выдвигались ценнейшие для отрасли инициативы. СК был еще и настоящим тараном, расчищающим дорогу для реализации этих программ и инициатив. Замечательно показал он себя и в роли активного пропагандиста и отважного защитника лучших творческих достижений оттепельного кино.

Недаром в одном из донесений Отдела культуры ЦК КПСС высшему партийному руководству с нескрываемым ужасом цитировались слова Пырьева о том, что следует распустить Главк, поувольнять всех киночиновников, а пульт управления кинематографом перебазировать на Васильевскую, 13.

Эти слова на одном из пленумов Оргкомитета СК были произнесены как бы в шутку, но, тем не менее, за этой шуточной эскападой явно скрывалось давнее и затаенное желание кинематографистов стать хозяевами своей судьбы. Светлое это мечтание, в конце концов, вполне сбудется, но уже много-много лет спустя – в годы перестройки, когда СК и в самом деле попытается взвалить на себя все бремя ответственности за ход дел в кино. К сожалению, СК времен Горбачева оказался не совсем готов к выполнению этой ответственной миссии, чем пырьевская когорта в годы куда более трудные и сложные...

И если уж извлекать уроки из пережитого, то, по-видимому, главный урок, который преподносит нам история создания СК, заключается в том, что кинематографисты разных поколений, разных художественных ориентаций все же *сумели по-настоящему объединиться в интересах общего дела*. А ведь многие из них не без помощи режима еще со времен малокартинья и борьбы с безродными космополитами были разобщены и насмерть перессорены друг с другом, казалось бы, до конца дней своих. Но трезвое осознание простой истины, что изменить свою жизнь в кино к лучшему можно только всем сообществом, заставило побороть и старые обиды, и личные амбиции. Вот почему, даже находясь на положении не до конца сформированного и официально признанного, СК (тогда еще – СРК) сумел



круто изменить и атмосферу в кино своего времени, и сам ход, и темп, и характер его развития.

Примечательно, что даже суровый функционер В.Е.Баскаков, ключевая, а подчас и просто главная фигура в тогдашнем Кинокомитете, называл годы оттепели «серебряным веком нашего кино». Если признать, что «золотого века» в нашей киноистории еще не случилось, то с оценкой оттепельного кинематографа на уровне «серебра» спорить не приходится. Добавим только от себя, что благородным блеском этого драгоценного металла наше кино во многом обязано рождению организации, в названии которой слово «союз» оказалось отнюдь не формальным.

#### **6.4 Репертуарная политика**

*«Идеологический НЭП не пройдет!»*

Понятие «эпоха оттепели» как и всякая метафора лишь приблизительно передает реальный и куда более сложный характер времени. Страна напоминала тогда походку вдребодан пьяного человека, которого мотаает из стороны в сторону, и от которого в любую секунду можно было ждать чего угодно: то ли обнимет и расцелует первого встречного, то ли пырнет ножом.

Ощущение непредсказуемости – пожалуй, главная особенность этого удивительного времени. Вроде бы вполне явственно обозначились устремления власти вывести страну на какую-то новую дорогу. И тут же наперекор этим декларациям и намерениям она с ужасом шарахалась назад, бесстыдно вляпываясь в только что разоблаченную сталинщину. Понять тогда что, зачем и почему все это происходит и чем вообще кончится, было непросто. Попытки власти двинуться вперед и судорожные шарахания назад осуществлялись не пофазно, а практически одновременно. Эдакое одновременное вперед-назад разными частями тела...

В июне 1957 года народу вдруг открыли глаза на природу этих метаний: оказывается власть боролась сама с собой. На историческом июньском пленуме ЦК КПСС была выявлена и разоблачена целая

антипартийная группа упертых «сталинистов» во главе с Молотовым, Ворошиловым и Маленковым, которая, пользуясь своим высоким положением во власти, мешала движению вперед и изо всех сил тянула страну в распроклятое сталинистское прошлое.

Высокопоставленных «сталинистов», «врагов обновления» с позором выставили за дверь. Но власть это не исцелило. Шарахания из стороны в сторону, как были, так и остались главной приметой времени. Это обстоятельство не могло не отразиться и на официальной партийно-государственной политике в области культуры.

В первые послесталинские годы официальная политика власти в области культуры не претерпела каких-либо ощутимых изменений. Новым советским лидерам в период 1953–1955 гг. возможно было не до каких-либо принципиальных высказываний на темы культуры и искусства. Да и в самой этой сфере не накопилось еще достаточно противоречий и конкретных поводов, которые бы поставили руководство страны перед прямой необходимостью заявить ту или иную позицию. Поэтому в основном все шло по трафарету, изготовленному еще в сталинские годы. Текущую художественную практику Агитпроп ЦК по-прежнему твердо и упорно измерял на предмет соблюдения священных принципов партийности и народности в их самом что ни на есть первобытно каноническом виде.

Едва-едва показались первые живые росточки послесталинской культуры, как запевалами Агитпропа был отчеканен предостерегающий лозунг: «Идеологический НЭП не пройдет!». Начиная с 1956 года и событий, последовавших после XX съезда КПСС к наведению должного порядка в советской культуре напрямую и на постоянной основе подключились уже и руководители партии, включая самого Н.С.Хрущева. Вся эта достаточна кипучая деятельность реализовалась в целой коллекции постановлений ЦК КПСС по вопросам искусства, множестве принятых мер организационного характера, в поведении прямых встреч руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией и пр.

Таким образом, итоговая картина художественной жизни страны в период оттепели складывалась опять-таки под взаимодействием, а чаще всего под нарастающим противоборством двух разнонаправленных энергий. Источником одной из них была жажда обновления идейно-художественной палитры советского искусства и кино, в частности, накопившаяся сразу у трех поколений советской творческой интеллигенции.

Другой энергийный импульс исходил от властных инстанций, пытавшихся сохранить полный контроль над свободолобивыми музами, удержать их в амплуа удобного, послушного и действенного инструмента партийно-государственной пропаганды.

### *Взлет*

В зоне сложного взаимодействия и одновременно яростного противоборства этих двух энергий и рождалось оттепельное кино. Импульс обновления, энергия творчества, исходящая от самого киносообщества на этот раз оказалась намного мощнее усилий власти. Вот почему более всего в краткой истории оттепельного кино сегодня особенно поражает стремительность происходивших перемен. Наше кино, тяжело контуженное в послевоенные годы очередным разгромным постановлением ЦК, истерзанное «борьбой с космополитами» и, казалось бы, уже окончательно придушенное «периодом малокартинья», за какие-то два-три года после смерти Сталина не просто воскресло из небытия, очухалось, но и с места в карьер рвануло вперед, стало стремительно расти и набирать обороты почти как в волшебной сказке.

Ведь еще в 1951-м было снято всего-навсего девять картин, а в творческом отношении тогдашний кинопейзаж напоминал пустыню в самый безотраднейший ее сезон. Но уже в 1956-м был снят невероятный по тем временам «Сорок первый», а в 1957-м появляются «Летят журавли», ошеломившие тогда весь мир.

С этого момента начинается полоса не только каких-то отдельных и особо впечатляющих творческих удач, но и общего подъема всей

кинематографии в целом. В художественном отношении развитие советского кино становится все более многонаправленным, его проблемно-тематический и жанрово-стилевой диапазон стремительно расширяется.

Ключевыми фильмами этого периода – помимо уже названных – стали «Судьба человека» Сергея Бондарчука, «Дом, в котором я живу» Якова Сегеля и Льва Кулиджанова, «Весна на Заречной Улице» и «Застава Ильича» Марлена Хуциева, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Григория Чухрая, «Председатель» Алексея Салтыкова, «Живет такой парень» Василия Шукшина, «Иваново детство» и «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, «Крылья» Ларисы Шепитько, «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» Элема Климова». Огромную популярность приобретают фильмы Эльдара Рязанова, Леонида Гайдая, Георгия Данелии.

Фильмы этого ряда трудно подвести сходу под один какой-то общий знаменатель, как практически невозможно усмотреть в них и какую-то бы ни было доминирующую тенденцию. Траектория развития оттепельного кино – это скорее своеобразный «забег в ширину», это одновременное движение в самых разных, порой диаметрально противоположных направлениях. Уже не просматривается некая генеральная линия развития, как это было и в 20-е, и 30-е. и в 40-е годы. Вместо ходьбы строим все чаще видим сугубо индивидуальную походку. Советское кино все прочнее и очевиднее закрепляется на позициях авторского фильма. Отсюда и особый образный мир каждого киноавтора, особый стиль и своя неповторимая интонация. Уже ни при каких обстоятельствах невозможно спутать Тарковского с Хуциевым, Шукшина с Параджановым, а Гайдая с Данелией. Это совершенно разные художественные миры. Принципиально разные орбиты.

*«У меня есть сердце!»*

И все же до поры до времени в оттепельном кино, особенно в раннем, еще просматриваются некие общие доминанты. Оно стремится, как можно

скорее сбросить с себя парадный китель псевдомонументального стиля, скроенный в пору сталинского малокартинья. Фильмы оттепели устремляются к простоте, стремятся говорить со зрителем искренне и задушевно, подчеркнуто демонстративно избегая высоких слов и ораторских интонаций.

От образов вождей, величественных фигур отечественной истории и культуры оттепельное кино решительно разворачивается в сторону самых простых людей, заодно реабилитируя на экране тихую повседневность, картины прозаического быта.

И еще одна общая черта отличает едва ли не все работы оттепельного кино раннего ее периода – высокий градус лиризма. Пожалуй, лучше и точнее всех определил эту особенность оттепельного кино маленький герой дебютного фильма Г.Данелии и И.Таланкина – шестилетний мальчик Сережа. В одном из эпизодов фильма он делал поразившее его открытие, выбегая к своим сверстникам с восторженным криком «У меня есть сердце!»

Это, казалось бы столь наивное и простодушнейшее открытие очевидного, само собой разумеющегося и стало главным открытием кинематографа оттепели. Фильмы этого периода позволили иметь сердце своим героям, и это стало для советского кино, на самом деле, огромным завоеванием, ведь еще совсем недавно фильмы сталинской эпохи позволяли своим героям до предела урезанный диапазон чувств. Им разрешалось только пламенно любить Сталина, партию большевиков, столь же страстно ненавидеть врагов Советской власти, а из числа прочих переживаний – страдать исключительно по поводу стахановских рекордов и повышения производительности труда. Любить полагалось не Родину вообще, а именно Советскую Родину. Все прочие чувства и переживания персонажам сталинских фильмов были строго-настрого запрещены.

Кино оттепели быстро и решительно порушило эту регламентацию и сюжет знакового фильма оттепельной эпохи «Сорок первый» целиком строился уже на том, что красноармейка Марютка полюбила

белогвардейского поручика Говоруху-Отрока, представителя ненавистного классового врага. Причем фильм не просто констатировал эту необычайную ситуацию, а подробнейшим образом восстанавливал кардиограмму душевных переживаний своих героев, сложнейший переход от чувства открытой враждебности и ненависти к пониманию и взаимной всепоглощающей любви.

Подобным образом – на максимальной эмоциональной распахнутости и свободном излиянии чувства – строилось и большинство раннеотепельных фильмов, начиная с «Весны на Заречной улице» и кончая «Простой историей» и «Отчим домом». На языке литературоведческих понятий эту особенность следовало бы, наверное, определить, как безоговорочное доминирование лирической стихии над прочими компонентами произведения. Раннеотепельное кино – это прежде всего *сердцеведение*.

При всей своей поразительной новизне фильмов оттепели фундаментом их успеха стал художественный опыт советского кино, накопленный в лучших советских фильмах 30-х годов и периода ВОВ. Это по-прежнему- кинематограф ярких, сложных, истинно народных характеров, хотя и показанных уже с новой дозой сложности.

Пригодился и уникальный опыт советского кино в показе судьбы отдельного человека как части общей истории страны и народа, в поразительном умении соединять глубинный психологизм с эпическим разворотом самых масштабных событий истории.

Во многих лучших фильмах оттепельного кино, счастливо сочетающих серьезность и глубину содержания с высоким зрелищным потенциалом мы также обнаружим все тот же золотой ключик массового успеха, что был нащупан и замечательно опробован советским кинематографом 30-х годов в виде поистине чудодойственного и неотразимого жанров-стилевого сплава трех стихий – героической эпики, лирики и эксцентрики.

Продолжился и даже обогатился традиционный для отечественный киномузы диалог с традиционной народной культурой. И именно опыт и

подсказки национального фольклора, пожалуй, наиболее всего поспособствовали замечательному росту популярности отечественного кино в эти годы.

### *Метод православного реализма?*

И наконец, еще одна особенность, роднящая большинство фильмов раннеоттепельной поры, – это совершенно особое мироощущение, фундаментом которого стали непоколебимая вера в человека и торжество добра, в благодать и разумность мира как таковые.

Раннеоттепельные фильмы из нашей сегодняшней задерганно-непредсказуемой жизни воспринимаются поистине как волшебный целительный бальзам на исцарапанную душу. Нынешние врачи запросто могли бы выписывать их нервным пациентам вместо дорогостоящих успокоительных таблеток. Картина мира, предстающая в этих фильмах, полна добра и света. Она ясна, прозрачна, непротиворечива. Никаких тебе двусмысленностей, этих распроклятых «не все так просто». И что уж самое отрадное – эта модель мироустройства абсолютно непоколебима в своих позитивных основаниях.

Печальное, драматичное, даже трагическое в сюжетах оттепельных фильмов 50-х – начала 60-х годов совсем не исключается. Но если и наплывет там какое-то темненькое облачко, то к финалу оно обязательно растает. Если герой оплошает и даже упадет, то непременно поднимется. А попавшего в беду никогда не бросят, обязательно помогут добрые люди. И если в этом мире всегда побеждающего добра и справедливости что и меняется, то непременно к лучшему. Пусть и не сразу.

Подобное верование как никогда близко подошло к тому, что можно было бы назвать *православным мироощущением*. И хотя именно годы хрущевского правления были отмечены новой серией жесточайших гонений на церковь советское кино стихийно, по собственной логике развития оказалось на позициях христианского мировоззрения. При этом близость к

основам христианства носило сугубо внутренний и внешне никак материально не манифестируемый характер. Недаром многие советские фильмы данного периода собрали основательную коллекцию наград от институтов западной церкви.

Самое удивительное, что такая, почти религиозная картина мира, предстающая в раннеотепельном кино не была ни сознательной ложью, ни вынужденной данью усердно насаждаемому сверху соцреализму. Просто выпала такая недолгая и исключительно счастливая полоса в бесконечно трагической истории нашей страны – 5–6 лет – когда совсем молодым, да, пожалуй, и взрослым людям того поколения мир вокруг примерно таким, на глазах улучшающимся, и виделся.

Впрочем, даже и в эти «розовые», а потому, наверное, и самые счастливые годы попадалась на глаза и такое, что уж никак не вписывалось в эту согревающую душу картину мироздания, Но все режущие глаз несообразности, вывихи, житейские и мировые ужасы до поры до времени не могли поколебать веры в благостность мироздания, в прогресс, в возможность человека и человечества все исправить и изменить к лучшему.

Конечно, это наркотическое лучезарье в головах тогдашнего поколения совершенно поселялось не только благодаря оголтелой пропаганде и промывке мозгов, заботливо сопровождавших любого советского человека еще с детских пеленок. Позитивно-оптимистическое мировосприятие во многом порождалось и подпитывалось, прежде всего, от самой тогдашней жизни. Ведь жизненный пейзаж советской страны за какой-то десяток первых послевоенных лет изменился поистине сказочным образом. Жить стало, действительно, и легче, и веселее и даже несопоставимо сытнее. Все, что после войны лежало в руинах, было восстановлено. Страшный многолетний голод, поголовная нищета, дикий перенапряг всех сил и нескончаемая «чрезвычайщина» ушли куда-то за горизонт, отодвинулись в прошлое. Многие из коммунальных трущоб переселись в отдельные квартиры. Мы первыми полетели в космос. Во всех сферах жизни, науки и



культуры как грибы после дождя появлялись целые россыпи удивительно талантливых и самобытных личностей. И слова парадно-напыщенной песни «над страной весенний ветер веет, с каждым днем все радостнее жить» тогда рвались не только из громкоговорителей, но и из самих наших сердец. Были тому – повторимся еще раз – вполне реальные основания.

XX съезд, который ударил под коленки многих людей старшего поколения, на наши юные и неокрепшие мозги тех, кого потом стали именовать «шестидесятниками», повлиял совершенно иным, скорее сугубо позитивным образом. Пионерские и комсомольские иллюзии насчет «самого передового строя» не только не поветрились, но, наоборот, слегка даже подукрепились. Раз уж Партия признала за собой такие жуткие вещи и преступления, значит, действительно, будет теперь все исправлять и больше ничего такого дикого и звероподобного уже не допустит.

Эта волна утопических иллюзий и упований и породила оттепельное кино, придала ему те удивительные черты и свойства, которые не могли не обаять публику не только в нашей стране, но и за кордоном. Советский кинематограф на тот момент был, пожалуй, единственным в мире, кто после двух чудовищных мировых войн, после всех Гулагов, Бухенвальдов и Хиросим первой половины XX века мощно излучал веру в человека, в прогресс, в благостность мира. И тот заряд жизнелюбия и исторического оптимизма тем более впечатлял, поскольку он базировался уже не столько на прописях марксистко-ленинского вероучения и нормативном оптимизме метода соцреализма, а на каких-то более глубоких основаниях.

### *Горькое отрезвление*

Но сколь блаженны и упоительны были эти несколько лет надежд и упований, незамутненной веры в лучшее, столь же горьким и мучительным оказался потом процесс расставания с иллюзиями и выхода из состояния коммунистического наркоза, последующего отрезвления. Тогдашняя власть постаралась сделать все возможное и невозможное, чтобы этот обвал

сознания произошел в рекордно короткие сроки и в самой мучительной форме. В последние годы хрущевского правления все дерьмо и нечистоты советской власти снова всплыли на поверхность. Снова потянуло такой тухлятиной, что иллюзии насчет обновления режима и недопущения «ошибок прошлого» не выветрились разве что у последних дуболомов.

Это протрезвление и утрата романтических иллюзий очень отчетливо запечатлелись в фильмах второй фазы оттепели.

Уже на излете этой эпохи рождаются «Июльский дождь» Марлена Хуциева, «Андрей Рублев» Тарковского, «Комиссар» Александра Аскольдова, «В огне брода нет» и «Начало» Глеба Панфилова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» Киры Муратовой, «Листопад» Отара Иоселиани, «Странные люди» и «Печки-лавочки» Василия Шукшина.

И по своему уровню, и по своей эстетике, а самое главное по своему мироощущению – это практически уже совсем иное кино. Это кино, которое начинает замечать не просто какие-то серьезные изъяны жизни – социальные, политические, но открывающее для себя роковые проблемы и бездны бытийного масштаба. Это кино растревоженной души, души успевшей почувствовать, что на самом деле все обстоит куда как хуже, опаснее, катастрофичнее, чем это представлялось еще совсем недавно. *Это кино больших сомнений и тревоги, кино людей, открывающих вместо благодатного мира трагическую бездну бытия.*

Многие фильмы этого ряда уже трудно назвать собственно советскими и потому их ожидает очень трудная судьба. А нередко – пресловутая «полка».

И поскольку уж тут всплыло едва ли не самое горькое и зловещее словцо из понятийного жаргона советского кино, необходимо еще раз вернуться к совершенно особому общественно-политическому характеру оттепельной эпохи.

### *Драма разрыва. Кино не для всех*

При необычайном разнообразии, интенсивности и высочайшей плодотворности творческих поисков, которые так впечатляюще характеризуют кинематограф, рожденный хрущевской «оттепелью», уже само по себе столь бурное развитие его по неумолимому закону диалектики начинает приобретать драматический по своим последствиям характер. Именно в эти годы происходит и окончательно оформляется долго назревавший раскол единого русла советского кино на два все далее расходящиеся потока – «кино авторское» и «кино для всех».

Сразу скажем, что оба термина до сих пор у многих вызывают сомнения, признаются неправильными, ошибочными, а то и вовсе отбрасываются напрочь. Они, и в самом деле, из словаря Элочки-людоедки. Но, даже отказавшись от этих понятий-смутьянов, все равно сталкиваешься с тем, что в самом кинопроцессе обнаруживаешь появление как бы двух полярных, если не взаимоисключающих типов кинематографа. У них не просто разные образы и темы, разный язык и драматургия, но и разные задачи. А главное – совершенно разная аудитория. Авторское кино нацелено прежде всего на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого. Если в орбиту такого произведения и включаются некие распространенные клише, мотивы, решения, то только для того, чтобы особенно наглядно продемонстрировать сколь победно они будут преодолены, перевернуты, трансформированы, подчинены особой авторской воле.

«Кино для всех» программно нацелено на традиционное, общепринятое, общеупотребимое. И здесь, безусловно, есть свой автор. Но он предпочитает выражать свою индивидуальность не прямо, а опосредованно – через традицию, устоявшиеся художественные клише и образы.

Очевидный раскол отечественного кино на два этих столь полярных русла, пришедшийся именно на 60-е годы, в принципе намечался давно и при другом течении событий мог бы реально оформиться гораздо раньше. Советское кино, начиная еще с 20-х годов, настойчиво стремилось к разнонаправленному развитию, освоению возможностей нового искусства в самом широком диапазоне. Поразительно широк был и спектр индивидуальностей, работавших тогда и потом в нашем кино. Но до поры до времени удавка советской цензуры, стальные каноны соцреализма и железобетон ленинско-сталинского вероучения твердо и уверенно удерживали немислимо яркое и пестрое собрание индивидуальностей в строгих и определенных рамках.

Любой советский киноавтор мог реализовать себя не иначе, как заплатив высокую дань советской идеологии, отсалютовав, хотя бы только для видимости, официозу и пройдя обряд всенепременной соцреализации. Какие-то индивидуальные оттенки сквозь эту неизбежную решетку удавалось выразить, многое реализовалось в частичном, ослабленном виде, многое погибало. Достаточно обратиться к грандиозному кладбищу неосуществленных проектов Эйзенштейна и Довженко, чтобы оценить масштабы и глубину подобного рода потерь.

Учитывая эти «особенности» советской киноистории, следовало бы сказать, что наше «авторское кино» до поры до времени развивалось и реализовывалась в рамках «кинематографа для всех» в том виде каким оно понималось и дозволялось тогдашней идеологией. Отсюда и знаменитая формула, выдвинутая тем же Эйзенштейном – «эксперимент, понятный миллионам». Творческий эксперимент, «непонятный миллионам», именовался «формализмом», «формалистическими вывертами» и, как правило, жестоко пресекался.

В годы оттепели это железобетонное русло под напором нового, еще необъезженного и недостаточно поротого поколения, дало явные трещины. Начались первые «утечки», первые особо ошеломляющие побег из шеренги

соцреалистов. В начале 60-х с появлением еще одной поколенческой волны (Тарковского–Иоселиани–Шукшина) советское кино вырвалось из предначертанных ему строгих берегов, десятилетиями копившаяся энергия, неутоленная страсть к исповеданию собственного, неповторимо личного опыта выплеснулись уже через край. Единое русло кинопроцесса разветвилось и отделившиеся его потоки одновременно устремились в самые разные стороны. В этот момент «авторское кино» и манифестировало себя не просто в виде отдельных фильмов, где авторское «Я» не пряталось за спину общепринятого, а выставляло себя напоказ, – нет, это было уже даже и не направление, не одна из линий развития, а как бы уже совсем другой кинематограф, принципиально иная киногалактика.

Первым делом «авторское кино» оттепели сняло с себя заботу о необходимости завоевания массовой аудитории, отвергло прежде неуклонное правило общедоступности и общепонятности. Официально эта установка не была, да и не могла быть отменена. Запрет на «сложность» вплоть до крушения советской власти оставался на вооружении у киноцензуры, но многие творцы хотя бы внутренне уже распростились с ней, отстаивая право говорить от своего имени, от «Первого лица» – как, собственно, и называлась книга-манифест Виктора Демина<sup>561</sup>.

И собственно, нечего удивляться, что сразу же за появлением понятия «авторское кино» в словаре отечественной кинокритики начинает мелькать родственный термин, понятие-собрат «трудный фильм». Оно вызвано к жизни прежде всего прокатной судьбой таких фильмов, как «Иваново детство», «Тени забытых предков», «Состязание», «Мне 20 лет» а чуть позднее «Мольба», «Рабыня», «Листопад», «Вечер накануне Ивана Купала» и др. В тонкой и очень деликатно написанной статье кинокритик Татьяна Иванова еще тогда отмечала: «Было ясно, что само это понятие – «трудный» фильм — не знает стереотипа, объемлет картины ни в чем не схожие. Казалось очевидным, что саму эту «трудность» нельзя поспешно ставить в

---

<sup>561</sup>Демин В. Первое лицо. – М., 1977.

неумолимый криминал, не отграничив прежде те картины, где трудность внутренне, художественно оправдана, от тех, где она искусственно нагнетена. При всем том не приходилось закрывать глаза на то, что между творцами «трудного» кинематографа и широким зрителем возникает глухая стена обоюдного отчуждения, что рост числа трудных фильмов не будет способствовать взаимопониманию между ними. Оставалось ожидать, какие уточнения и поправки внесет в решение этой проблемы само время – дальнейшее движение киноискусства, дальнейшее развитие зрительских вкусов и интересов... Но вот время прошло: четыре, шесть, восемь лет с выхода в свет таких картин, как «Иваново детство», «Состязание», «Тени забытых предков», — «трудных» фильмов той поры. И новые «трудные» фильмы явились на смену вчерашним...»<sup>562</sup>.

Называя далее «Мольбу» Т.Абуладзе и «Вечер накануне Ивана Купалы» Ю.Ильенко (а можно было бы добавить и «Родник для жаждущих», «Рабыню», «Цвет граната», «Тризну»), Т.Иванова трезво отмечает, что наметившийся конфликт еще более усугубился, а вчерашние трудности «Иванова детства», «Состязания» на фоне новых чемпионов «сложности» кажутся смешными. «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно» – кажется, развитие «трудного» кинематографа в последние годы двигалось именно по такой схеме...»

В отличие от критика М.Блеймана, который и публично и в тайных отзывах по линии Госкино не без удовольствия громил «трудное кино» не любя, не понимая, не ценя его, Т.Иванова пишет о нем и с полным пониманием, и с огромным уважением. Но по достоинству оценивая художественные поиски тех же Ильенко и Абуладзе, она трезво отмечает дикое противоречие. «Перед нами картина-проповедь, где художник движим ощущением обязательности, насущности, нешуточности того, что он хочет сказать людям, в чем готов присягнуть – «верую», о чем «не может молчать»...

---

<sup>562</sup>Иванова Т. «Трудно» – «Еще труднее» – «Совсем трудно...». – Экран 1969–1970. – М., 1970г. – С. 90–91.

Но затем происходит вдвойне горькая вещь: сама серьезность, сам смысл проповеди вступают в парадоксальное, неестественное сочетание с отсутствием доступности в ней, с утерянностью той и простой, и открытой формы, которая в данном случае была, как никогда, кажется, необходима.

По самому пафосу своему адресованная к широкой аудитории, обращенная к тысячам, она так зашифрована и усложнена, что может быть услышана только единицами...»<sup>563</sup>.

А крайнее выражение означенного противоречия в ракурсе нашей темы заключается еще и в том, что щедро используемый фольклорный материал в фильмах Абуладзе, Ильенко, Параджанова был включен в конструкции их фильмов таким образом, что вместо усиления потенциала коммуникативности противоестественно работал в прямо противоположную сторону, отсекая массовую аудиторию.

К счастью, в практике кинематографа 60-х, а затем и 70-х были и другие устремления, и другие результаты. Обращение к материалу и опыту фольклора не раз помогало найти дорогу к массовому зрителю. Примечательные, поучительные удачи случались тут и у Шукшина, Климова, Рязанова, Данелии, Гайдая, Полоки, Мотыля и других мастеров. Казалось бы, их лучшие работы указывали вполне надежные координаты для дальнейшего и еще более успешного развития, для установления более прочного союза отечественного кино с его аудиторией... Увы и ах, наше кино по-настоящему все же не оценило тогда этот позитивный опыт и эти удачи, не сумело надежно закрепить и развить успех.

Как минимум, два обстоятельства сыграли тут свою роковую роль. Во-первых, фактор несвободы. Ведь и «зрительское кино» в таких ударных своих проявлениях, как приключенческий фильм, детектив, мелодрама и даже комедия тогда находилось едва ли не в более тяжелых кандалах цензуры, чем «серьезное», «проблемное» кино. Ведь чуть ли не все главные темы советского кино – будь то Гражданская или Отечественная война,

---

<sup>563</sup>Иванова Т. «Трудно» – «Еще труднее» – «Совсем трудно»... – Экран 1969–1970. – М., 1970г. – С. – 90–91.

коллективизация и т.д., и т.п. – рисовались для идеологических надсмотрщиков столь чопорно серьезными, столь дубово монументальными, что почти всякое прикосновение к подобному материалу в остром жанровом ключе вызывало дикие скандалы и тяжелые последствия. Вспомним хотя бы печальный опыт «Одесских гастролей» или военной комедии В. Мотыля «Женя, Женечка и «катюша». Недаром, например, намечавшаяся линия фольклорно-балаганной комедии была в начале 70-х затоптана еще более осатанело-сладострастно, чем «серьезное» поэтическое кино на Украине.

Во-вторых, наше кинообщество сплеховало тогда уже и само по себе, не оценив должным образом свои счастливые находки на поприще массового зрительского успеха. Оно словно уподобилось тому Ивану-дураку из шукшинской сказки «До третьих петухов», который, поддавшись на заморочки интеллектуалов и в самом деле отправился в дальний, опасный, чреватый тяжелыми потерями путь только для того, чтобы добыть дурацкую справку о том, что он, на самом-то, деле, никакой не дурак, а очень даже и умный.

Подобного рода морок в значительной степени и наше кино не раз подбивал на добывание подобных справок. В итоге случилось так, что пирамида ценностей у нас оказалась перевернутой. «Авторское кино», «кино не для всех», «кино для своих», «арт-кино», «перпендикулярное кино» и т. д. в своих самых крайних, самых заумных, подчас и тупиковых образцах высились где-то под самыми лазурными небесами. Кино «нормальное», «зрительское», для всех» – валялось, если и не в грязи, то где-то под ногами.

Особенно высокое положение «авторское кино» заняло в глазах отечественной критики. Насколько гонимо оно было киношным начальством, настолько обласкано оно было со стороны критики, совершенно свихнувшейся на культуре «новизны». Даже в самых маргинальных своих проявлениях оно оказывалось для критики в статусе «неприкасаемом», чем-то вроде священной коровы. Любое мало-мальское проявление непочтительности к подобного рода «новациям» считалось чуть ли не



«изменой» родовым ценностям. Когда Виктор Демин позволил себе слегка критическое выступление по адресу «Зеркала», вполне, надо сказать, обоснованное и в целом более чем уважительное, опальный критик мгновенно был зачислен чуть ли не в «предатели». В системе кинематографических ценностей уже тогда все так было сдвинуто, перепутано, что высказать любое критическое замечание означало присоединиться к армии тех, кто действительно гнобил наше кино.

Критика, молясь на любую новацию, аплодируя автоматически любому изыску и очередному излому, вместе с живыми, естественными цветами любовно взращивала и опасные, вполне ядовитые побеги. Поднимая все выше и выше планку изощренчества, манерности, вымученной сложности, наше «кино не для всех» «доразвивалось» почти до клинической маргинальности. Название одного из фильмов Сокурова «Скорбное бесчувствие» оказалось тут вполне точным определением и сути, и уровня данного типа кино на исходе советской эпохи.

С другой стороны, и «кино для всех», прежде всего кино популярных зрительских жанров, по-прежнему пребывавшее в нелюбви и пренебрежении (лишь Н.Зоркая да еще несколько голосов упорно не сливались тут с общим критическим хором), тоже потихоньку серело, заболачивалось, теряло аудиторию. Вместо того, чтобы поддержать уже совсем редкие удачи на этом попроще, господствующее в кино мнение подвергло эти работы язвительному осмеянию.

В эпоху перестройки эти две набиравшие силу негативные тенденции, наконец, сойдутся, оставив после себя кинопейзаж в стиле апокалиптики Лопушанского... Но к этим слишком печальным обстоятельствам нам еще не раз придется вернуться по ходу дальнейшего изложения.

*«Кондуктор, нажми на тормоза...»*

И стремительность развития оттепельного, радикальное расширение его проблемно-тематического и жанрово-стилевого диапазона уже сами по

себе основательно напрягали власть, явно не поспевавшую за ходом перемен, не находившую адекватных форм реагирования на новые явления художественной жизни. И уж тем более тревожной для структур партийно-идеологического контроля становилась содержательная направленность оттепельных фильмов, вектор которой с каждым годом все более отклонялся от полюса оптимистического благодушия к полюсу сомнений и тревожных социальных вопросов.

И совсем не случайно Старая площадь в 1963г. пошла навстречу пожеланиям трудящихся кинематографистов о выводе «важнейшего из искусств» из системы Минкульта и создании Кинокомитета. Обитателям тамошних кабинетов страшно не нравилось то, что происходило с советской киномузой. Минкульт действительно явно не справлялся с делом идеологического контроля над осмелевшей кинематографической братией.

За первые десять послесталинских лет только один фильм – «Тугой узел» Михаила Швейцера» – загремел на пресловутую «полку». Да и тот пусть и в изувеченном виде был выпущен вскоре в прокат. Но эта как будто пустующая и скучающая по новым поступлениям «полка» отнюдь не была свидетельством торжества вольности.

На самом деле, едва ли не каждая серьезная работа кинематографистов той поры с дикими страстями и конфликтами пробивала себе дорогу. Буквально у каждой из них на Старой площади им вешали такие ярлыки, что шансов загреметь на «полку» было несопоставимо больше, чем быть показанной на экране.

«Мир входящему», «А если это любовь», «Неотправленное письмо» «Человек ниоткуда», «Крылья», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», знаменитый «Председатель и даже: «Человек идет за солнцем» – эти и другие знаковые произведения оттепельного кино лишь чудом удалось отбить от цензурных овчарок.

Из рук агитпропа все эти фильмы удавалось выволить только благодаря в основном коллективными усилиями тогда еще дружного и

отчаянного пырьевского Союза. Но, уступая в таких случаях общественности, надзиратели за благонравием киномузы свирепели все больше и больше. И вот ключевые, итоговые картины оттепельного кино – хуциевскую «Заставу Ильича» и «Андрей Рублев» Тарковского, «Комиссар «Аскольдова» – отбить уже не удалось.

Главные студии страны «Мосфильм» и «Ленфильм», переживавшие тогда едва ли на самые плодотворные времена в своих биография были поочередно удостоены совершенно погромных постановлений. А начиная с 1966 года в Отделе культуры ЦК КПСС уже практически приступили к подготовке нового, на этот раз полномасштабного постановления ЦК КПСС, в котором должна была изложена подробная и всеохватывающая программа идейно-организационного разгрома и перекодировки все более выходившего из-под партийно-административного контроля кинематографа завершающейся оттепели.

Намечался крутой поворот репертуарного руля.

## **6.5 Кинопроизводство**

### *От падения к росту*

Главным рычагом, сумевшим запустить уже в самые первые годы оттепели совсем было заржавевший и практически остановившийся конвейер советской киноиндустрии, стал поразительно быстрый, почти сказочный рост объема кинопроизводства.

Чтобы оценить по-настоящему скорость этого роста, стоит вспомнить скорость падения советского кинопроизводства в предшествующий период. Приведем хотя бы фрагмент докладной записки министра культуры СССР П.А.Пономаренко руководству партии от 6.06.1953г.:

«Советская кинематография, располагающая 12-ю киностудиями художественных фильмов, из года в год сокращала производство и выпуск фильмов. Об этом свидетельствует следующая таблица:

1939	59
1943	26
1945	20
1946	21
1947	21
1948	16
1949	10
1950	12
1951	11 (из них 3 киноконцерта)
1952	7 (из них 2 киноконцерта)

Наряду с этим произошло недопустимое жанровое оскудение нашей кинематографии; в течение многих лет на экран не выпускалось ни одной комедии, ни одного музыкального фильма на современные темы, ни одного научно-фантастического фильма. За последние 5 лет выпущен только один спортивный фильм и два приключенческих»<sup>564</sup>.

Н.А.Михайлов, сменивший на посту министра культуры СССР двух своих предшественников, тоже в своих отчетах Н.С.Хрущеву не особенно стеснялся лишний раз напомнить, сколь скверно обстояло прежде дело с советской кинематографией: «Первые годы пятой пятилетки характеризуются застоем кинематографии. Фильмов делалось мало, снимались они долго и стоили дорого. Работа киностудий была нерентабельна, большое количество творческих работников находилось в простое. Не был загружен и рабочий состав киностудий. Недогрузка киностудий художественных кинофильмов привела к резкому сокращению численности работников, уходу из кинематографии высококвалифицированных специалистов.

Наиболее тяжелым для кинематографии был 1951 год. За этот год киностудиями было выпущено только 6 полнометражных художественных фильмов. Находившиеся в разных стадиях производства 20 фильмов были по

<sup>564</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л. 133–138.

тематическим соображениям исключены из плана года, что привело к списанию в убыток 25 млн. рублей.

В результате резкого сокращения производственной программы возникли большие простои творческих кадров. Всего в 1951 году было израсходовано на оплату простоев более 2 млн. рублей.

Если до сокращения производства накладные расходы составляли до 25 проц. стоимости каждого фильма, то в 1951г. эти расходы достигли 50 проц.

Чтобы найти выход из тяжелого финансового положения, со студий было уволено около 3 тыс. человек. Для сохранения оставшихся кадров в кинематографии киностудиями было поручено производство документальных фильмов. Рабочие кадры киностудий были загружены выполнением всевозможных заказов других организаций и предприятий»<sup>565</sup>.

Но уже в самые последние годы сталинского правления даже самому вождю стало очевидным, что политика малокартинья завела советское кино в тупик. И отнюдь не случайно, что еще на XIX съезде партии (октябрь 1952г.) было принято принципиальное решение о расширении кинопроизводства.

К счастью, это решение не осталось на бумаге подобно многим другим благим намерениям власти. Уже в 1953 году советская кинематография производит 20 художественных фильмов, то есть ровно в два раза больше чем год назад. В следующем 1954 году снова последует удвоение объема кинопроизводства. И дальше больше – снимается уже 45 фильмов. В 1958 году на экране уже 66 новых советских лент. К 1960 году советское кино одолевает рубеж в 100 картин и не останавливается на этой небывало высокой для себя планке и уверенно продолжает наращивать кинопроизводство.

За счет чего становится возможным столь стремительный рост?

*«Большой «Мосфильм»: новое рождение*

По решению правительства чуть ли не заново строится главная студия страны – «Мосфильм» В начале 50-х в Москве разворачиваются две самых грандиозных стройки

---

<sup>565</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 30, д.183, л. 1–7.

Почти по соседству на Ленинских горах возводятся высотные корпуса Московского университета, а неподалеку строится по сути дела новый «Большой» как тогда говорили, «Мосфильм». Реконструируются или строятся заново и другие студии страны.

Ключевая фигура в процессе сказочно быстрого возрождения советской кинематографии, если прежде всего иметь в виду ее организационно-производственную основу, это безусловно – Иван Александрович Пырьев.

Режиссер-самородок, человек с большим общественным темпераментом он и годы строгого сталинского режима не раз проявлял себя в качестве заводилы и неформального лидера кинематографического сообщества. Но в годы оттепели его общественный темперамент и выдающийся организаторский талант проявились особенно ярко и результативно.

Выходец из далекой сибирской деревни, имевший три класса образования, он был назначен вскоре после смерти Сталина директором «Мосфильма».

Наследство новому хозяину «Мосфильма» досталось совсем уж аховое.

«Я вспоминаю послевоенный Мосфильм. – рассказывал кинорежиссер Григорий Чухрай. – Старое здание с облупленной штукатуркой, голые стены пустых коридоров. Студия напоминала овощную базу при плохом директоре»<sup>566</sup>.

Впрочем, самая тяжелая проблема заключалась отнюдь не в этой запущенности помещений, где в каждом павильоне с потолка капало и стояли ведра с водой.

Напомним, что главную киностудию страны, возведенную в на рубеже 20-30-х годов, изначально построили катастрофически неудачно. Планировавшие ее строительство удивительным образом проектировщики не предусмотрели в своем проекте... приход звука. В результате из-за

---

<sup>566</sup>Пырьев в жизни и на экране. – М.: Киноцентр. – 1994. – С. 126.

отсутствия должной звукоизоляции на громадной студии в течение всех 30-х полноценно снимать можно было только один звуковой фильм. С этой страшной бедой «мосфильмовцы» промучались целое десятилетие. В 1940 году на «Мосфильме» решили, было, избавиться от врожденного порока «немоты» и разработали проект реконструкции студии. Но едва приступили к его реализации, как грянула война.

За годы войны, пока студийные работники и основные цеха были эвакуированы в Алма-Ату, «Мосфильм» совсем дошел до ручки – страшно обветшали его здания, совершенно износилось оборудование, с фронта не вернулись многие сотрудники...

Попытки перестроить и модернизировать главную студию страны возобновились в послевоенные годы. Пробовали разрешить эту тяжкую задачку самые разные начальники, в том числе и Михаил Калатозов. Его специально и на долгое время отправили в Голливуд для того, чтобы фундаментально освоить постановку кинодела в главной цитадели мирового империализма. У Калатозова, назначенному в 1945г. директором «Мосфильма», надо отметить, были к тому же и другие серьезные козыри, которые, казалось бы, давали ему возможность справиться с трудной задачей. Ведь будучи директором «Мосфильма» он одновременно пребывал еще и в ранге заместителя министра кинематографии. И даже вот при таком багаже Калатозову ни миллиметр не удалось сдвинуть с места ситуацию с возрождением студии. Ничего не вышло в этом плане и у нескольких последующих обладателей директорского кресла. Студия хирела и разваливалась на глазах.

Коллективное обращение мосфильмовцев к руководству страны (14.04.1953г.) о плачевном состоянии студии вполне напоминало известное письмо Ваньки Жукова своему дедушке Константину Макарычу: «Киностудия «Мосфильм» в нынешнем состоянии представляет из себя примитивную коробку, спроектированную и построенную для производства немых кинокартин на заре советской кинематографии. Надо отметить, что и

для этой цели киностудия «Мосфильм» не являлась сколько-нибудь совершенным сооружением. Сейчас же, в условиях звукового кинематографа она представляет собой образец здания, непригодного для производства звуковых кинокартин. Звукопроницаемость стен, потолков и полов такова, что отчетливо прослушиваются как звуки уличного движения, так и звуки из коридоров и подсобных помещений, смежных с павильонами. Съемка каждого кадра сопровождается специальным авральным сигналом, требующим остановки жизни на всей территории студии. Такой способ работы не может быть продуктивен ни для творческого коллектива, ни для подсобных цехов студии.

Отсутствие совершенной и бесшумной вентиляции приводит к тому, что во время съемок на верхних площадках, где устанавливаются прожектора, температура воздуха достигает такого предела, которого люди не в состоянии выдержать.

Все обслуживающие павильоны цеха размещены без учета технологического потока. Студия не располагает помещениями для предварительной творческой работы: в ней отсутствуют репетиционные комнаты, больше того, в ней нет актерских уборных.

Следует ли считать, что советская строительная техника не способна удовлетворить всем требованиям, стоящим перед созданием современной мощной киностудии? Разумеется, это не так, и это очевидно хотя бы из того, что советскими специалистами строятся отлично спроектированные студии в Болгарии, Румынии и Албании, и только студия «Мосфильм» продолжает оставаться на низком техническом уровне<sup>567</sup>.

И все это горькое позорище с прозябанием главной советской киностудии продолжалось до того самого момента, когда за дело взялся Иван Пырьев, неожиданно согласившийся взвалить на себя обязанности директора «Мосфильма». Случилось это уже в первые годы хрущевской оттепели – в 1955г.

---

<sup>567</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л. 72–90.



Сходу развив бурную деятельность, Пырьев в совершенно немыслимые сроки (два года!!!) построил практически новый гигантский «Мосфильм», оборудовав его по последнему слову техники и многократно умножив его производительные мощности (с прежних 5–7 до 40 фильмов год!!!), освоив серийное производство цветных и широкоэкранных фильмов, основав студийный музей, высшие режиссерские курсы т т.д., и т.п. Построенная Пырьевым студия-гигант верой и правдой прослужила нашей стране все последующие годы. Служит и по сей день.

Но Пырьев построил «Мосфильм» не только как новый грандиозный производственный центр советской кинематографии. Он создал совершенно иной, радикально обновленный творческий коллектив, умудрившись собрать в нем едва ли весь талантливейший молодняк, засидевшийся на скамейке запасных в засушливые годы сталинского «малюкартинья». Про это кадровое прибавление так и говорили: «Пырьев «омолодил» Мосфильм».

И в самом деле, именно по приглашению Пырьева и под его прямую ответственность получили возможность снимать свои первые на этой студии фильмы Григорий Чухрай, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай, Юрий Озеров, Александр Алов и Владимир Наумов, Владимир Басов, Михаил Швейцер и многие-многие другие режиссеры, чьи работы в течение последующих десятилетий составляли основу репертуара советского кино, стали его классикой.

У Пырьева было потрясающее чувство на людей, редчайший дар угадывать еще совершенно никому неизвестные и даже мало-мальски не проявленные таланты. Он высматривал будущие кадры для своей студии повсюду. Никому неизвестного Эльдара Рязанова, ваявшего заказные фильмы про производство рыбных консервов, он углядел на студии научно-популярных фильмов. Бесславно загибавшегося в ассистентах будущего автора «Сорок первого» и «Баллады о солдате» Григория Чухрая Пырьев вытащил с Украины. Знаменитая парочка сценаристов – Юлий Дунский и Валерий Фрид, – оказавшаяся в лагерном бараке прямо со ВГИКовской

скамьи, вообще еще пребывала в статусе ссыльных, а с благословения Пырьева на «Мосфильме» уже запускался в работу их первый сценарий...

Период оттепели часто и не без оснований называют «Серебряным веком» нашего кино. Посеребрилась-поседела за эти годы и голова самого директора «Мосфильма». Но без этой седины не было бы, скорее всего, у нашего кино и никакого триумфального взлета.

Воздвигнув практически новую студию, создав прекрасный коллектив, Пырьев не счел возможным дать себе передохнуть и мало-мальски расслабиться в директорском кресле, пожиная дивные плоды столь тяжких и нервных трудов.

Добровольно оставив высокую должность, он тут же нашел себе место для нового подвига. Поистине невероятного и, может быть, даже самого главного в своей жизни ...

Не покидая поприща режиссуры, он взялся за решение еще более трудной задачи – создание творческого союза, объединяющего всех кинематографистов кинематографистов страны.

#### *Рост кинопроизводства в республиках*

Но вернемся к нашему рассказу о развитии и состоянии кинопроизводства в годы оттепели.

Рождение «Большого Мосфильма», конечно же, стало главным фактором стремительного роста количества новых фильмов.. Но почти одновременно рядом с этим главным центром советского кинопроизводства стали реконструироваться, постепенно оживать и другие очаги кинопроизводства. А в некоторых союзных республиках – строиться новые киностудии.

Уже 26 марта 1953г. на стол секретаря ЦК КПСС Н.С.Хрущева легло письмо секретаря ЦК КП Литвы Снечкуса Н.С.Хрущеву о реорганизации Литовской киностудии: «ЦК КП Литвы просит разрешить реорганизовать в 1953 году Литовскую киностудию хроникально-документальных фильмов в

киностудию художественных и хроникальных кинофильмов производственной мощностью 1–2 художественных фильмов в год и провести в течение 1954–1956гг. строительство новой киностудии художественных и хроникальных фильмов, мощностью 5 художественных фильмов в год. Литовская ССР имеет возможность при небольших дополнительных ассигнованиях на существующей материально-технической базе начать производство художественно-документальных фильмов в текущем году. <....> В республике выросли национальные творческие и инженерно-технические кадры, которые способны обеспечить производство художественных и хроникальных советских фильмов высокого качества. Постановление ЦК КП Литвы и Совета Министров Литовской ССР по вопросу «О создании киностудии художественных и хроникальных фильмов в Литовской ССР» при этом прилагаем. Секретарь ЦК КП Литвы Снечкус»<sup>568</sup>

В сентябре того же 1953г. руководству страны было направлено аналогичное постановление ЦК КП Эстонии «О создании Таллинской киностудии художественных и хроникально-документальных фильмов. Секретно. ПОСТАНОВЛЕНИЕ 47833, БЮРО ЦК, протокол №46. Бюро ЦК КП Эстонии отмечает, что Таллинская киностудия по объему работы и характеру производства переросла рамки студии хроникально-документальных фильмов. Почти 50% производственного плана студии приходится на производство звуковых дубляжей полнометражных художественных фильмов. В 1952 году Таллинская киностудия осуществила постановку короткометражного игрового фильма «Первый рейс», с участием местных актеров и с постройкой декораций. Проводится некоторая работа по подготовке сценариев художественных фильмов. Студия уже имеет кадры художественного кино – режиссеры, сценаристы, актеры, о чем свидетельствует выпуск совместно с Ленинградской киностудией эстонских художественных фильмов «Жизнь в цитадели» и «Свет в Коорди». В целях дальнейшего развития киноискусства в республике и организации

---

<sup>568</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л. 50.

планомерного выпуска художественных фильмов, бюро ЦК КП Эстонии  
ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Просить ЦК КПСС и Совет Министров Союза ССР перевести Таллинскую киностудию хроникальных фильмов в разряд студий художественных и документально-хроникальных фильмов.

2. Обязать Министерство культуры Эстонской ССР (тов.Ансберг) и Союз Советских писателей Эстонии (тов.Шмуул) разработать к 20 ноября с.г. перспективный тематический план подготовки оригинальных сценариев для художественных фильмов и экранизации лучших литературных произведений современных эстонских авторов и классиков эстонской литературы.

3. Обязать Министерство жилищного и гражданского строительства ЭССР (тов.Генералов) ускорить строительство съемочно-павильонной базы Таллинской киностудии (по улице Каупмехе, 18). Секретарь КП Эстонии И.Кэбин»<sup>569</sup>.

О проектировании и строительстве новой киностудии в Минске ходатайствовали партийные власти Белоруссии<sup>570</sup>.

О необходимости проектирования и строительства новой киностудии в г.Ереване настаивало партийное руководство Армении<sup>571</sup>.

Далее последовал целый каскад подобнейших обращений о радикальном расширении производственных баз старых студий или строительстве уже совершенно новых практически от всех союзных республик СССР.

Стоит отметить, что ни одна из обращавшихся республик не собиралась расширять прежнюю производственную базу или строить новые на свои собственные средства. Редко кто успокаивал Москву, что собирается вложиться в эти недешевые стройки хотя бы частично из собственных республиканских бюджетов. Чаще молчаливо предполагалась, что новые или обновленные производственные базы национальных кинематографий произрастут на средства из всесоюзного бюджета.

---

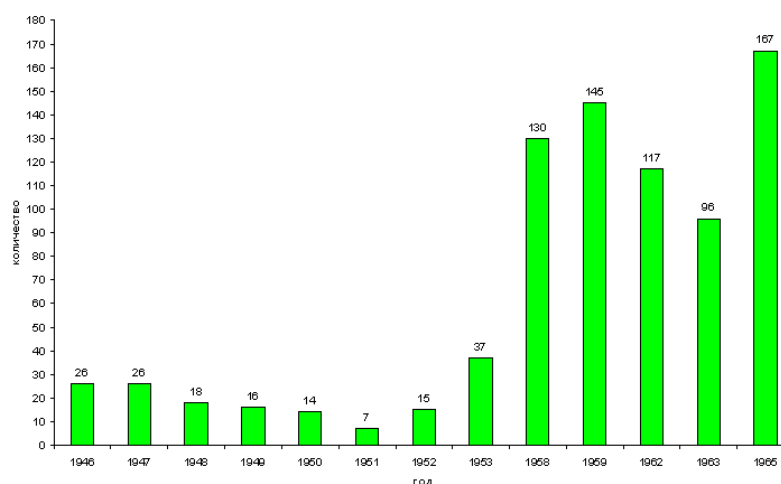
<sup>569</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л. 181–182.

<sup>570</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 450, л. 185–187.

<sup>571</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 501, л. 49.

Тем не менее, едва ли не всем этим обращениям «имперская Москва» пошла навстречу. И в Вильнюсе, Риге, Минске, Тбилиси, Ереване, Кишиневе и других столицах союзных республик вскоре развернулись бурные строительства новых павильонов, цехов, служб, а то и новых киностудий.

Диаграмма 1 Выпуск полнометражных кинофильмов за послевоенное двадцатилетие.



М.М.Гольдин, приводя эту впечатляющую диаграмму, отмечает: «Сравнивая эти данные с цифрами критичного 1951 года, когда было выпущено лишь 6 художественных фильмов, нельзя не отметить огромный рост по их производству к 1963 году – в 16 раз, и в 24 (!) раза в 1959 году. В 1963 году, только фильмов снимаемых по новым техническим методам было снято в 4,3 раза больше, чем всех фильмов в 1951 году»<sup>572</sup>.

Результаты щедрых вложений не преминули сказаться. На исходе 50-х фильмы, снятые на новых и реконструированных студиях союзных республик, суммарно составляли 2/3 от общей продукции всей советской кинематографии.

Кстати сказать, если количественные показатели работы республиканских киностудий впечатляли, то с их качеством дела обстояли уже не столь отраднo.

<sup>572</sup><http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc>.

Коллегия МК СССР на своем заседании в мае 1958г. вынуждена была специально обсудить животрепещущий вопрос «О порядке выпуска на союзный экран и оплаты кинофильмов производства республиканских студий».

Поводом к обсуждению этого вопроса, стало наводнение крайне слабых и неинтересных зрителю фильмов, производимых республиканскими студиями. В связи с этим ГУПХФ подготовил проект постановления МК, предусматривавший радикальное изменение прежнего порядка приемки и оплаты фильмов республиканских студий. Дело в том, что действовавший на тот момент порядок обязывал ГУПХФ автоматически принимать и тут же оплачивать фильмы республиканских киностудий, как только они были приняты в самой республике, не взирая на их качество и прокатный потенциал. При такой гарантированной оплате любой халтуры, руководителям республиканских студий можно было не беспокоиться о качестве выпускаемой ими продукции, а руководство ГУПХФа, в свою очередь, только скрежетать зубами и все равно непременно оплачивать любые киноизделия республиканских киностудий.

Проект ГУПХФ предлагал изменить порочный порядок: фильмы республиканских киностудий должны были оплачиваться из центрального бюджета только в том случае, если они были приняты на всесоюзный экран в самой Москве.

Такой проект с «ущемлением» прав республик, естественно, не мог пройти гладко и без проблем...

### *Кинематография РСФСР: второй сорт?*

Здесь стоит отметить, что от щедрых даров центральной власти республиканским кинематографиям была избавлена только одна союзная республика. А именно – РСФСР. Между тем, кинематография РСФСР в развертывании своей производственной базы нуждалась в эти годы ничуть не меньше, а. исходя из ее параметров, пожалуй, даже больше чем другие

республики. На это замечание могут возразить, что на страницах нашего же исследования только что говорилось о мощном расширении производственных мощностей «Мосфильма». Все так, но, физически располагаясь на территории РСФСР, киностудия «Мосфильм» не была российской студией. Еще с момента своего возведения в 30-е годы она была наделена статусом предприятия всесоюзного значения и находилась в ведении всесоюзных органов управления.

Поразительно, но факт, производственные мощности российской кинематографии в годы оттепели не только не возросли, но даже сократились. С передачей Крыма во владение Украины из ведения российской кинематографии «уплыла» в подчинение УССР Ялтинская киностудия. Восстановленная после войны на средства РСФСР студия служила южной производственной базой российского кино. Однако с ее передачей в ведение Украины пришлось искать другие варианты. И.А.Пырьев остро и активно ставил перед правительством вопрос о необходимости срочного строительства производственной базы российской кинематографии в районе Сочи, но несмотря на всю свою настойчивость поддержки не получил.

Не получили поддержки союзных властей и многие другие инициативы о строительстве новых центров российского кинопроизводства в самых разных регионах республики. Так, например, было проигнорировано более чем аргументированное ходатайство ростовского обкома КПСС о развертывании студии художественных фильмов в Ростове.<sup>573</sup>

Не была поддержана и инициатива Бурят-Монгольского обкома КПСС (14 .07. 1955г.) об организации в г. Улан-Удэ киностудии художественных и документальных фильмов, работающая на всю Сибирь. «В областях и республиках Сибири и Дальнего Востока, – говорилось в инициативной записке, – в настоящее время не имеется ни одной киностудии художественных фильмов. Это обстоятельство ограничивает возможности широкого показа

---

<sup>573</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 548, л 1–2.

посредством кино успехов в развитии экономики и культуры этих краев. Фильмы, созданные по материалам и темам из жизни сибирских и дальневосточных предприятий, колхозов, учреждений культуры и искусства, насчитываются единицами. Между тем известно, какой большой интерес вызывает у зрителей история освоения, революционного движения и социалистического строительства на Востоке. Широкая пропаганда достижений в освоении несметных природных богатств и перспектив развития промышленности и сельского хозяйства в Сибири и на Дальнем Востоке еще более способствовала бы воспитанию у трудящихся советского патриотизма, любви к Родине и привлечению из центра новых рабочих сил, недостаток которых в известной мере ограничивает возможности дальнейшего роста экономики в этих областях и краях. Все это выдвигает необходимость создания крупной киностудии художественных и документальных фильмов в одном из городов Забайкалья или Дальнего Востока. Бурят-Монгольский обком КПСС считает целесообразным строительство такой киностудии в г. Улан-удэ, поскольку имеются для этого известные условия»<sup>574</sup>.

Эта инициатива была вдвойне ценной и перспективной и со стратегической и геополитической точек зрения, поскольку все основные центры кинопроизводства были сосредоточены исключительно в «доуральской» зоне России. Между тем опыт эвакуации киностудий из европейской части страны на восток наглядно показал необходимость более оптимальной их рассосредоточенности по всей территории страны. Помимо строительства киностудии художественных фильмов в далекой Сибири, подобные структуры кинопроизводства стоило бы создать и в Татарии тем более в российской части Кавказа. К сожалению, эта возможность в годы оттепели, в период особо бурного развития производственной базы советской кинематографии была упущена. Интересы самой российской кинематографии, которая как и ранее являлась главным донором развития «советского многонационального киноискусства» были проигнорированы.

---

<sup>574</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 548, л 1–2.



Приоритет развития производственных баз национальных кинематографий был безоговорочно отдан другим советским республикам.

Предложения о разворачивании центров производства, способных выпускать не только документальные, но и художественные фильмы, продолжали поступать в ЦК КПСС и СМ СССР из разных регионов РСФСР и в 60-е годы. Но у них шансов получить поддержку центральных властей было еще меньше, чем на старте оттепели. В начале 60-х утвердилось мнение, что мощности советского кинопроизводства уже вполне достаточны и далее поднимать его планку нецелесообразно. Соответственно инициативы некоторых республиканских студий, которые продолжали жаждать расширения своих производственных, стали притормаживать.

Примечательна реакция Кинокомитета СССР на предложение руководства Казахстана расширить производственные мощности киностудии «Казахфильм».

«В связи с письмом ЦК КП Казахстана и Совета Министров Казахской ССР от 16 января 1964 года, считаю необходимым доложить Вам следующее: В результате больших капитальных работ по строительству и реконструкции киностудий художественных фильмов «Мосфильм», «Ленфильм», им.М.Горького, а также в гг.Риге, Минске, Ташкенте, Душамбе производственные мощности художественной кинематографии резко возросли и в настоящее время позволяют выпускать фильмов больше, чем это предусматривается планами их производства В 1964–1965 годах. В ближайшие год-два будет закончена реконструкция Киевской киностудии им.А.Довженко (с вводом 3-х павильонного корпуса), строительство киностудий в гг.Тбилиси, Баку и Вильнюсе, что еще больше увеличит производственные мощности кинематографии и позволит обеспечить производство художественных фильмов в объеме, предусмотренном проектом пятилетнего плана на 1966–1970 годы, без строительства дополнительных объектов. В частности, в результате строительства новых киностудий в гг.Ташкенте (на 8 фильмов) и Душамбе (на 4 фильма), с учетом реальных условий производства фильмов на существующей

базе Алма-Атинской киностудии (2–3 фильма), мощность Среднеазиатского куста киностудий составляет 15 полнометражных художественных фильмов при плане на 1964–1965 годы соответственно 10 фильмов. Исходя из соотношения производственных мощностей киностудий и планов их производства, а также руководствуясь директивами Партии и Правительства в области капитального строительства, Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии при составлении плана капитального строительства не предусматривал строительства новых объектов, а сосредоточил капитальные вложения на завершении строительства ранее начатых объектов с целью ускорения ввода мощностей и повышения эффективности капитальных вложений. Такая политика, очевидно, должна проводиться не только в отношении предприятий союзного подчинения, но и всей кинематографии в целом. В частности, в сентябре 1963 года с просьбой о строительстве новых павильонов на новой площадке в наш Комитет обратился Государственный комитет Совета Министров Армянской ССР по кинематографии. Исходя из изложенных выше соображений, союзный Комитет отказал в этой просьбе, предложив обеспечить улучшение условий производства фильмов на киностудии «Арменфильм» за счет ее кооперации с новыми киностудиями «Грузия-фильм» и «Азербайджанфильм». <...> На основании изложенного Управление кинотехники и кинопромышленности считает несвоевременным проведение в ближайшие годы работ по строительству новых объектов Алма-Атинской киностудии <...><sup>575</sup>.

#### *Рационализация кинопроизводства*

Помимо роста объема кинопроизводства бурному развитию и подлинному расцвету советского кино в годы оттепели явно поспособствовали значительные инициативы отраслевого руководства по оптимизации работы самих киностудий. В эти годы были значительно расширены права директоров студий, заметно улучшена система кредитования картин. На самих студиях

---

<sup>575</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 102, л. 13–17.

произошла децентрализация управления. На студиях с большим объемом кинопроизводства были созданы творческие объединения и значительная часть управленческих полномочий перешла с уровня общестудийной администрации на уровень самих творческих объединений. Отныне объединения могли сами планировать и выработать свою репертуарную политику. И хотя эти планы и отобранные проекты еще приходилось утверждать далее на уровне руководства студии и Министерства культуры, тем не менее, даже этот маленький глоток свободы очень быстро самым положительным образом сказался на улучшении качества выпускаемых фильмов и росте интереса зрителей к советскому кино.

Эти и другие меры по улучшению и оптимизации условий и норм кинопроизводства серьезно сказались на повышении «скорострельности» советских киностудий. Производственный пульс советских киностудий в годы оттепели ощутимо «зачастил». Фильмов-«долгостроев» становилось все меньше и меньше.

Средние сроки производства полнометражных художественных фильмов постепенно снижаются:

Таблица 11 Средние сроки производства полнометражных художественных фильмов

год	месяцев
1951	18
1952	13,5
1953	12
1954	12
1955	11,5

Фильмы с наиболее длительными сроками производства:

1952 – «Композитор Глинка» (реж. Г.Александров) – 34,5 месяцев,

1955 – «К новому берегу» (реж. Л.Луков) – 17,5 месяцев.

Фильмы с наименьшими сроками производства:

1952 – «Максимка» (реж. В.Браун) – 6 месяцев,

1953 – «Команда с нашей улицы» (реж. А.Маслюков) – 7 месяцев.

Но снижение сроков производства фильмов никакая не самоцель. Давно известно, что это снижение самый что ни на есть прямой путь к снижению затрат на производство фильма и повышение отраслевой рентабельности. Действие этого закона мы и наблюдаем и на примере кинематографа оттепельной поры.

Взглянем на сравнительную таблицу средней стоимости одного художественного фильма:

Таблица 12 средней стоимости одного художественного фильма:

год	Стоимость (млн. руб.)
1951	6,4
1952	5
1953	3,9
1954	3,6
1955	3,2

Фильмы с наибольшими затратами на постановку:

1952 – «Незабываемый 1919г.» (реж. М.Чиаурели) – 10936 тыс. рублей

1955 – «Крушение эмирата» (реж. Басов, Файзиев) – 7399 тыс. рублей

Фильмы с наименьшими затратами на постановку:

1952 – «Максимка» (реж. В.Браун) – 2449 тыс. рублей

1955 – «Матрос Чижик» (реж. В.Браун) – 922 тыс. рублей

«Приведенные цифры говорят сами за себя. – отмечает М.М.Гольдин, – после 1953 года снижаются и средние сроки производства фильмов и их

стоимость. Так, в 1958 году средний срок производства кинофильма составил 10,5 месяцев, а средняя стоимость 2,8 миллионов рублей».

В 60-е борьба за сокращение сроков производства фильма и удешевление его бюджета продолжает приносить свои плоды, заметно повышающие уровень общей рентабельности советского кино.

Что же касается темпов роста объемов кинопроизводства, то постепенно они замедляются и на исходе 60-х планка замирает на отметке 150 художественных фильмов в год.

Становится очевидным, что возможности экстенсивный путь развития к этому времени в основном уже исчерпаны. Очевидным становится и то обстоятельство, что производство резко выросшего числа производимых фильмов не обеспечивается в должной мере качественным кадровым составом. Между кадровым потенциалом и производственным потенциалом советского кино обнаруживается серьезный разрыв, который по ходу последующего десятилетия не удастся преодолеть.

Вот почему главным приоритетом в работе советской кинематографии теперь уже официально называется повышение качества снимаемых картин.

## **6.6 Кинофикация и кинопрокат**

*Много, но мало*

Трудные годы малюкартинья подкосили по корень не только советское кинопроизводство, но точно также оставили далеко не лучшее наследство в сфере кинофикации и кинопроката.

На 1 января 1953 года количество киноустановок в стране составляло 49496.<sup>576</sup> Цифра выглядит вроде бы более чем впечатляюще, но не для такой страны-громадины как СССР, где население к середине 50-х насчитывало 210 млн человек.

К тому же из упомянутых тысяч киноустановок всего-навсего 4 тысячи составляли стационарные кинотеатры, причем многие из них по своему

---

<sup>576</sup>По данным М.Гольдина.

техническому уровню, мягко говоря, были в неудовлетворительном состоянии. Но даже и плохоньких, неважно оборудованных киноплощадок тогда тоже катастрофически не хватало. В громадном Минске, столице республики, к примеру, был всего-навсего один кинотеатр. Даже в Москве их тогда было явно недостаточно – 49. В ряде районов столицы (Молотовском, Первомайском, Калининском) кинотеатров не было вовсе. Особенно «внушительно» цифры тогдашней наличной советской киносети смотрелись при сопоставлении их с количеством кинотеатров в крупнейших городах мира. В Париже в это время имелся 351 кинотеатр, в Лондоне – 327, в Нью-Йорке – 624, в Риме – 231. Даже в менее крупных городах мира количество кинотеатров было на порядок выше, нежели у нас. Так, в Бухаресте с населением 13000 тыс. жителей было 70 кинотеатров, в Алжире (900 тыс. жителей) – 60 кинотеатров.

Большинство советских кинотеатров имело только 300–400 мест. В связи с недостатком городских кинотеатров и небольшой их вместимостью, на 1000 городских жителей в 1954 году приходилось в среднем 14 мест (в 1966-м – 18 мест), а в кинотеатрах Москвы – всего лишь 5 мест, Ленинграда – 9, Киева – 6, Молотова – 7, Алма-Аты – 3. В то время как кинотеатры Нью-Йорка имели 80 мест на 1000 зрителей, а Лондона – 100 мест.<sup>577</sup>

В 1954 году в СССР средняя посещаемость на одного городского жителя составляла 16, а в сельской местности – лишь 5,3 раза в год.

Приведем еще одну статистическую сводку, составленную тремя годами позже: «По количеству киноустановок наша страна занимает первое место в мире (около 35 тысяч установок по данным НИКФИ на 1957 год. (Во все официальных документах тех лет называемые цифры решительно нигде не совпадают! – *В.Ф.*), однако, количество мест в этих киноустановках невелико, так как в нашей стране очень маленькие по вместимости кинотеатры. Если в Австралии средняя вместимость кинотеатра составляет 692 места, в Англии – 922, в США – 628, во

---

<sup>577</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 30, д. 131, л. 50–54.

Франции – 477, в Мексике – 652, в Португалии – 633, в Перу – 898, то в СССР средняя вместимость стационарного кинотеатра – 148 мест, т.е. примерно в 4–5 раз меньше, чем в ряде капиталистических стран. В результате, хотя у нас больше кинотеатров, чем в США, но мест в этих кинотеатрах значительно меньше: в США 12 миллионов мест, в Советском Союзе – 5 миллионов мест. Еще более разительными делаются эти цифры при пересчете количества мест на тысячу человек населения. Из стран с населением свыше 2 млн. человек мы по количеству мест в кинотеатрах на тысячу человек населения находимся на 29 месте. Так, например, в Австралии на тысячу человек приходится 130 мест, в кинотеатрах Новой Зеландии – 124 места, в Великобритании – 81, во Франции – 62, в Чехословакии – 53, в Уругвае – 46 и т.д. В Советском Союзе на тысячу человек населения имеется всего 18 мест (по данным Государственного научно-технического комитета при Совете Министров СССР) или 25 мест (по данным НИКФИ). Происходит это благодаря практике строительства не только в селах и маленьких поселках, но и в крупных городах малогабаритных кинотеатров, с небольшим количеством зрительских мест, и, как следствие этого, с низкой техникой показа. Это приводит, как мы покажем ниже, к преждевременному износу копий, к нехватке киномехаников и к дальнейшему ухудшению состояния кинофикации страны. Кроме того, маленькие кинотеатры не могут быть переоборудованы под широкий экран, ибо широкоэкранный эффект и стереофонический звук возникают только в крупных помещениях, начиная от 1000–1200 мест, между тем, широкий экран является наиболее прогрессивным видом кинозрелища и начинает завоевывать все большее место. Так, например, в США уже более половины кинотеатров переоборудовано для показа широкоэкранных фильмов. По такому же пути и теми же темпами производят перестройку кинопромышленности и Швеция, и Франция, и другие капиталистические страны. У нас широкий экран не только

недостаточно развит, но не имеет и перспектив переоборудования обычных кинотеатров под широкоэкранные, ввиду недостаточных габаритов строящихся кинотеатров. В результате нехватки зрительских мест в огромном большинстве крупных городов Советского Союза потенциальный кинозритель не охватывается кинозрелищем и, следовательно доходы государства от кинематографа и идеологическая работа кинематографа резко снижаются. В ряде городов можно констатировать наличие острого голода на кинозрелище. Бригады Союза работников кинематографии, выезжавшие в Сталинскую, Ворошиловградскую, Свердловскую, Новосибирскую области и на Северный Кавказ, обследовавшие также кинофикацию Москвы, Ленинграда, установили, что, по мнению местных работников кинофикации и проката, охват потенциального зрителя в настоящий момент оставляет около 20% от возможного»<sup>578</sup>.

Что же касается сельской киносети – а до середины 50-х более половины населения страны продолжало жить в деревне, – то там положение было куда более аховое.

В докладной записке министра культуры СССР П.Пономаренко секретарю ЦК КПСС Н.С.Хрущеву от 15 июня 1953г. откровенно признавалось: «Считаю необходимым доложить Вам о весьма важном вопросе, касающемся кинообслуживания сельского населения. Киносеть Министерства культуры СССР составляет 40098 установок, в том числе:

городских – 5163

сельских – 34395

Всего за 1952 год киносеть Министерства культуры СССР обслужила 1108 млн. человек. Посещение киносеансов каждым жителем СССР составляет в среднем 7,9 раза в год. Однако эта средняя цифра имеет только условно-иллюстративное значение, так как посещаемость кино по городу и селу, и особенно по разным сельским местностям, является исключительно

---

<sup>578</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 113, л. 20–33.



неравномерной. В городе посещаемость кино в среднем одним жителем в год составляет 13,9, а в сельской местности 4 раза. Обращает на себя внимание то, что в некоторых республиках посещаемость кино по городу и деревне имеет еще более разительный контраст. Так число посещений зрителем киносеансов в среднем в год по городу и деревне в 1952 году составило: в Таджикской ССР в городе житель посещает кино 25 раз в год, а на селе 1,9 раза, соответственно – Литовской ССР 14,1 и 1,2, Азербайджанской 14,6 и 1,3, Туркменской 17,3 и 1,6, Молдавской 16,7 и 2,1, Грузинской 17,3 и 2,1, Армянской 14,8 и 2,2, Латвийской 20,1 и 2,6, Эстонской 24,9 и 2,6. <...> Формально считается, что во всех районных центрах существуют кинотеатры, а на деле обнаруживаются многие районы, где из-за отсутствия помещения кино демонстрируется в избах колхозников. В Белорусской ССР почти повсеместно кинопоказ на селе ведется в жилых домах колхозников. В Великолукской области в 1200 населенных пунктах кино показывается в домах колхозников, в Новгородской области - 583, Калининской области - 559. Из имеющихся в селе 34935 киноустановок 21824 являются передвижными. Большой урон делу обслуживания киносети наносит неупорядоченность транспортировки кинопередвижек, ввиду невыделения колхозами гужевого транспорта. Поэтому даже лучшие советские кинофильмы просматривает очень низкий процент сельского населения. В Армянской ССР кинофильмы «Пржевальский», «Сельский врач» <...> «Далеко от Москвы» просмотрело менее 1% сельского населения. В Азербайджанской ССР кинофильмы «Сельский врач», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры» просмотрело 0,2% сельского населения»<sup>579</sup>.

Помимо фактора недостаточной развитости самой киносети эффективность ее работы значительно снижала, мягко говоря, крайне слабая организация ее работы, отсутствие должного контроля, нехватка запасных частей, безобразное отношение к использованию и хранению наличного фильмофонда. А для большинства союзных республик поистине

---

<sup>579</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 450, л. 49–52.

убийственным фактором являлось еще и крайне ограниченное количество фильмов, дублируемых на национальные языки.

Лишь в самых ограниченных дозах кинематограф точно так же добирался и до других групп населения страны. В частности, – до столь внушительной и важной для государства школьной аудитории. Докладная записка секретаря ЦК ВЛКСМ А.Шелепина Н.С.Хрущеву от 28 ноября 1953г. без утайки рисовала довольно безотрадную картину состояния дел в этой области: «ЦК ВЛКСМ считает необходимым доложить Вам о серьезных недостатках в организации кинообслуживания школьников. В настоящее время органы народного образования почти не используют кино в учебно-воспитательной работе школ и детских учреждений. Для показа фильмов широкого экрана в стране имеется всего лишь 36 детских кинотеатров. Организация целевых детских киносеансов в клубах и театрах проводится неорганизованно и не повсеместно. Показ художественных и документальных кинофильмов в школах не проводится. Все это мало способствует организации досуга учащихся, отрицательно сказывается на поведении школьников. Сейчас в большинстве школ и детских учреждений не созданы условия для кинопоказа. Например, свыше 70% средних и семилетних школ РСФСР не кинофицированы. Из 11567 семилетних и средних школ Белорусской республики киноаппараты имеются только в 41 школе. К тому же школы пользуются киноаппаратами устаревшей системы «УП-2», производство которых прекращено еще в 1941 году. Некоторые школы используют для показа кинофильмов новую звуковую узкоплечную передвижку «Украина», которая стоит 4840 рублей. Ввиду того, что киноаппарат не включен в список обязательного учебного обоснования и стоимость его высокая, большинство школ не в состоянии его приобрести. Продвижение научно-популярных и учебных кинофильмов в школы осуществляется через фильмотеки органов народного образования, конторы кинопроката Министерства культуры СССР. Сеть таких фильмотек в стране очень незначительна. Например, на территории РСФСР их имеется всего

лишь 70, из них 49 в гг.Москве и Ленинграде. На 61 административной территории республики фильмотек вообще нет. Фильмотеки предоставляют школам фильмы бесплатно, конторы кинопроката взимают плату – 1 рубль за каждую часть фильма в день. Будучи хозрасчетными организациями, конторы кинопроката не заинтересованы из-за низкой оплаты показывать фильма в школах. Препятствием для продвижения фильмов в школы служат высокие почто-тарифы. Нередко пересылка фильма по почте стоит в несколько раз дороже, чем его прокат»<sup>580</sup>. Ит.д., и т.п.

### *Первые успехи*

Вот с такой низкой отметки киносеть страны стартовала в новый период своей истории. Тем не менее чудо возрождения и стремительного развития не обошло и эту традиционно отсталую и запущенную сферу советской киноиндустрии, хотя объективно развитие ее требовало гораздо больших усилий и главное – совсем других средств.

Тем не менее, неблагоприятную ситуацию удалось в какой-то мере переломить.

В 1955 году Министерство культуры СССР совместно с МГК КПСС и Моссоветом внесло предложение о строительстве кинотеатров. По предварительным расчетам, к 1958 году в столице необходимо было построить не менее 400 кинотеатров. Кроме этого, планировалось значительно расширить сельскую киносеть, главным образом за счет оборудования киноустановок в колхозных клубах.

Затраты на строительство кинотеатров, по расчетам специалистов, должны были окупиться с лихвой в течение 1,5–2 лет. Так, строительство кинотеатра на 800 мест (для областных и промышленных центров) обходилось в 3 млн. рублей. При средних показателях работы кинотеатра государство в течение 2-х лет должно было получить около 4 млн. рублей.

---

<sup>580</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 450, л. 106–107.

Решение о массовом и ускоренном строительстве новых кинотеатров на этот раз не осталось на бумаге.

Строительство кинотеатров продолжалось и в 1960-х годах. Для того, чтобы достичь в городах на каждые 100 жителей хотя бы 30 мест, по расчетам, произведенным в 1966 году, надо было построить за 5–7 лет 2,5–3 тысячи кинотеатров общей вместимостью 2,5 миллиона мест.<sup>581</sup> Был принят ряд мер и послаблений, стимулирующих местные власти на инициативное строительство новых киноточек. Так, например, в качестве такой поощрительной меры было позволено открывать кинотеатры в первых этажах обычных жилых зданий (по типу помещений для магазинов), что намного удешевляло строительство.

К середине 1960-х годов кинопосещаемость существенно возросла. Особенно значительный рост ее произошел в сельской местности, составив к 1966 году 18,5 посещений в год. Доходы от кинопроката росли в нашей стране небывалыми темпами. В течение года фильмы смотрели свыше 4 млрд. зрителей, валовый сбор от кино к 1966 году составил около миллиарда рублей.<sup>582</sup> Из этой суммы в доход бюджета в виде налога с кино, являющегося чистой прибылью государства, отчислялось 440 млн. рублей, около 300 млн. расходовалось на содержание киносети, и 170–180 млн. – на производство фильмов, их тиражирование, кинопрокат и покупку зарубежных фильмов. Таким образом, кинематограф в СССР был единственным искусством, которое в те годы давало устойчивый, постоянный и все возрастающий доход.

На период с 1967 по 1975 годы приходилась самая высокая кинопосещаемость в СССР за всю историю страны. Население,

---

<sup>581</sup>Строительство кинотеатров осуществлялось и за счет плановых капитальных вложений, и за счет кредитов Госбанка, причем ссудное строительство должно было обеспечиваться в полной мере фондами на материалы.

<sup>582</sup>Валовый сбор средств от кино в 1966 году вырос на 143 млн. рублей (или на 16%) по сравнению с 1963 годом и составил: 1963 год – 890 млн. рублей, 1964 год – 941 млн. рублей, 1965 год – 975 млн. рублей и 1966 год – 1036 млн. рублей.

составляющее в то время около 240 млн. человек, приобретало 4,5–4,7 млрд. билетов. На одного человека приходилось 20–21 посещение в год.

Такая динамика и показатели качественного и количественного роста советской кинематографии в годы оттепели не могли не радовать.

### *Главная проблема*

Однако при всей грандиозности приведенных выше цифр существовавшая тогда система планирования и финансирования кинопроизводства не была прямо и непосредственно нацелена на извлечение максимально возможной прибыли от проката картин. Каждый выпущенный студией фильм автоматически оплачивался органами проката по его сметной стоимости с включением 5% плановой прибыли и надбавки за качество в пределах 5–10%. Причем размер этой поощрительной надбавки определялся по вкусу чиновников еще до выхода фильма на экран, т.е. без учета того, насколько хорошо или наоборот неприветливо фильм будет принят зрителями (напомним, что этот «принцип» действовал с 1938 года).

Художественные фильмы продавались кинопрокату как некий совершенно усредненный «товар», оставляя киностудии абсолютно незаинтересованными в результатах продвижения фильма в прокате, в его успехе у зрителей. В результате этого у киностудий отсутствовал один из главных стимулов в борьбе за уровень выпускаемых картин. У коллективов киностудий и съемочных групп практически отсутствовала материальная заинтересованность в продвижении на экран фильмов высокого качества.

Другим несчастьем советской кинематографии, печально сказывавшемся на показателях работы кинопроката, был пресловутый принцип тематического планирования, согласно которому чуть ли не в обязательной пропорции должны были сниматься фильмы о руководящей роли партии и ее вождях, о революции, о рабочем классе, о колхозной деревне и т.д., и т.п. Советские киностудии в обязательном порядке ежегодно должны были запускать фильмы подобной тематики независимо от того,

есть ли у них подходящие, качественные сценарии и достойные постановщики.

В результате подобных установок существующая в кинематографе система позволяла производить многие десятки не просто неудачных, а абсолютно никому не нужных фильмов. Зритель не желал их смотреть, однако его интересы не учитывались, а стабильная зарплата режиссеров подобных картин обеспечивала их неиссякаемый поток на экраны.

Более того, из приведенной выше абсурдной системы вытекало, что чем дороже был фильм, тем выше были суммы плановой прибыли и надбавки. В результате фильмы снимались в неоправданно большом метраже, часто в двух сериях, что снижало зрительский интерес, приводило к увеличению продолжительности сеансов, а следовательно, к снижению доходов от кино. Вот такая арифметика.

Так, фильм «Родная кровь» стоимостью в 257 тыс. рублей, собрал за год 35 млн. зрителей, дав государству чистой прибыли 3,6 млн. рублей. Фильм «Живые и мертвые», со стоимостью каждой серии в 377 тыс. рублей, собрал по каждой серии свыше 40 млн. зрителей, дав государству чистой прибыли по 4,2 млн. рублей от каждой серии. А такие фильмы, как «Генерал и Маргаритки», стоимостью в 500 тыс. рублей, «Палиастоми», стоимостью в 529 тыс. рублей, принесли государству убыток, недодав в бюджет 310 тыс. рублей и не окупив около 70% расходов на их производство, тиражирование и другие эксплуатационные расходы. В то же время по всем этим фильмам киностудии получили одинаковую сумму плановой прибыли – по 50 тыс. рублей.

Подобное устройство системы советской киноиндустрии, в которой напрочь отсутствовали экономические рычаги, негативно сказывалось на доходах от кинопроката. Так, в начале 1960-х годов фактический рост валового сбора средств составлял в среднем 3 % в год, в то время как Министерство финансов и Госплан СССР планировали ежегодное увеличение доходов от 5 до 10%.

### *«Советское многонациональное» в зеркале прокатной статистики*

Еще одной тяжелой гирей на экономике советской кинематографии висело так называемое «советское многонациональное киноискусство». Большая, даже преобладающая часть фильмов, выпускаемых республиканскими киностудиями (а они суммарно составляли 2/3 от общей продукции всей советской кинематографии) проваливалась во всесоюзном прокате.

Из информационных материалов, подготовленных к заседанию коллегии МК СССР 15 января 1960 г, явствовало, что план по доходам от кино на 1960г. определен в размере 9, 7 млрд. руб против 9 млрд. в минувшем 1959г. Согласно этому же плану намеченную сумму доходов предполагалось собрать при условии выпуска на экраны 220 художественных полнометражных фильмов (из них 115-120 фильмов отечественного производства, 77 производства соцстран и 30-35 производства капстран).

В справке УКК приводились показатели самых успешных фильмов, собравших в прокате самое большее количество зрителей. Абсолютным лидером проката стал фильм С. Герасимова «Тихий Дон» – 46,9 млн. зрителей по каждой серии. Далее следовали детектив «Ночной патруль» – 35, 9 млн., «Без вести пропавший» – 35,2 млн., деревенская мелодрама «Дело было в Пенькове» – 30,3 млн. Лауреат Каннского кинофестиваля фильм М.Калатозова «Летят журавли» собрал 28,4 млн. зрителей, «Дом, в котором я живу» Л.Кулиджанова – 29 млн., а фильм-дебют С. Бондарчука «Судьба человека» за первые два месяца демонстрации собрал зрительскую аудиторию 18, 2 млн.

Казалось бы, с такими высокими показателями выполнить план 1960 по доходам не составит никакого труда. Однако, выступивший по ходу обсуждения начальник Управления кинопроката и кинофикации Ф.П.Кузьев откровенно заявил, что на самом деле ситуация с прокатом воистину аховая. Дело в том, сказал Кузьев, что «85% фильмов делают союзные

(республиканские – В.Ф.) студии, но 90% из них – это однодневки и двухдневки. Чтобы выполнить план советский фильм давал 25–30 млн. зрителей. Фильмы стран народной демократии дают лишь 7–8 млн. зрителей, но их 75. Фильмы буржуазных стран дают 13–14 млн. зрителей, но их только 30 названий и по тиражу они сжаты. Я могу назвать целый ряд фильмов, которые делались на наших студиях на современные темы и которые имели от 25 до 40 млн. зрителей. Наряду с этим имеются полтора десятка фильмов, которые дали убыток»<sup>583</sup>.

Вывод начальника УКК был радикален: «Я хочу поднять вопрос о планировании доходов от кино. Дальше так оставаться не может. Настало время доложить ЦК партии о том, что если не с этого года, то с будущего года эти два показателя – коммерция и пропаганда – надо как-то увязать».

Такие радикальные заявления по принципиально неразрешимым для советского кино проблемам не могли изменить существующее положение. Проще было избавиться от подобного рода заявителей....

### *Планирование доходов*

Неадекватность сложившейся за долгие годы системы сказывалась и на работе киносети. Доходы от кино ежегодно увеличивались в основном не за счет строительства и введения в эксплуатацию новых кинотеатров, а за счет ужесточения режимов работы уже действующих, вопреки их реальным возможностям. Нереальные планы вынуждали максимально увеличивать количество сеансов, резко сокращать сеансы для детей и демонстрацию научно-популярных и хроникальных картин, для которых цена билета составляла 10 копеек. Так, большинство городских кинотеатров демонстрировали фильмы по 14–15 часов в сутки (7–8 киносеансов). Причем в основном это были «кассовые» зарубежные картины, выдаваемые в отчетных документах за советские.

---

<sup>583</sup>РГАЛИ, ф. 2329, оп. 2, д. 758, л.186–233.



Это специфическое «ноу-хау» советских кинопрокатчиков с годами все шире входило в повседневную практику, позволяя за счет подобной «химии» выполнять и даже перевыполнять самые напряженные планы. Зарубежные боевики, бывало, неделями не сходили с экрана, им отдавалось самое лучшее время, но в официальных отчетах этим фильмам отводился минимум экраночасов. А число зрителей, их посмотревших, переписывалось на советские фильмы. Руководство кинематографии прекрасно об этом знало, но лицемерно закрывало глаза.

В 1960-х годах во многих развитых странах (США, Англия, Франция и др.) доход от кинопроката начал постепенно сокращаться из-за конкуренции с телевидением. С некоторым опозданием эта проблема пришла и в нашу страну.

С одной стороны, в СССР фильмы еще более активно, нежели в других странах, заполняли телеэфир, многократно приумножая зрительскую аудиторию (более 100 телестудий страны почти в каждой программе демонстрировали кинофильмы, что давало возможность смотреть их еще примерно 40 миллионам зрителей в день). С другой – к тому времени еще не была выстроена экономически целесообразная и эффективная система выхода картины на телеэкран<sup>584</sup> Поэтому некоторые фильмы, еще не собрав всей потенциальной кассы на большом экране, преждевременно появлялись на голубом, снижая тем самым доходы от кинопроката.

Кинематографисты неоднократно предпринимали попытки изменить существующее положение в области производства, финансирования и проката картин, связать в единое целое творческий и производственный процесс, поставить результаты экономической деятельности киностудий в прямую зависимость от идейно-художественного достоинства выпускаемых произведений и количества зрителей, просмотревших фильм.

С некоторыми конкретными просьбами, инициативами по развитию киносети и кинопроката обращались в высшие инстанции Министерство

---

<sup>584</sup>Эта проблема не решена в нашей стране и по сей день.

культуры СССР, а в 60-е Комитет по кинематографии. Однако наиболее полную и фундаментальную программу реформирования системы кинопроката разработал и выдвинул Оргкомитет Союза работников кинематографии, возглавляемый И.А. Пырьевым.

### *Что надо изменить. Предложения СК СССР*

Так предлагаемая Союзом Кинематографистов экономическая система устанавливала новые финансовые отношения между киностудиями и кинопрокатом. Кинопрокат должен был возмещать студиям расходы на производство фильмов по фактической стоимости, но не по сметной. «Мы полагаем, – говорилось в одном из предложений, внесенных Союзом на рассмотрение ЦК КПСС в феврале 1959г., – что в кинематографе следует перейти к системе, существующей на всех предприятиях искусства и культуры, к системе, при которой финансовое положение студии прямо зависело бы от художественного успеха ее продукции... Следует вернуться к системе, при которой студии получили бы определенный процент от проката своих картин, с выделением им оборотных средств для производства. Системы отчислений от проката могут быть весьма различными. Можно, например, установить разные проценты для республиканских студий и студий союзного подчинения (для первых более высокий процент отчислений); можно установить более высокие проценты отчислений для картин выдающегося художественного и идейного уровня; можно создать комбинированную систему, при которой расплата за картину шла бы по минимальному лимиту и лишь дополнительные доходы студия получала бы в зависимости от успеха в прокате. Но, как бы то ни было, система, которая заинтересовала бы студию в успехе своей продукции, кажется нам наилучшей из всех существующих».<sup>585</sup>

Согласно предложению Оргкомитета Союза Кинематографистов, органы проката вместо покупки фильма и оплаты его стоимости должны

---

<sup>585</sup>Здесь и далее ссылки на данный документ: РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 113, л. 20–33.

были бы перечислять на счет соответствующей киностудии определенную часть полученных им прокатных отчислений, в виде твердого процента от валового сбора по каждому фильму в отдельности. Таким образом, доходы студий должны были формироваться в прямой зависимости от экономических результатов проката фильмов. Фильм, имеющий большой успех у зрителей, приносил бы студии значительный доход, а фильм низкого качества в отдельных случаях даже не покрывал бы расходов студии на свое производство. Тем самым киностудии вовлекались в создание априори высокохудожественных произведений.

Предлагаемая система финансирования позволяла резко улучшить условия проведения подготовительных работ, монтажно-тонировочного и других важных этапов в производстве фильмов, которое в то время протекало крайне неорганизованно и отрицательно сказывалось на качестве картин.

Предполагалось сохранить действующий порядок изъятия налога с кино в доход бюджета, а также расходование части валового сбора на покрытие эксплуатационных расходов киносети. За счет прокатной платы (20%) от валового сбора городских киноустановок (и 10% – на селе) должны были погашаться стоимость фильма, затраты на тиражирование и другие эксплуатационные расходы кинопроката.

Прокатная плата за демонстрирование фильмов после возмещения всех расходов по их производству и выпуску на экраны должна была направляться на образование фондов киностудий, выпустивших фильмы (фонд развития производства, фонд материального стимулирования, фонд социально-культурных мероприятий) и централизованного фонда Кинокомитета для стимулирования производства фильмов по государственным заказам (на историко-революционные темы, детских, цветных фильмов и т.д.). Вместо существующего порядка единовременной выплаты постановочного вознаграждения после завершения фильма предполагалось производить его выплату в два срока: после окончания

производства фильма и после того, как он окупит себя в прокате. Из полученных доходов киностудии должны были рассчитываться с государством за основные фонды, оборотные средства и по другим обязательствам, а также выплачивать творческим работникам постановочное вознаграждение в зависимости от доходов по фильму в прокате.

За счет прокатной платы, полученной от проката зарубежных фильмов, Управление кинопроката Кинокомитета должно было оплачивать расходы на производство научно-популярных и документальных фильмов. Кроме этого, предлагалось образовать фонд для оказания в случае необходимости помощи киностудиям союзных республик, художественные фильмы которых в большинстве своем не окупались. Для создания этих фондов необходимо было осуществлять учет зрителей, просмотревших фильм в течение двух лет после его выпуска на экран массовым тиражом.

При существующей тогда экономической системе прокатной платы не хватало на покрытие расходов по созданию, тиражированию и продвижению фильмов. В связи с этим органы кинопроката почти всех союзных республик (кроме РСФСР и Украинской ССР) были планово убыточными и получали дотацию из республиканских бюджетов. Также было убыточным Управление кинофикации и кинопроката Союзного Комитета кинематографии. Например, в 1966 году ему была выделена дотация из союзного бюджета в сумме 7 млн. рублей.

Причем, эта дотация полностью была направлена на создание и продвижение научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, поскольку прокатная плата, поступающая от демонстрации художественных картин в основном покрывала расходы на их производство и продвижение. Таким образом, уже тогда встал вопрос о введении прямого бюджетного финансирования научно-популярного и документального кино, иначе его производство надо было сокращать.

Союз Кинематографистов предлагал с разных позиций подходить к прокату разных картин. Например, к «долгоиграющим» фильмам с длинной

прокатной судьбой, привлекающим зрителей в течение долгого периода времени, предполагалось, в случае повторного выпуска их на экран, применять принципы экономического и материального стимулирования, принятые для новых фильмов. Вместе с тем по слабым картинам предлагалось устанавливать более короткие сроки учета зрителей «с тем, чтобы основной состав работников, создавших такие фильмы, не имел бы чрезмерных сумм материального поощрения».

Кроме этого, предлагалось установить дифференцированные сроки передачи картин на телевидение, которые существовали во всем мире. Так, во всех странах передача художественных фильмов по телевидению происходила не раньше, чем через 3–4 года, а иногда и 5–6 лет после выпуска фильма на экраны. Причем она сопровождалась оплатой части стоимости картины.

В разработанной программе особое внимание СРК уделял системе учета зрителей по конкретным фильмам, которой на тот момент не хватало строгости и достоверности. Для ее улучшения предлагалось создать специальную службу при органах кинопроката. «В целях коренного улучшения формирования репертуара, рекламирования и продвижения кинофильмов» необходимо было также решить вопрос о «материальной заинтересованности работников контор и отделений кинопроката». Для этого их оклады предлагалось выровнять с окладами работников киносети, что, в общем-то, было достаточно справедливо.

«Материальное поощрение работников кинофикации и кинопроката, – говорилось в одном из предложений Союза Кинематографистов, – целесообразно поставить в прямую зависимость от количества зрителей, просмотревших каждый советский кинофильм. Необходимо отказаться от существующего принципа установления должностных окладов работникам кинотеатров и киноустановок в зависимости от режима их работы (количества дней показа и количества сеансов). Действующий порядок приводит к неоправданному увеличению режимов работы киноустановок,

непроизводительному расходованию государственных средств из-за крайне низкой посещаемости зрителями утренних киносеансов».

Особое внимание Союз Кинематографистов уделил вопросу кинорекламы, на который советское киноруководство всегда обращало недостаточно внимания. В то время как, повторимся, он является одним из важнейших в стратегии продвижения фильма к кинозрителю. Ведь не случайно М.Калатозов еще во время войны обращал внимание И.Г.Большакова на удивительную активность голливудских прокатчиков, которые с помощью грамотной и хорошо разработанной рекламной политики могли заставить зрителя смотреть любой ширпотреб категории С.

Союз Кинематографистов предлагал не только создать специальную газету по вопросам кино, но и коренным образом «изменить отношение всей прессы к кинематографу». Не добившись создания своей газеты, СК организовал Бюро пропаганды советского киноискусства. Эта организация занималась продвижением кино различные уголки нашей необъятной родины. Члены Бюро пропаганды, известные актеры, режиссеры и другие творческие работники кинематографа ездили по различным отдаленным городам страны, выступали с лекциями и на специально организованных концертах, собраниях, встречах со зрителями. Эта уникальная организация, просуществовавшая вплоть до перестройки, приносила не только огромную духовную пользу, продвигая что называется искусство в массы, но и здорово материально помогала советскому кинопрокату, активно способствуя повышению кассовых сборов кинотеатров. БПСК стала одной из первых форм альтернативного кинопроката, на редкость успешная не только в экономическом плане, но и в плане художественного воспитания широкого зрителя, его подготовки к восприятию нового, более сложного для восприятия кино.

Еще одним способом популяризации киноискусства стал выпуск Союзом Кинематографистов фотооткрыток популярных актеров, кадров из фильмов, кинокалендарей и прочей печатной кинорекламы. Редко у кого в

1960-1970-х годах не было дома коллекции фотооткрыток советских кинозвезд.

К сожалению, этому проекту реформы кинопроката, как и другим стратегическим инициативам пырьевского СРК достаточно радикального переустройства кинематографа не суждено было сбыться. Один за другим они тихо и бесславно погибали в кабинетах тогдашних партийных богов. Но все-таки это были уже не сталинские времена, режим научился вести себя куда более лицемерно: реформаторские программы были успешно угроблены, но отдельные пункты из таковых были извлечены и дозволены к реализации в качестве успокоительной подачи «важнейшему из искусств».

Недостаточная развитость киносети, далеко неоптимальная организация работы кинопроката, волюнтаризм ценовой политики на билеты были далеко не единственными слабыми звеньями советской киноиндустрии серьезно ограничивавшими ее большие потенциальные возможности.

Одной из причин, резко снижающей доходность кинематографа, являлось недостаточное тиражирование кинокартин. Так, например, сами работники кинофикации и проката заявляли, что раньше, когда производилось мало картин и покупалось мало зарубежных картин, на область прибывало 20, 25 и даже 30 копий одной картины. В годы оттепели, когда стало производиться уже выше 100 картин и покупались десятки зарубежных, на область стали присылать относительно достаточное количество копий лишь по отдельным картинам. Часто стали присылать 5–8 копий, а иногда даже и 1–2 копии картины. Тем самым создавалась недопустимая диспропорция между ростом производства и количеством копий, которые поступали в областные конторы кинопроката. В связи с падением тиражей, многие фильмы серьезно недобирали потенциальный зрительский «урожай».

В свою очередь тиражи фильмокопий падали отнюдь не по чьей-то глупости или злой воле – с ростом кинопроизводства стало серьезно не хватать производимой в СССР пленки. Советская кинопромышленность при

всех своих Госпланах не поспевала за ускоряющимися шагами других звеньев киноиндустрии.

### **6.7 Кинотехника и кинопромышленность**

Если не брать в расчет совершенно драконовскую и дубинноголовую советскую киноцензуру, то придется констатировать что именно область кинотехники и кинопромышленности была главной бедой и настоящей ахиллесовой пятой отечественной кинематографии. Эта беда преследовала ее с самого рождения. Напомним, что единственно, чем не успела обзавестись столь успешно развивавшаяся буквально на все направления дореволюционная российская кинематография, бы именно собственная кинотехника. Съемочную и кинопроекторную аппаратуру, киноленту и все сопутствующее тогда в основном приходилось ввозить из-за рубежа. Только в 30-е годы нашему кино удалось, наконец, обзавестись собственной кинопромышленностью и пуститься вдогонку за далеко ушедшими в этом отношении развитыми кинематографиями. Но война и послевоенная разруха не только не позволили сократить разрыв в техническом и технологическом оснащении киноотрасли, но и катастрофически увеличили это давнее отставание.

Труднейшая задача, наконец, преодолеть его выпала уже на годы оттепели. Забегая вперед, скажем сразу, что выполнить в полной мере, эту задачу советской кинематографии так и не удалось. Ни в годы оттепели, ни позднее. И не только потому, что не хватило необходимых ресурсов. Дело было в том, что и далеко ушедшие вперед западные кинематографии, за которыми пустилось вдогонку советское кино, в сфере разработки новой кинотехники отнюдь не только не стояли на месте, но и значительно ускорили свое развитие благодаря общей научно-технической революции 50-х – 60-х годов, радикально изменившей весь облик мировой цивилизации.

Кинематография как отрасль и ранее демонстрировавшая повышенную готовность к изменениям и поистине ненасытный аппетит к техническим новинкам, войдя в эпоху НТР, пережила тотальное обновление решительно



всех составляющих элементов ее технического и технологического арсенала. Перемены коснулись не только таких наиболее значимых его составляющих как форматы кинозрелища, системы звука, съемочная аппаратура, типы пленки, но и таких более локальных участков кинопроизводства как грим, пиротехника и т.д., и т.п. Наверстывая свое техническое отставание, советская кинематография, не имея достаточных ресурсов, не могла освоить и воспроизвести весь этот арсенал бесчисленных киноновинок в их полном ассортименте. Но, тем не менее, на некоторых направлениях своего технического перевооружения нашему кино удалось продвинуться достаточно серьезно.

Чтобы оценить достигнутое, надо бы для начала зафиксировать ту отметку, с какой нашему кино довелось стартовать в новую для себя эпоху

Посмотрим, как сами кинематографисты тех лет оценивали состояние кинотехники, с которой им приходилось иметь дело. Вот коллективное обращение мосфильмовцев 1953 года в ЦК КПСС: «Несмотря на отдельные достижения, общее состояние кинотехники не идет ни в какое сравнение с уровнем техники передовых отраслей советской промышленности, как, например, машиностроение, приборостроение, электропромышленность и т.д.

Советские киностудии оснащены во много раз хуже, чем многие зарубежные студии. Студия в Барандове (в Праге) представляет собой по сравнению с «Мосфильмом» значительно более мощный и технически оснащенный комбинат.

Наиболее тяжелым является состояние парка съемочной аппаратуры. Современные бесшумные камеры выпускаются в ничтожно малых количествах. До сих пор не налажено производство специальных камер, оптики для цветных съемок, головок для съемки с движения и т.д.

Операторские приспособления – краны, тележки и т.п. имеются не в достаточном количестве и не отвечают современным требованиям. Производство этих необходимых для киносъемок устройств до сих пор в промышленных масштабах не организовано.

Важнейшее значение для производства кинофильмов имеет электрическая энергия. Между тем даже на киностудии «Мосфильм» энергобаза не позволяет снимать одновременно более двух больших декораций.

Декорации строятся кустарно, непосредственно в павильонах. Стройка и разборка декораций занимает гораздо больше времени, чем съемка. Это резко снижает производственную мощность студии. Осветительная аппаратура на студии устарелой конструкции и в недостаточном количестве. Дуговые кинопрожектора находятся в разболтанном состоянии или плохо изготовлены – они не держат свет, моторы в них шумят и искрят, создавая звуковые помехи.

Запись звука ухудшилась по сравнению с прежними годами, т.к. этому делу не уделяется должного внимания. Частично здесь виноваты помехи от шумного горения света при цветных съемках, частично – плохое состояние акустики и звукоизоляции в киносъёмочных павильонах. В наших новых картинах часто дело доходит до неразборчивости речи, не говоря уже о тембрах и нюансах.

В кинематографии до сих пор нет помещения для записи большого оркестра. Тонстудия, в которой должна записывалась музыка, и озвучиваться картины, строится на киностудии «Мосфильм» 15 лет. Стены возведены еще до Великой Отечественной войны. Тонстудия устарела, не успев достроиться, так как проектировалась при зарождении звукового кино.

Таково состояние техники «Мосфильма» (если не говорить о многих других серьезных недостатках) – ведущей столичной студии, делающей самые ответственные, самые сложные в постановочном отношении картины. Состояние остальных студий значительно хуже.

Мы делаем картины полукустарно, с огромной тратой сил и энергии попусту. За счет тех же сил можно было бы при нормальном техническом обслуживании делать гораздо больше картин.

Для того чтобы закончить вопрос о технике, следует остановиться на следующих общих вопросах:

В кинематографии выросли хорошие технические кадры, которые создали звуковое и цветное кино и без всякой иностранной помощи решили ряд важнейших вопросов развития кинотехники. Однако основной причиной существующих недостатков и трудностей в технике кино является плохое обслуживание нужд кинематографии киноплёночной и киномеханической промышленностью, созданные в годы Сталинских пятилеток киноплёночные фабрики и заводы кино-механической промышленности за последние годы были в значительной степени загружены заказами для других министерств и ведомств. Такие ведущие предприятия, как завод «Ленкинап» и «Москинап», практически ничего не делают для оснащения киностудий новой техникой. Это тем более обидно, что разработки ученых и инженеров НИКФИ и студийных лабораторий лежат на полках и не реализуются. Также медленно внедряется новая техника и на киноплёночных фабриках (негорючая плёнка, новые сорта цветных плёнок и т.п.).

Необходимо в самые короткие сроки наладить в достаточных количествах выпуск новой аппаратуры и новых киноплёнок и перевооружить наши киностудии.

Неблагополучно обстоит дело с качеством фильмокопий, поступающих на экраны. После того, как студия изготовит два образцовых экземпляра для министерства и один эталонный экземпляр (эти экземпляры проверяются и судятся очень строго), картина поступает в массовую печать, и вопросы качества далее не контролируются. Любой брак, любые отклонения по свету, по тону, любой разнобой, даже несинхронность (отставание или опережение звука) не считается браком. Картины выпускаются в прокат в неузнаваемо изуродованном виде. Половина слов непонятна, ночные сцены выглядят дневными, дневные – ночными, резкий контраст уродует лица, цвета искажены. Даже в Москве идут экземпляры, являющиеся почти полным браком, о периферии же и говорить нечего.

Мы обманываем зрителя, даем ему недоброкачественную продукцию. Техническая комиссия министерства уделяет максимум внимания только тем экземплярам, которые будут показаны ответственным инстанциям. Для остальных копий установлен совсем иной критерий, в результате чего зритель видит неполноценный фильм.

То же самое можно сказать о состоянии проекции в кинотеатрах. Даже московские кинотеатры не вполне удовлетворительны в отношении проекции. Звук часто настолько неразборчив, что приходится удивляться долготерпению зрителя. Зрители «переводят» друг другу реплики, переспрашивают соседей. Музыка хрипит, голоса гудят и бьют на несоответственных низах; света на экране подчас меньше 50% нормального.

У нас есть ряд отдельных достижений (освоение цвета, цветной пленки, пластический грим, цветная «блуждающая маска», контратипирование цветного негатива и т.д.), у нас есть много талантливых и грамотных работников в области техники. Несмотря на это, в целом техника наша недопустимо отстала, бедна и плохо содержится. А главное в ряде важнейших областей мы не движемся вперед»<sup>586</sup>.

Крик души был услышан. Последовал ряд решений партийных и государственных органов, давших импульс делу обновления технической оснастки советского кино.

В годы оттепели советское кино обогатилось новыми видами формата кинозрелища – широкоэкранным и широкоформатным. Значительно нарастили объем выпускаемой продукции фабрики кинопленки. Советская кинематография полностью перешла на производство и печать цветных фильмов. С появлением более широкого ассортимента продукции химических предприятий (пластмассы и пр.) кинопроизводство в свою очередь расширило свои возможности в изготовлении декораций, реквизита, актерского грима.

---

<sup>586</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л. 72–90.

А там, где уровень технической оснащенности не мог соответствовать сложности художественно-творческих задач, советское кино продолжала выручать как и в прежние годы все та же волшебная палочка-выручалочка – поразительная фантазия, изобретательность, талант мастеров нашего кино и технических работников.

## **6.8 Мы и они . Опасные связи**

### *Оттепель в сфере международной политики*

Уже в первые годы оттепели некоторое потепление в отношениях СССР и Запада приводит к постепенному оживлению сначала политических, а потом и других контактов двух противостоящих миров, казалось бы, уже навсегда разделенных пресловутым «железным занавесом».

Курс, взятый на политику хотя бы самой относительной открытости, устраивает обе стороны. Запад, уже приступивший к реализации своей тайной доктрины информационной войны против СССР, был весьма и весьма заинтересован в том, чтобы Советский Союз начал хоть бы чуть-чуть стал «приоткрываться». У руководства Советского Союза тут тоже имелись кое-какие свои радости и надежды – и по части приобщения к западным технологиям, и по части того же идеологического проникновения в доселе неприступный капиталистический мир.

При этом главные причины непримиримой вражды обеих миров не были, да и не могли быть устранены. Но теперь лидеры противостоящих лагерей сочли возможным хотя бы чуть-чуть переменить манеру общения. Сошлись на том, что совсем не обязательно постоянно угрожающе махать друг на друга страшными военными дубинами. А что взамен? Сделать вид, что никто не хочет друг на друга нападать и завоевывать. Изобразить на физиономиях миролюбие и готовность жить в дружбе и согласии. Но при этом упомянутые дубины из рук не выпускать, а просто держать их хоть и наготове, но за спиной.

Эта новая манера противостояния и запустила достаточно быстро развивающуюся цепную реакцию локальных послаблений в сфере наведения контактов двух враждующих миров.

*«Дан приказ ему на Запад»*

Новое поветрие не обошло стороной и советское кино. Оно и раньше достаточно умело и результативно использовалось властью для пропаганды за рубежом советского образа жизни. Но теперь, в годы оттепели, перед «важнейшим из искусств» были поставлены не только более сложные и ответственные задачи, но и даны для этого более широкие полномочия.

Основные перемены по этой части заключались в том, что теперь в отличие от сталинских лет контакты советского кино с западным миром стали осуществляться не по одному, а сразу по двум довольно отличающимся каналам.

Один из них, как и в прежние годы был чисто государственным, сугубо официальным. На этом поприще трудились структуры МИДа, соответствующие подразделения Минкульта СССР (ВО «Совэкспортфильм» и пр.).

А вот второй канал, по которому стали в годы оттепели устанавливаться и бурно развиваться связи советского кино с зарубежным киномиром, был уже совершенно другого порядка. Миссия установления более широких и свободных контактов с зарубежными киноорганизациями и кинематографистами разных стран, задача более широкого проникновения на зарубежный экран теперь была доверена еще и чисто *общественной* организации – Союзу кинематографистов СССР.

Уже на первом пленуме новосозданного творческого союза(1957г.) его председатель И.А.Пырьев заявил: «В задачу Союза должно входить и расширение наших связей с зарубежными деятелями кино. Сейчас это приобретает особо важное значение потому, что, как вы знаете, все больше и больше расширяется практика совместных постановок наших киностудий с

кинопроизводством других стран. Отсутствие общественно-творческих организаций зачастую лишало нас возможности участвовать в международных прогрессивных кинообъединениях, осложняло наши связи с академиями кино, фильмотеками и киномузеями, существующими во многих странах. Создание Союза во многом облегчит эту задачу и даст возможность установить со всеми подобными организациями деловой контакт, обмен опытом и фильмами. Кроме того, Союз будет принимать активное участие и в отборе кинокартин на международные фестивали и в подборе состава наших делегаций, что до сих пор, как мне кажется, носило случайный и не всегда продуманный характер. В задачу Союза должно входить и расширение наших связей с зарубежными деятелями кино. Сейчас это приобретает особо важное значение потому, что, как вы знаете, все больше и больше расширяется практика совместных постановок наших киностудий с кинопроизводством других стран. Отсутствие общественно-творческих организаций зачастую лишало нас возможности участвовать в международных прогрессивных кинообъединениях, осложняло наши связи с академиями кино, фильмотеками и киномузеями, существующими во многих странах. Создание Союза во многом облегчит эту задачу и даст возможность установить со всеми подобными организациями деловой контакт, обмен опытом и фильмами. Кроме того, Союз будет принимать активное участие и в отборе кинокартин на международные фестивали и в подборе состава наших делегаций, что до сих пор, как мне кажется, носило случайный и не всегда продуманный характер»<sup>587</sup>.

На самом деле, диапазон задач и практической работы Союза кинематографистов в сфере наведения мостов с зарубежным киномиром оказался куда более широким, чем это было намечено в программной речи лидера СК.

Буквально с момента появления этой организации на общественной арене там с санкции властей была создана соответствующая мощная и

---

<sup>587</sup>Пырьев И. Избранные произведения. Т 2. – 1978. – С. 17–18.

эффективная структура – комиссия по международным связям. Именно ей и была поручена работа по быстрому и качественному «наведению мостов». На первых порах комиссию возглавили секретари пырьевского СРК – режиссеры С.Юткевич и А.Згуриди, уже и тогда обладавшие солидным опытом общения с зарубежным кинематографом, и немалой «коллекцией» личных связей с видными деятелями мирового кино. Позднее в должности внешнеполитического эмиссара СК СССР оказался такой тонкий, образованный, умнейший, инициативный и порядочный человек, как Александр Васильевич Караганов. Благодаря его умной и изобретательной работе наше кино имело уровень отношений с зарубежным кинематографом на порядок выше и чище, чем это можно было наблюдать в стане других муз и организаций.

Работа международной комиссии Союза кинематографистов строилась по нескольким направлениям:

- установление контактов и вступление в международные киноорганизации: Международная Ассоциация научного кино (Манк), Международный Союз кинотехнических объединений (УНИАТЕК), Международный центр кинофильмов для молодежи при Юнеско (СИФЕЖ), Международная гильдия сценаристов и др.;

- обеспечение более широкого участия советского кино в международном фестивальном движении и на экранах зарубежных стран;

- установление личных контактов с ведущими прогрессивными мастерами мирового кино, выявление и формирование своего рода клуба «сторонников и друзей Советского Союза».

Для более успешного выполнения последней задачи СК были даны и некоторые полномочия по части отбора тех представителей мировой общественности, которых стоило бы пригласить в Советский Союз и слегка обласкать и ненавязчиво поагитровать ради закрепления в статусе упомянутых «сторонников и друзей СССР». Но этой предоставленной льготой СК пользовался для решения более широкой задачи – пусть и



ограниченного продвижения на советские экраны лучших достижений мирового киноискусства, ознакомления советской общественности с самыми выдающимися его мастерами. Именно СК СССР вел в СССР инициативную работу по организации так называемых недель французского, итальянского, польского кино и др. , инициировал и организовывал приглашения в СССР ведущих мастеров кино в СССР, проведение ретроспектив их фильмов.

Конечно, ходатайствуя перед властями о приглашении в СССР ту или иную мировую кинознаменитость, представители СК вполне отдавали отчет в том, что помимо «укрепления культурных связей между народами», у властей могут быть еще и кое-какие свои особые интересы. Их тоже старались как-то предугадать и по возможности учитывать. Когда в феврале 1962г. президиум Оргкомитета СРК СССР обратился в ЦК КПСС с ходатайством о приглашении в СССР американской киноактрисы Ким Новак, то в направленном обращении имелась многозначительная фраза: «По имеющимся сведениям, актриса Ким Новак близко знакома с семьей президента США Кеннеди».

В русле продвижения действительно лучших фильмов мирового кино СК вел достаточно капитальную информационно-аналитическую работу по состоянию зарубежного кино. Именно там пробили еще одну дыру в «железном занавесе», добившись соизволения ЦК КПСС издавать собственный информационный бюллетень союза по зарубежному кино. Он должен был выходить ежемесячно объемом по 5 листов, тиражом 250 экз., отпечатанный ротапринтным способом.

Сегодня, когда мы просто изнасилованы информацией о западном кино, над этой победой СРК можно только горько ухмыльнуться. Но тогда, в начале 60-х, был такой голод на информацию о зарубежном кино, что скромное издание информационного бюллетеня СРК казалось, действительно, благим делом. Поистине бесценным был банк закрытой информации, быстро пополнявшийся пространными и содержательными

отчетами бесчисленных делегаций союза, направлявшихся на разведку буквально во все концы мирового киносвета.

Ну а как выглядела деятельность государственных инстанций по развитию международных связей советской кинематографе на фоне поразительно инициативных и успешных усилий Союза кинематографистов на этом же поприще?

### *Старый-новый «Совэксспортфильм»*

Мы уже обращали внимание на то, что климат оттепели утверждался в разных сферах жизни советского общества и в организациях разного типа очень и очень равномерно. Где-то процессы оттепельной перестройки развивались быстро и достаточно неконфликтно, где-то новые веяния утверждали себя медленнее, с трудом и боями преодолевая сопротивление косных сил. А поскольку внешнеполитическая деятельность советских госорганизаций в целом оказалась в числе особо консервативных сфер, то и ВЭ «Совэксспортфильму» переход на новые принципы работы давался очень и очень непросто. Один из ведущих сотрудников объединения в своем заявлении в ЦК КПСС писал: «Осуществляемая руководством В/К «Совэксспортфильм» практика проката советских фильмов за границей преследует главным образом коммерческие цели. Условия проката советских фильмов, навязанные «Совэксспортфильмом» странам народной демократии, тяжелые для выполнения киноорганизациями этих стран. В Болгарии, например, условия проката советских фильмов настолько тяжелые, что киноорганизация страны, согласно заявлению ее руководителя, терпит от проката советских фильмов убытки. Такие условия стали тормозом для расширения проката советских фильмов в странах народной демократии. Навязанные «Совэксспортфильмом» условия проката советских фильмов странам народной демократии не соответствуют политике Партии и Правительства СССР. Практикуемый руководством В/К «Совэксспортфильм» нажим на киноорганизации стран народной демократии с целью добиться

наибольшего процента прокатного времени для советских фильмов и соответствующее поведение уполномоченных «Совэкспортфильма» в странах, доходящее в некоторых случаях до вмешательства во внутренние дела стран их пребывания, являются грубым нарушением принципов внешней политики СССР и правил поведения советских командированных работников за границей. Примерно до 1953 года прокат советских фильмов в странах народной демократии развивался успешно потому, что советские фильмы были главным и основным фондом для проката. Когда же в страны народной демократии начали ввозиться на более льготных условиях фильмы из других стран, а также появились фильмы национального производства, киноорганизации стран народной демократии значительно сократили прокатное время для советских фильмов, вследствие чего количество зрителей по советским фильмам в некоторых странах резко снизилось. Руководство В/К «Совэкспортфильм» осуществляет прокат советских фильмов в странах народной демократии без учета внутривосточных и внешнеполитических изменений в странах и факторах, влияющих на успех проката советских фильмов. В настоящее время, вследствие изменившихся условий проката советских фильмов в странах народной демократии, необходимо коренным образом пересмотреть в сторону облегчения условия поставки фильмокопий в эти страны и перестроить работу В/К «Совэкспортфильм» <...><sup>588</sup>.

Тем не менее, по ходу развития общеоттепельных процессов в стране ледник косности потихоньку подтаивал и в кабинетах совэкспортфильмовских начальников.

Государственные чиновники, улавливая потепление времени, тоже очень старались шире и поосновательнее продвинуть советское кино на зарубежный экран, нарастить армию потенциальных друзей советского кино и СССР из числа представителей мирового кинообщества, попользоваться техническим и технологическим опытом самых продвинутых западных

---

<sup>588</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 502, л.95–127.

кинематографий. В госструктурах также разрабатывались некоторые вполне толковые и дельные инициативы по изменению и оптимизации работы по развитию и укреплению связей советской и мировой кинематографии. Так министр культуры СССР Н.А.Михайлов в мае 1956г. обратился в ЦК КПСС с достаточно дерзким ходатайством о разрешении министерству самостоятельно решать вопрос о приобретении кинофильмов капиталистических стран: «В результате расширения культурных связей Советского Союза с зарубежными странами и увеличения плана проката советских фильмов за границей, число приобретаемых для проката в СССР иностранных кинофильмов за последнее время значительно увеличилось. Так, например, в 1954 году для проката в СССР было куплено за границей 46 полнометражных художественных фильмов, в том числе 15 фильмов буржуазных стран; в 1955 году куплен 71 фильм, из которых 27 фильмов буржуазных стран и за 4 месяца текущего года приобретено 52 фильма, в том числе 27 фильмов из буржуазных стран. Вопрос о покупке кинофильмов стран народной демократии решается самостоятельно Министерством культуры СССР; приобретение же фильмов буржуазных стран производится только по решению ЦК КПСС. Учитывая, что количество фильмов, приобретаемых в буржуазных странах заметно увеличивается, что в свою очередь требует более оперативного решения об их покупке, Министерство культуры СССР просит ЦК КПСС разрешить ему самостоятельно решать вопросы о приобретении кинофильмов капиталистических стран для проката их в СССР. Расчеты за эти фильмы будут производиться в пределах сумм, утверждаемых планом импорта «Совэкспортфильм», а также путем безвалютного обмена на советские фильмы»<sup>589</sup>.

В 1957г. тот же Н.А.Михайлов обратился в ЦК КПСС с инициативной запиской о расширении сферы общественного показа советских фильмов за рубежом. А годом спустя он же покусился на священный порядок оформления заграничных командировок и затребовал у ЦК КПСС упрощения

---

<sup>589</sup>РГАНИ, ф.5, оп. 36, д. 30, л 117.

процедуры выезда кинематографистов в страны народной демократии для совместных постановок: «Планами культурного сотрудничества со странами народной демократии на 1958 год, утвержденными ЦК КПСС, в 1958 и 1958/59 гг. предусмотрено производство 31 совместного художественного, документального и научно-популярного кинофильма. Работа над созданием этих фильмов требует частых оперативных выездов и приездов сценаристов, режиссеров, директоров студий и фильмов, съемочных групп и актеров, необходимость которых зачастую нельзя предусмотреть заблаговременно. Направление писем в ЦК КПСС по каждому отдельному выезду и приезду кинодеятелей, работающих над созданием совместных кинофильмов, создаст излишнюю переписку, осложнит работу и увеличит загруженность аппарата ЦК КПСС мелкими вопросами»<sup>590</sup>.

Достаточно энергично возглавляемое им министерство продвигало советские фильмы в недоступные прежде просторы Африки и Латинской Америки. Кстати, куратором международных связей Министерства культуры по линии кино являлся заместительминистра культуры В.Н.Сурин, которому. Начиная с 1958 года доведется возглавить «Мосфильм». При его директорстве главная киностудия страны переживет, пожалуй, свои лучшие и самые плодоносные годы.

К тому же многие мероприятия СК СССР и структур Министерства культуры в области зарубежных связей носили совместный характер. И если они оказывались успешными – а так было практически всегда – то и успех был общим. И из наших сегодняшних дней уже не разглядишь, кто именно – СК или МК – вложились в этот успех основательнее.

И, тем не менее, сравнивая сегодня работу этих двух главных «институтов» реализации внешней политики советского кино в годы оттепели, поневоле приходишь к выводу, что сугубо общественная организация – СК СССР – вела эту работу на порядок инициативнее, тоньше, результативнее.

---

<sup>590</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 80, л. 17.

### *Козыри СК*

Главная причина более успешной деятельности СК заключалась в том, что здесь тонкую и деликатную работу по установлению и укреплению контактов с западным киномиром выполняли не государственные чиновники, с ног до головы повязанные строгими должностными инструкциями, а люди хотя бы относительно свободные. И самое главное – творческие личности. Ведь одно дело, когда за столом переговоров, особенно в начальной стадии, перед вами сидит не какой-то никому неизвестный, скованный своей ответственностью государственный чиновник и совсем другая история, когда перед с вами начинает общаться знаменитый режиссер или обаятельный актер, которые будут говорить с вами от своего имени, которые могут и удачно пошутить и ответить вам нетривиально. А самое главное, знают о кино все до последней мелочи и знают о его проблемах не по горе бумаг, пылящихся на канцелярских столах.

У СК была всегда наготове первоклассная команда опытнейших, умелых, поистине матерых переговорщиков. В нее помимо умного, находчивого, гибкого Александра Караганова входили Сергей Герасимов, Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Алексей Каплер и другие известнейшие мастера кино, умевшие обаять, убедить, уговорить, упрямить кого угодно на свете. При этом любая делегация СК – будь то фестиваль или какие-то особо ответственные переговоры – неизменно комплектовалась не менее тщательно, чем какое-нибудь воинское спецподразделение забрасываемое в тыл врага для выполнения некоего сверхтрудного задания. Такие бригады вернулись бы с подписанными договорами о показе советских фильмов, даже побывав в племени людоедов.

С учетом всех этих обстоятельств функции госструктур, отвечавших за развитие зарубежных связей советского кино, и СК СССР были разведены. Комиссия по зарубежным связям СК и ее посланники, преимущественно, осуществляли «разведывательную» функцию, первыми оказывались и заводили знакомства там, где еще не ступала нога советского

кинематографиста – в странах далекой Азии, Африки, Латинской Америки. Посланцы СК первыми осматривали еще «неосвоенные» места, присматривались к тамошнему кинематографическому миру, заводили необходимые знакомства. И уже позднее на свет божий там, как правило, появлялись посеянные этими первопроходцами семена в виде представительств ВО «Совэкспортфильма».

Приоритетной сферой посланцев СК СССР как правило были вопросы организационного плана, дискуссии и обсуждения по идеологически и творческим проблемам. Но при первой возможности, понятное дело, они проявляли самый пристальный интерес и к чудесам зарубежной кинотехники, новейшим технологиям в кино. Хозяйственно-экономическими аспектами намечаемых договоров и соглашений посланцы Васильевской, 13, как правило, не занимались. Это была епархия профессионалов из «Совэкспортфильма» и других госструктур.

Искренняя и глубокая заинтересованность самих членов СК СССР в расширении и углублении сотрудничества с зарубежными кинематографиями уже сама по себе подталкивала эту организацию к выдвиганию все новых и новых инициатив в этой сфере, обращениям к властям с настоятельными просьбами о предоставлении более широких прав и полномочий в сфере международной деятельности.

Бегло перечислим хотя бы некоторые из этих бесчисленных инициатив.

Так в апреле 1958г. председатель Оргкомитета СРК СССР И.А.Пырьев озаботил ЦК КПСС о расширении составов делегаций кинорботников, направляемых на международные кинофестивали.

По установившейся в те годы практике страна – устроитель кинофестиваля обычно приглашала официальные делегации в количестве 3–4 человек, содержание которых относилось за счет устроителей фестиваля. Однако эта квота, – утверждал лидер СК, – для большого отряда советских кинематографистов явно недостаточна, поскольку они едут на такие мероприятия отнюдь не праздновать и наслаждаться новинками зарубежного

кино. Советские кинематографисты едут в Канны и Венеции серьезно вкалывать. «Встречи на фестивалях кинематографистов всех стран мира – говорилось в письме, – дают возможность устанавливать личные контакты, участвовать в творческих дискуссиях, обмениваться опытом. Такие поездки позволяют также ознакомиться с зарубежными киностудиями и организацией на них кинопроизводства, в чем очень заинтересованы советские кинематографисты, так как большинство стран, где проводятся фестивали, имеют развитую кинопромышленность. Кроме того, эти поездки способствуют пропаганде советского киноискусства. В связи с этим Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР просит ЦК КПСС разрешить направлять дополнительно к официальному составу каждой делегации, выезжающей на крупные международные кинофестивали, 4–5 деятелей советской кинематографии сроком на 2 недели за счет средств в иностранной валюте, выделенной Союзу на заграничные командировки»<sup>591</sup>.

В марте 1959 г. Оргкомитет СРК подбил Министерство культуры СССР выдвинуть достаточно дерзкое совместное предложение об изменении процедуры отбора фильмов на международные кинофестивали. СРК и Минкульт попросили передать им самим право отбирать фильмы для участия в международном фестивальном движении, за исключением кинофестивалей в Москве, Карловых Варах, Каннах и Венеции. Это была одна из самых радикальных попыток вырваться из-под тотальной опеки Старой площади.

В марте того же 1959г. в очередном ходатайстве в ЦК КПСС И.А.Пырьев убедительно разрисовал все выгоды и преимущества, которые посыпались бы как из рога изобилия в том случае, если бы ЦК КПСС дал благословение на установление контактов с Британским киноинститутом. А следом на стол руководства Отдела культуры ЦК КПСС легло убедительно мотивированное требование СК СССР о расширении представительства этой организации в составе комиссий по закупке зарубежных фильмов. И т.д., и т.п.

---

<sup>591</sup>РГАНИ, ф.5, оп. 36, д. 81, л.19–20.



Многие из этих просьб и инициатив власть игнорировала, не моргнув глазом. Но нередко хозяева Старой площади все же вынуждена были идти навстречу, осознавая, что расширяя СК поле свободных и инициативных действий, они, хоть и рискуя, могут получить от этого и свой приварок. И не только идеологический, но и экономический. Таким образом, роль творческого союза в развитии зарубежных связей советского в ходе оттепельных лет неуклонно и качественно возрастала.

### *Фестивальное наступление*

Справедливости ради, надо все же заметить, что успешной международной деятельности СК СССР, как в прочем и соответствующих госорганизаций, основательно поспособствовали два обстоятельства.

Эта деятельность протекала в достаточно благоприятном международном климате. Перемены в общественно-политической жизни СССР, ее значительные и несомненные успехи в хозяйственно-экономической, научной и культурных сферах вызвали в мире волну большого интереса к СССР. Большой интерес вызвали и замечательные успехи советского кино. В 1957 году Григорий Чухрай покоряет и публику и жюри Каннского фестиваля своим «Сорок первым». А на следующий год там же переживают поистине небывалый триумф калатозовские «Летят журавли». Мастерство оператора С.Урусевского отмечено первым призом Высшей технической комиссии Франции. Специальный диплом за исполнение главной роли вручен артистке Т.Самойловой. А сам фильм не только получает «Золотую пальмовую ветвь», но кардинально меняет отношение мировой общественности к советскому кино, безоговорочно выводит советскую кинематографию в лидеры мирового кино. Да, как киноиндустрии лидерство ей явно не светит, но в творческом отношении именно оно в оттепельные годы являет миру высшие и абсолютно новые образцы кино как искусства. «Грим кинозвезд, – читаем в энциклопедии «Первый век нашего кино», – был испорчен слезами. «Я оглянулся вокруг и

не узнал аудиторию. Члены жюри потеряли свою невозмутимость. Они подозрительно посапывали носами и прятали носовые платки», – вспоминал режиссер Сергей Юткевич. 3 мая во Дворце фестиваля был показан советский фильм «Летят журавли». Зал, поначалу настороженный, после эпизода проводов на фронт разразился бурей аплодисментов, в сценах ночной бомбежки и смерти Бориса – снова аплодисменты, а финальный пробег Вероники на вокзале был накрыт оглушающей волной рукоплесканий, которые, когда зажегся свет, перешли в овацию. За полтора часа экранного времени преисполненные самомнения дамы в бальных туалетах и мужчины в смокингах, вся эта чопорная, сосредоточенная на кулуарных сплетнях и выгодных сделках публика превратилась в потрясенных и восторженных зрителей. Снобистская пресыщенность и душевное самодовольство были сокрушены, смяты и изломаны отчаянными ракурсами, светотональными, пластическими, фактурными контрастами стремительной камеры Сергея Урусевского. Ритмические скачки, виртуозность и непредсказуемость проездов и панорам, динамика света потрясали и ставили в тупик технически оснащенных и искушенных западных специалистов.<...> Равноценность всех элементов фильма, слившихся в органическом единстве, их целостная соподчиненность чисто жанровой основе и новизна субъективно-динамического кинозрелища, рожденные блестящим дуэтом Урусевского и Самойловой, не могли не потрясти пресыщенную и оттого потаенно страдающую «сенсорным голоданием» буржуазную публику. А заодно и прессу. Правую, левую, бульварную, светскую, фестивальную. Все, кто обсуждал гонорары и туалеты Джейн Мейнсфилд, суммы сделок и любовные похождения, цены на картошку и процесс Анны Андерсон, выдающей себя за Анастасию Романову, – все были единодушны в оценке советского фильма»<sup>592</sup>.

---

<sup>592</sup>Первый век нашего кино. Энциклопедия., М.: 2006. – С. 438–439.

Начиная с этого момента, советские фильмы переживали новые триумфы не только на крупных международных кинофестивалях, они вырвались и на широкий экран многих зарубежных стран.

А сам урожай престижных фестивальных наград все еще был столь велик, что председателю Кинокомитета А.В.Романову пришлось озаботиться вопросом создания их специальной коллекции и даже издать приказ «О порядке хранения призов и дипломов, получаемых на международных кинофестивалях»<sup>593</sup>.

### *ММФ*

Апофеозом активности международной комиссии СРК Первый Московский Международный кинофестиваль под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» прошедший 3–17 августа 1959г. с большим успехом.

Сегодня трудно объяснить, почему фестиваль 1959 года стали называть первым – именно от этой даты стали вести отсчет всех последующих ММФ. Возможно, его не в меру честолюбивым организаторам очень хотелось войти в историю в качестве первопроходцев и основоположников. На самом деле, им-то, не столь уж и молодым людям, было прекрасно известно, что первый Московский международный кинофестиваль состоялся еще в далеком 1935 году. Этот первый выпуск ММФ собрал представительнейшую конкурсную программу с участием всех ведущих кинематографий мира, прошел на высоком уровне и увенчался заслуженным триумфом советского кино. В любом случае не стоило отсекаться от этого достойнейшего события в своей истории. По крайней мере даже самые именитые международные кинофестивали в работе которых также случались немалые временные перерывы старались не «молодиться» и не стеснялись своего настоящего «возраста».

---

<sup>593</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д.84, л. 155.

Но так или иначе не первый МКФ все равно считал необходимым поименовать себя первым. Согласно распоряжению Совет Министров СССР от 2 июня 1959г «Об условиях проведения Московского международного кинофестиваля» организаторам дозволялось пригласить в Москву 290 иностранных участников (делегатов, членов жюри, почетных гостей и кинокритиков), организовать показ фильмов фестиваля в Кремлевском театре, Московском Доме кино, кинотеатрах «Ударник» и «Форум»; установить цены на билеты при показе фильмов в размере 7, 10 и 15 рублей за билет и освободить организации, демонстрирующие указанные фильмы, от прокатной платы.

Тем же распоряжением предоставлялась возможность:

1. Израсходовать на проведение Международного кинофестиваля 2 млн. рублей, из них 1402 тыс. рублей за счет доходов от продажи билетов при показе фильмов на кинофестивале и 598 тыс. рублей за счет 50% сверхплановых прибылей предприятий и организаций Министерства культуры СССР, направляемых на оказание временной финансовой помощи предприятиям и организациям Министерства;

2. Израсходовать в пределах общей сметы расходов на проведение Международного кинофестиваля 24 тыс. рублей на организацию приема участников кинофестиваля, 20 тыс. рублей на приобретение памятных подарков – сувениров для иностранных участников кинофестиваля, 50 тыс. рублей на призы-премии кинофестиваля и 38 тыс. рублей на оплату проезда из г. Москвы на родину членов жюри Международного кинофестиваля с женами.

Помимо этих благ от таможенного досмотра поступающие из-за границы в адрес дирекции Международного кинофестиваля иностранные кинофильмы и рекламные материалы освобождались от таможенного досмотра<sup>594</sup>.

---

<sup>594</sup> Архивная коллекция НИИ киноискусства.

«ММКФ 1959г., – читаем взволнованные строки в энциклопедии «Первый век нашего кино», – устроенный с огромной помпой, задал тон всем последующим фестивалям, проводившимся в советский период. Официальность и идеологическая выдержанность, подцензурность в выборе лент «прогрессивных» и лояльных по отношению к режиму гостей сочетались с праздником души для киноманов, один раз в два года получавших фантастическую возможность смотреть зарубежное кино, которое нигде и никогда больше они посмотреть не могли. Огромное количество призов соответствовало принципу «всем сестрам по серьгам». Обязательным было председательство в жюри крупного советского режиссера и награждение главным призом (в крайнем случае экс-эк-во) советского фильма»<sup>595</sup>.

Конкурсная программа МКФ, проходившего с 3 по 17 августа, состояла из 30 фильмов. Председателем жюри был Сергей Герасимов. Большой золотой приз достался С.Ф. Бондарчуку за «Судьбу человека». Кажется, нигде не упоминалось: Президиум Оргкомитета СРК салютовал Джульетте Мазине Специальным дипломом за исполнение роли в фильме «Ночи Кабирии».

В дни фестиваля «Мосфильм» устроил день открытых дверей для зарубежных гостей. Прием удался на славу!

Министр культуры СССР Н.А. Михайлов направил в ЦК КПСС отчет об итогах ММФ. Итоги впечатляли. Фестиваль уважили своим посещением 488 гостей из-за рубежа. В программах фестиваля был задействован 281 фильм (из них 88 – в конкурсе). На 724 сеансах их посмотрело 500000 зрителей. Валовой сбор от показа фестивальных фильмов составил 5 млн. рублей. Вспомнив, что Совмин СССР выделил на проведение фестивального действия 2 млн. рублей, легко подсчитаем полученную государством прибыль».

Начиная с этого года фестиваль, быстро набирая популярность и авторитет, стал проводиться на регулярной основе.

---

<sup>595</sup>Первый век нашего кино. Энциклопедия. – М. 2006. – С. 444–445.

### *Идеология или коммерция?*

Как славно и приятно было бы завершить на этой высокой ноте наш рассказ о победно-триумфальном выходе еще совсем недавно полузадушенной советской кинематографии на авансцену мирового кино. К сожалению, реальная история отечественной киномузы даже в этот самый благотворный ее период, не оставляет места для одних мажорных красок.

Мы уже отмечали противоречивый, непоследовательный характер этой эпохи, предопределенный метаниями и шараханиями властей.

В годы хрущевского правления хватало суетливых, непродуманных, подчас совершенно неоправданных реформ. Так, в мае 1959г. Совет Министров СССР с подачи ЦК КПСС разразился постановлением «О мерах по улучшению проката советских кинофильмов в зарубежных странах». Этот документ под столь воодушевляющим названием, на самом деле, означал тотальный разгром Всесоюзного объединения «Совэкспортфильм». Его деятельность была оценена однозначно негативно как «несправляющегося» со своими задачами, а потому оно было приговорено к радикальному реформированию. «Реформирование» же свелось, по сути дела, к расфиромированию этой совсем небезнадежной организации.

Во-первых, «Совэкспортфильм» неожиданно вывели из киноотрасли и переподчинили Министерству внешней торговли. «1. Признать целесообразным, – гласило постановление, – возложить работу по организации коммерческого проката советских кинофильмов за рубежом на Министерство внешней торговли и торговые представительства за границей, передав Всесоюзное кинообъединение «Совэкспортфильм» из системы Министерства культуры СССР в ведение Министерства внешней торговли.

2. Обязать Министерство внешней торговли принять меры к более активному продвижению советских кинофильмов за границу и резкому повышению доходов в инвалюте от кино, используя для этого установление

деловых отношений с крупными кинопрокатными фирмами и широкую рекламу советских фильмов»<sup>596</sup>.

Сам же отбор советских кинофильмов на экспорт был возложен и на Министерство внешней торговли и на Министерство культуры СССР, для чего должна была быть создана специальная совместная комиссия.

Обеспечение высококачественными материалами, изготовление кинофильмов, фильмокопий и других фильмоматериалов, поставляемых на экспорт, необходимой документации к ним и своевременную отправку их в зарубежные страны по заказам-нарядам Министерства внешней торговли возлагалось на Министерство культуры.

Министерство культуры СССР отвечало так же за организацию работы по проведению кинофестивалей, кинонедель и премьер зарубежных кинофильмов в СССР и советских кинофильмов в зарубежных странах, а также других мероприятия, связанных с участием советской кинематографии в международном культурном обмене.

А вот общественный прокат советских кинофильмов в зарубежных странах отныне возлагался на Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР, Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами и посольства СССР за границей.

Как видим, то была типичная «расчлененка», когда все функции прежде сходящиеся в единой управленческой структуре, теперь распределялись по совершенно разным по своей природе ведомствам

Ничего путного из этой затеи не получилось. Да и не могло получиться, что с самого начала совершенно очевидно было кинематографистам старшего поколения. Ведь на подобные грабли власти наступали уже еще в 30-е годы. Тогда пожелав заполучить более весомые доходы от сбыта советских фильмов за границу, они надумали передать «Союзинторгкино» из киноотрасли ведение комиссариата внешней торговли (см. раздел 3.). И

---

<sup>596</sup> Архивная коллекция НИИ киноискусства.

быстро пожалели – признав решение ошибочным, отрулили назад. Теперь, в годы оттепели, хрущевцы-реформаторы решили повторить эксперимент, наступив на те же, по сути, грабли. Результата долго ждать не пришлось.

На исходе 1960г. И.А.Пырьев подготовил развернутую докладную записку в ЦК КПСС «О недостатках советской кинематографии в области международного обмена». В этой записке руководитель Союза попытался объяснить, что даже за год пребывания в орбите другого министерства «Совэкспортфильм» растерял все связи с киностудиями, производителями экспортной продукции, стал относиться к фильмам исключительно как к обычному товару, забыв об идеологии и творческой стороне дела.

«После перехода в систему Министерства внешней торговли, – отмечалось в письме лидера СК, – эта организация оказалась оторванной от производства кинокартин, от сферы художественного творчества. Она лишилась не только производственной базы, где бы могла подготавливать иностранные варианты экспортируемых фильмов, но и всякой связи с киностудиями, с творческими коллективами.

Более того, она оказалась изолированной от важнейшей идеологической работы в области кино, устранилась от такой важной работы, как международные кинофестивали, Недели советских фильмов, проводимых за рубежом, от участия в творческих встречах, организуемых советскими органами в зарубежных странах

Такое положение не могло не сказаться на работе «Совэкспортфильма». Как со стороны зарубежных коммерческих фирм, так и со стороны советских дипломатических представительств непрерывно поступают жалобы на «Совэкспортфильм». Фирмы и представительства справедливо жалуются на крайнюю задержку в присылке копий фильмов, исходных материалов по проданным или переданным в прокат советским фильмам (контратипов, фонограмм), на плохую рекламу фильмов, на отсутствие своевременной информации о выходящих на экраны фильмах



фильмов, на невозможность организовать премьеры с участием советских киноделегаций»<sup>597</sup>.

Обратив внимание на рассогласованность различных советских организаций в деле продвижения наших фильмов за границу, Пырьев предложил создать единый центр, в котором совмещались бы интересы коммерческого и некоммерческого проката, производство совместных картин и т.д.

Последствия допущенной ошибки были столь значимы и очевидно, что пришлось к Пырьеву-надоеде прислушаться и вернуться к тому, от чего так опрометчиво ушли.

Но недаром говорят «беда одна не ходит». Реформатская чесотка партийных чиновников-хрущевцев коснулась не только дела продвижения советских фильмов на экраны Запада. Еще больше у них болело сердце за то, какие зарубежные фильмы крутятся на советских экранах. И тут уже на исходе 50-х замигала красная лампочка тревоги.

На заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС прозвучала жесткая критика МК СССР в связи с чрезмерной закупкой зарубежных фильмов для проката на советском экране. «За последние годы, – отмечалось в подготовленной к заседанию справке, – Министерство культуры СССР в значительных размерах увеличивает приобретение иностранных кинофильмов и прокат их в кинотеатрах нашей страны. В 1955 году было выпущено на советский экран 63 иностранных кинофильма, а в 1958 году – 113. Министерство культуры планирует дальнейшее расширение покупки иностранных кинофильмов. В текущем году оно намерено купить в зарубежных странах 125–130, а в 1960 году 160 кинофильмов. При таком подходе к делу в предстоящем году наши кинотеатры выпустят на экраны 120 отечественных и 160 иностранных фильмов. Таким образом, внимание советских зрителей неизбежно будет направлено в преобладающей степени в

---

<sup>597</sup>РГАЛИ, ф. 2936, оп. 1, д. 100, л.230–238.

сторону тем и идей, не связанных с задачами коммунистического строительства, осуществлением которых занят советский народ».

В подготовленном для ЦК КПСС проекте постановления формулировки были еще жестче: «ЦК КПСС отмечает, что в деле приобретения зарубежных фильмов и организации их проката в нашей стране все еще существуют серьезные недостатки. Нередко на экраны выпускаются такие зарубежные кинокартины, в которых приукрашиваются порядки в современном капиталистическом мире, идеализируется буржуазный образ жизни, проповедуются буржуазные идеи классового мира. Руководствуясь только коммерческими интересами, органы кинопроката и кинофикации непомерно заполняют репертуар кинотеатров иностранными фильмами. Серьезные недостатки имеются в подготовке зарубежных кинокартин к выпуску на экраны кинотеатров, не осуществляется необходимое редактирование при дублировании их на русский язык».

Постановления обязывало радикально изменить «подход к отбору фильмов буржуазных стран, приобретать для проката в нашей стране высокохудожественные фильмы, в которых с прогрессивных позиций освещается жизнь в современном буржуазном мире.

2. Предложить Министерству культуры СССР изменить существующую практику проката зарубежных кинофильмов, имея в виду резкое сокращение тиражей фильмокопий, уменьшение количества сеансов и кинотеатров, в которых демонстрируются эти фильмы. При подготовке зарубежных фильмов для проката осуществлять необходимое редактирование»<sup>598</sup>.

Позднее, уже по ходу 60-х властям еще не раз приходилось одергивать Госкино СССР и ВО «Совэкспортфильм» за «недостаточную идеологическую выдержанность» и «коммерческий уклон» в деле закупки зарубежных фильмов. Было выпущено целое собрание куда более строгих постановлений на сей счет. Едва ли не до последнего времени эти телодвижения властей вызывали у представителей кинообщества как

---

<sup>598</sup>РГАНИ, ф. 11, оп. 1, д. 425, л. 2–7.

минимум саркастическую улыбку, воспринимаясь как очередное проявление чисто бюрократической перестраховки и благоглупости. И не мудрено. О масштабах и серьезности информационной войны, объявленной СССР и активно разворачиваемой сразу по окончании Второй мировой войны, в Советском Союзе по настоящему не знал решительно никто, за исключением высшего руководства страны и спецслужб. Поэтому тупые страшилки на тему идеологической угрозы, выпускаемые для массового потребления пропагандистским конвейером Агитпропа ЦК КПСС, мало кто тогда мог воспринять всерьез.

Между тем, для высшего партийного руководства страны не было тайной за семью печатями, то какие мощные силы и ресурсы были задействованы Западом для ведения информационной войны. Руководство было известно все детали «доктрины Трумэна» Оно было в курсе и о директиве 1950г. СНБ 20-1, и про принятый в 1959г. в США закон «О порабощенных нациях». Так что у хозяев Кремля были основания беспокоиться за сохранение идеологической девственности советской культуры, а в том числе и в первую очередь – советского экрана. И не случайно уже в 1958г. на свет божий появилось постановление идеологической комиссии ЦК КПСС «О неверном изображении буржуазной действительности в современном советском искусстве и литературе»<sup>599</sup>, в котором печально констатировалось, что отдельные бастионы советской культуры уже пали от первых залпов враждебной западной пропаганды и начинают запевать ее мотивчики.

Позднее идеологический штаб ЦК КПСС во главе с ее серым кардиналом М. А. продолжал неумолимо множить бумаги подобного типа, проводить регулярные встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенции, организовывать сотни масштабнейших мероприятий и кампаний по противостоянию идеологической агрессии Запада. Но вся эта грандиозная деятельность, чем старательнее и энергичнее

---

<sup>599</sup>РГАНИ, ф. 11, оп. 1, д. 329, л. 70–80.

она проводилась, приносила как правило прямо противоположный результат. Армия искренне верующих в КПСС и ее вероучение о классовой борьбе и диктатуре пролетариата таяла на глазах.

Нынешние специалисты по геополитике считают, что советский Агитпроп начал проигрывать противостоящей ему западным силам не только по качеству исполнителей, входивших в суловскую команду, но и потому что команда эта вела *идеологическую* войну, а противники вели войну *информационную*. А это означало, что наступление противника осуществлялось по несопоставимо более широкому фронту, и он без особых проблем обходил «суловцев» с неприкрытых флангов.

Одним из таковых дырявых оборонительных плацдармов и оказалось в годы оттепели «важнейшее из искусств».

Превратить его в неприступную крепость было не просто трудно. Но и практически невозможно уже только в силу несоединимости двух исходных установок, на которых обязана была базироваться репертуарная политика ВО «Совэксспортфильм».

1. Всеми силами блюсти и охранять идеологическую девственность советского зрителя.

2. С каждым годом круто повышать планку экономической прибыли от кинопроката.

Исправно выполнить задачу №1 автоматически означало завалить выполнение задачи №2. Экспортфильмовцы и советские прокатчики по-честному старались как-то выкрутиться, выполняя сразу обе задачи.

Но известно чем кончается сидение сразу на двух стульях.

Проблема осталась нерешенной не только в период оттепели. Она досталась в наследство следующему периоду, где также осталась в статусе нерешаемой. Решение ее нашлось уже только в период перестройки, но такое, что от советского кино остались только рожки да ножки.

## 6.9 Кадры

Радикальное расширение производственной базы советского кино в первые оттепельные годы, его быстрое и качественное техническое переоснащение, расширение киносети, появление на арене активного и пробивного Союза кинематографистов и многие другие благоприятные обстоятельства при всей их значимости были все же только предпосылками возрождения и поистине чудесного преобразования советской кинематографии.

Одним из ключевых факторов этого мощного и непрерывного роста, продолжавшегося как минимум десятилетие, оказалось то обстоятельство, что появилось и сумело быстро и убедительно утвердить себя новое кинематографическое поколение, окрещенное впоследствии поколением «шестидесятников». Впрочем, в кино выход этого поколения на арену реализовался в виде сразу нескольких следовавших одна за другой поколенческих волн.

Первая плеяда блистательных «шестидесятников», лидерами которой стали Г.Чухрай, М.Хуциев, Т.Абуладзе, А.Алов и В.Наумов, С. Ростокский, Э.Рязанов, Л.Кулиджанов показала товар лицом еще в 50-е. Представители этого первого призыва, пожалуй, еще только приближались к пику своих возможностей, а из вгиковских стен выплеснулась еще одна высокая волна новых киноимен; в начале 60-х ошеломили своими первыми работами А.Тарковский, В.Шукшин, К.Муратова, А.Михалков-Кончаловский, Э.Климов, О.Иоселиани, Л.Шепитько, Ю.Ильенко, Э.Лотяну, В. Жалакявичюс, Б.Мансуров, А.Хамраев и многие-многие другие их сверстники. А почти следом мощно заработала и вторая кузница талантов – Высшие сценарные и режиссерские курсы выдали на-гора последнюю обойму «шестидесятников». Назовем хотя бы несколько имен: Юрий Клепиков и Глеб Панфилов, Алесь Адамович и Илья Авербах, Рустам Ибрагимбеков и Толомуш Океев, Иван Драч и Карен Геворкян...

Если суммировать все эти имена, если к тому же и учесть, что более чем плодотворно в тот же период работали ветераны советского кино Е.Габрилович, М.Ромм, Ю.Райзман, М.Калатозов, И.Пырьев, Гр.Козинцев, И.Хейфиц и другие их сверстники, переживавшие вторую молодость, то следует признать, что наше кино, и прежде уж никак не обделенное талантами, все же не знавало столь высокой их концентрации, как в годы оттепели.

Именно три поколенческих волны, слившиеся в едином порыве, и образовали ту неодолимую энергию, которая взметнула советское кино на самые высокие в его трудной истории рубежи.

Вклад какого поколения оказался более весомым?

Вряд ли это можно определить, не впад в субъективщину. Но вот уж точно ничуть не ошибешься, сказав, что без ВГИКа не было бы у нас в кино никакой оттепели!.. Ведь, если верить фильму Петра Тодоровского «Какая чудная игра!», посвященному ВГИКУ, то первыми в стране ненавистную цензуру устранили именно студенты-вгиковцы, громко объявив о том в своей общаге по самодельно-игрушечному радио. Правда, сделали они это благое дело в шуточной форме, но зато получили за свой веселый и отчаянный розыгрыш сполна и на полном серьезе – по пуле в затылок...

Петр Тодоровский, рассказавший эту историю в фильме «Такая чудная игра», может быть, кое-что и присочинял в отдельных деталях, но зато сам образ вгиковской вольницы воспроизвел точно и колоритно. Даже в суровые времена «отца народов» главный кинороддом страны мало напоминал ортодоксальное советское заведение при всем внешне ретивом исполнении советской обрядовости. Надо ли говорить, как «распоясались» вгиковцы, охмелев уже от первого глотка оттепельной свободы?

О том, что институт кинематографии является рассадником вольнодумства, о том, что здесь под видом обучения разным кинематографическим профессиям воспитывают махровых антисоветчиков, шпионов и даже террористов-заговорщиков, «киноведы» с Лубянки знали не

только по сагам и былинам бериевских соглядатаев, но и по свежайшим рапортам данного ведомства.

Ввиду указанных обстоятельств ВГИК не раз «профилактировали». Еще и во второй половине 50-х не брезговали «силовыми» операциями, отправляя особо «отпетых» куда подальше от Москвы. Потом стали опробовать и отрабатывать более гуманные и тонкие формы наведения советской благопристойности в стенах института. Однако все эти старания до поры до времени были не только тщетными, но и давали, скорее, обратный результат. Отношение к власти становилось еще более негативным, а стихия вольности все глубже проникала и захватывала студенческое житье-бытье.

Вот реальный документ, характеризующий состояние умов вгиковских студентов по шкале политической благонадежности лубянского ведомства: «Комитет государственной безопасности при Совете Министров СССР 3 февраля 1964г. Секретно. ЦК КПСС. Комитет госбезопасности докладывал ЦК КПСС (сообщение №1105-3 от 19 апреля 1963 года) о недостатках в воспитательной работе во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Имеющиеся в органах КГБ материалы свидетельствуют о том, что в институте существенных изменений не произошло. Поступающая в институт молодежь в основном является политически выдержанной и устойчивой в моральном отношении. Однако через некоторое время у многих студентов появляются нездоровые настроения, нигилистическое отношение к современной действительности, ревизионистские суждения по вопросам литературы и искусства, а отдельные из них явно с антисоветских позиций оценивают мероприятия партии и правительства. Студент третьего курса операторского факультета ВГИКа БАЛАН, обращаясь к одному из своих друзей сказал: «Не могу терпеть, когда вокруг меня написано черным по белому одно, а в действительности совсем другое, не могу смириться с такой «справедливостью». Истинная справедливость скрыта от народа, он теряет веру в нас, в партию <...>. Надо повесить всех бюрократов, обманщиков, мошенников, сделать народ, как кристалл, тогда все будет, даже хлеб в

неурожайный год и без химических удобрений. Всегда буду бороться с такими недостатками, знаю, что за это, быть может, меня ждут решетки, я не боюсь». Давая оценку фильмам «Все остается людям», «Знакомьтесь, Балуюев», «При исполнении служебных обязанностей», БАЛАН заявил: «Разве это искусство? Но руководству нравится это. У нас все диктует правительство и диктует грубо, неотесанно и безо всякого стыда. Правительство никогда не сотворяло искусство. Оно уничтожает искусство» <...>. Студент второго курса киноведческого факультета БЕЛТОВ, 1939 года рождения, на учебу прибыл из гор. Куйбышева, где характеризовался только с положительной стороны. Однако в настоящее время допускает нездоровые высказывания. Так, он заявил: «В искусстве происходит нечто ужасное и несколько похожее на то, что происходило в недоброй памяти 1948 года, с той лишь разницей, что людей не расстреливают. Если единственным критерием художественности считать идейность, то не остается ничего более, как признать гениальным «Коммунистический манифест». На одном из вечеров в компании молодежи БЕЛТОВ пел песни антисоветского содержания с клеветой на партию и ее руководство. В 1958 году на операторский факультет института поступил БАЛБОЧАНУ <...>. В настоящее время работает на киностудии «Молдова-фильм», где среди окружения высказывает политически неправильные суждения, утверждая, что «лишь в капиталистических странах существует настоящая свобода творчества, а в СССР оно ограничено рамками партийной и государственной политики». Также нездоровые, а порой и антисоветские разговоры ведут работники этой же студии ЛЫСЕНКО, ДЕРБЕНЕВ и КАЛАШНИКОВ, московские сценаристы ДАВЫДОВА и РЯЗАНЦЕВА, которые окончили недавно ВГИК. ДАВЫДОВА, например, заявила: «В пределах нашей социалистической системы сделать ничего нельзя. Ее нужно взорвать. Подпольные партии у нас невозможны - всех арестуют, да и неизвестно, к чему эти партии приведут: будет новый культ, и опять система придет в тупик. Раз ничего нельзя сделать в пределах системы, нельзя создать



подпольную партию, значит нужно эту систему «раскачать» по принципу: «чем хуже – тем лучше». Преподаватель диалектического и исторического материализма ВГИКа МЕЛЬВИЛЬ выразила беспокойство в связи с тем, что студенты на ее занятиях допускали нездоровые высказывания, заявляя, что «никакого социализма у нас нет», «справедливости также нет», появились «новые классы», создан «новый культ» и т. п. «Когда я пришла в институт, – заявила МЕЛЬВИЛЬ, – то просто растерялась, услышав политически неправильные высказывания студентов. Я думала, что это у меня одной, что надо мной издеваются, поскольку я молодой преподаватель. Теперь я вижу, что так обстоит дело у многих и в институте к этому привыкли. В марте 1963 года с рыболовецкого судна «Симферополь», в районе пролива Унимак, вблизи американских берегов, исчез студент пятого курса режиссерского факультета СМИРНОВ, 1940 года рождения, член ВЛКСМ. На основании материалов расследования можно сделать вывод, что СМИРНОВ, очевидно, изменил Родине. В беседах со студентами он восхвалял отдельные моменты из жизни в капиталистических странах и клеветал на положение творческой молодежи в СССР. Вызывает тревогу состояние дисциплины в институте <...>. Много претензий студенты высказывают в адрес профессорско-преподавательского состава, особенно кафедр марксизма-ленинизма, литературы, кино. Занятия по таким предметам, как история КПСС, диалектический материализм и научный коммунизм проходят сухо, неинтересно. <...> По мнению Комитета Госбезопасности, целесообразно обсудить на Идеологической комиссии ЦК КПСС вопрос о состоянии воспитательной работы студентов ВГИКа. Прошу рассмотреть. Заместитель Председателя Комитета Госбезопасности Н. Захаров».<sup>600</sup>

Откуда заводилась крамола?

Похоже, что более всего тут дали себя знать «проколы» в кадровой политике. Не совсем «те» преподавали и, соответственно, не совсем «тех» отбирали для обучения. Среди студентов всех факультетов, каким-то образом

---

<sup>600</sup>РГАНИ, ф. 5, оп. 55, д. 112, л. 2–5.

оказалось слишком много детей репрессированных. Назовем хотя бы несколько известных режиссерских имен: Марлен Хуциев – отец расстрелян, Лев Кулиджанов – отец расстрелян, Александр Митта – отец погиб в лагерях, Василий Шукшин – отец расстрелян, Булат Мансуров – отец умер сразу после освобождения из лагеря. Невеселый этот список можно продолжать долго. Многие студенты – будь то литовский оператор Ионас Грицюс или киновед Наум Клейман, еще будучи детьми, успели пройти школу сибирской ссылки. Да и вообще среди вгиковской братвы трудно было найти человека, у которого в семье не нашлось бы брата или свата, не отведавших гулаговской похлебки.

Скорее всего, эта концентрация обиженных, больно задетых властью во ВГИКе не была более высокой, чем в любом другом советском вузе той поры. Другое дело, что последствия социально-политической травмы в стенах ВГИКа, заведения гуманитарно-художественного, неминуемо должны были проявиться и проявились куда более глубоко, чем, скажем, в вузах технического профиля, где уже сам состав дисциплин отсекал молодое неокрепшее сознание от травмирующих обстоятельств советской истории. А во ВГИКе саднящая память о личных «приветах» от советской власти обострялась и соответствующими более чем наглядными уроками еще и по линии кинематографических «отцов». Ученики Сергея Михайловича Эйзенштейна, Игоря Андреевича Савченко, Александра Петровича Довженко и других мэтров и первоклассиков советского кино имели возможность во всей красе увидеть картины унижения и уничтожения их любимых учителей правящим режимом. На их глазах режим вытирал о великих сапоги, плевал и измывался как хотел. Забыть и простить такое было трудновато.

Вдобавок ко всему среди вгиковских педагогов уже оттепельной поры оказались и те, кто сам прошел академию ГУЛАГа. К ним, не сговариваясь, все относились как-то особенно трепетно, избегая язвительных шуточек, которых обычно не удавалось избежать вполне почитаемым и даже любимым преподавателям. От педагогов-зэков, естественно, ждали воспоминаний об

их лагерном опыте и соответствующих откровений о родной власти. Ничуть не бывало! Вполне возможно, отсутствие высказываний на столь животрепещущую для нас тему объяснялось тем, что кумиры студенческой братвы были строго-настрога предупреждены органами или даже давали какую-нибудь страшную подписку о «неразглашении». Но, скорее всего, это они – более чем опытные и умудренные – хорошо понимали, что лучше и в самом деле «не гнать волну», поскольку их воспитанники «дозреют» скоро и сами по себе и без их откровений.

Зато по своей специальности они выкладывались на всю катушку! Отдавали студентам все, что знали. А знали-понимали они по своей профессии многое, хотя преподавали по-разному. И разное. Одна группа обожаемых преподавателей состояла из отчаянных «прогрессистов». Самая, может быть, бесшабашная из них – Паола Дмитриевна Волкова, преподавательница по ИЗО, – пламенно и вдохновенно влюбляя доверенных ей отроков во все гонимое, отрицаемое официозом. Одними лекциями дело не ограничивалось. Паола Дмитриевна водила учеников на какие-то полуподпольные выставки, в мастерские самых оголтелых московских авангардистов. Как-то она привела еще не совсем просветленных ею киноведов – первокурсников в мастерскую художника, который уже несколько лет рисовал «белое на белом». Несколько часов она втолковывала последним тупицам как это здорово!..

К счастью, были и другие преподаватели. В отличие от не в меру напористых «прогрессистов» они воспитывали любовь и уважение к традиции, просвещая свою паству не особенно напирая, но более основательно. Они не тратили время и энергию, чтобы развенчивать в глазах своих подопечных советский художественный официоз, зато со знанием дела и увлеченно втолковывали об особенностях новгородской школы иконописи или интеллектуальных романов Томаса Манна. Педагогический подвиг вгиковских учителей – а это все-таки был настоящий подвиг и никак не меньше – заключался в том, что в эпоху обязательной соцреалистической

лоботомии они умудрялись передавать своим ученикам представления о подлинном искусстве, о безграничности сокровищ культуры, накопленных в разные века и в разных культурах. Вот почему уже самые первые фильмы выпускников вгиковской школы – Григория Чухрая, Сергея Параджанова, Марлена Хуциева, Андрея Тарковского, Василия Шукшина и других – не выглядели бледно и провинциально на фоне работ даже самых крупных западных киномастеров.

Кульминация оттепельных процессов во ВГИКе прилась на 1961-1964гг. Пятерок за дипломные работы хватало и раньше, но, пожалуй, никогда общий уровень дипломов не был столь высок. Достаточно напомнить, что «Первый учитель», «Зной», «Состязание», «Через кладбище», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» – это всего лишь дипломные работы тогдашних вгиковцев. Причем потрясающие дебюты наблюдались не только у режиссеров, золотые кадры ковали тогда все факультеты института. Казалось, этому извержению все новых и новых талантов не будет конца!

Тем не менее, он стал обозначаться.

Возможно, просто на небесах слегка прикрутили соответствующий крантик, стали поскупее отпускать приемным вгиковским комиссиям особо породистые кадры.

Но и на самой земле тоже были приняты к тому соответствующие меры.

Роковые последствия в истории института имели события весны 1963г., когда случился громкий политический скандал на встрече с делегацией итальянских кинематографистов.

Последствия его были тяжелыми и сказались не сразу. в институте стали потихоньку закручивать гаечки. Началось «укрепление» руководящего и педагогического состава, после чего из института исчез М.И.Ромм и еще кое-кто. Перестали привозить зарубежные киноделегации, резко ограничили просмотры новых иностранных картин.

И т.д. И т.п. Все эти большие и серьезные усилия, кажется, не прошли зря. Вполне определенно скажутся они уже на уровне выпускников ВГИКа 70-х- начала 80-х годов, ощутимо отмеченных печатью усредненности и посерения.

\*\*\*

Все выше сказанное, отнюдь не означает, что главный кинороддом страны в 50-60-е годы имел проблемы только в сфере политико-воспитательной работы и страдал только из-за повышенного внимания Лубянки. Отнюдь нет! Было у него и множество других, кстати, куда более серьезных проблем и по линии чисто профессионального обучения, организации быта студентов и т.д.

Откроем раздел «О подготовке творческих кадров» из обширной докладной записки председателя Оргкомитета СССР И.А.Пырьева, направленной в 1961г. в адрес ЦК КПСС: «Основные кадры молодых кинематографистов подготавливаются во ВГИКе Институт за последние годы сделал немало по линии перестройки учебно-воспитательного процесса. по улучшению подготовки молодых кинематографистов Основное ядро творческой молодежи киностудий страны – режиссеры, актеры, операторы, художники – недавние питомцы ВГИКа. Ими создан ряд хороших картин. Тем не менее необходимо принять меры для более решительной перестройки всей системы образования во ВГИКе, к ее дальнейшему приближению к кинопроизводству. В настоящее время воспитание будущих кинематографистов оторвано от живой практики киноискусства, от творческой жизни киностудий, от смежных искусств. Это отрицательно сказывается и на теоретической подготовке молодежи, и на общей культуре выпускников ВГИКа. Серьезное беспокойство внушает преподавательский состав, сложившийся в настоящее время в институте. Хотя среди педагогов ВГИКа есть ряд видных мастеров советского кино, все же многие преподаватели не имеют достаточных знаний, производственного опыта и не обладают творческим авторитетом. Учебные программы института

перегружены второстепенными предметами в ущерб более важным дисциплинам и практическим занятиям. Слабо поставлено в институте преподавание иностранных языков, хотя знание этих языков все более становится насущной необходимостью в таком интернациональном искусстве, каким является кино. На наш взгляд, решительное улучшение подготовки творческих кадров кино может быть достигнуто только путем реорганизации ВГИКа в ВУЗ-студию, располагающую своей производственной базой. ВУЗ-студия должна получить все необходимые производственные и организационные возможности для создания силами учащихся небольших кинофильмов с правом их выпуска на экраны. После окончания вуза-студии молодые кинематографисты должны осуществлять свои первые самостоятельные постановки на киностудиях под непосредственным наблюдением и при творческой помощи со стороны мастеров-педагогов. Несмотря на то, что Коллегия Министерства культуры СССР приняла в свое время решение о реорганизации ВГИКа в вуз-студию, практически это не реализовано. Строительство учебной студии приостановлено. Такое положение должно быть срочно исправлено»<sup>601</sup>.

Но срочно исправить не получилось. В полной же мере светлое мечтание Пырьева о вузе-студии возможно осуществиться наконец только в ближайшие годы – грандиозный комплекс здания нового ВГИКа в настоящий момент поднялось над котлованом до уровня 4 этажа...

### *Кинороддом №2*

Большая часть самых знаменитых «шестидесятников». Как уже отмечалось, вышла, из стен ВГИКа. Но где-то уже в начале 60-х огонь в знаменитой кузнице киноталантов стал как-то заметно ослабевать и инициатива в этой сфере все очевиднее стала переходить к Высшим курсам сценаристов и режиссеров. Высшие сценарные курсы подряд выдают два,

---

<sup>601</sup> Архивная коллекция НИИ киноискусства.

пожалуй, самых лучших в своей истории выпуска. В 1964г. защищают свои дипломные работы И.Авербах, А.Адамович, Э.Ахвледиани, В.Говяда, И.Драч, В.Иовице. Э.Дубровский, М.Ибрагимбеков, Ф.Горенштейн, Ю.Клепиков, А.Найман, М.Розовский, А.Чичинадзе и др. Следом за ним идет еще одно представительнейшее созвездие – Р.Габриадзе, А.Битов, Г.Матевосян, Р.Ибрагимбеков, В.Маканин, Т.Пулатов, Г.Полонский. Параллельно из стен режиссерской мастерской выпускаются сразу Г.Панфилов, Т.Океев, К.Геворкян, Н.Рашеев, К.Ершов, А.Аскольдов, М.Осепьян, Г.Юнгвальд-Хилькевич, Г.Водэ и др. Отечественное кино получает в их лице мощнейшее подкрепление. На арену выходит, пожалуй, последняя волна кинематографического поколения, рожденного оттепелью...

Впрочем, Высшие курсы и сами по себе оказались детищем оттепели не только в духовном, но и в чисто организационном плане. На некоторых деталях создания этого учебного центра стоит поэтому остановиться особо.

В 1956г. на киностудии «Мосфильм» по инициативе и непосредственном руководстве И.А.Пырьева были впервые созданы Высшие режиссерские курсы. Идея их создания была подсказана самой ситуацией в кинематографе тех лет. «Мосфильм», директором которого тогда и являлся И.А.Пырьев, быстро рос, производство стремительно расширялось. Росли или создавались республиканские кинематографии. Надо было позаботиться о новых кадрах.

За первые полтора года своей работы Высшие режиссерские курсы при «Мосфильме» подготовили пятнадцать режиссеров. Среди их выпускников оказались Г.Данелия, И.Таланкин, Ш.Аббасев, В.Гориккер, М.Захариас, С.Микаэлян и др.

Высшие сценарные курсы были основаны в 1960г. Приказом Министерства культуры СССР от 25 мая 1960г. за № 319 министерству совместно с Оргкомитетом Союза работников кино было предложено создать новое учебное заведение – Высшие сценарные курсы. Приказ был подписан министром культуры СССР Е. Фурцевой. В приказе указывались сроки

начала работы курсов (1 октября 1960г.), количество будущих слушателей (30 человек), организации, имеющие право направлять своих кандидатов на курсы (министерства культуры союзных республик, союзы писателей и работников кинематографии). Вся организационная работа по проведению курсов была возложена на Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР. Разместить курсы было решено в здании Союза.

В приложение к приказу было утверждено положение о Высших сценарных курсах, согласованное с Председателем Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР И.Пырьевым, в котором разъяснялся статус будущего учебного заведения и условия его существования.

Высшие сценарные курсы должны были стать тем единственным в стране местом, где люди не моложе 23 и не старше 35 лет, окончившие высшие или специальные учебные заведения, имеющие опыт литературной, журналистской и иной культурной деятельности, а также определенный стаж работы по своей специальности, могли за два года овладеть профессией кинодраматурга. В первом году обучения слушатели должны были пройти все основные теоретические курсы в форме лекций, бесед, просмотров. Второй год занятий предназначался для написания дипломных сценариев под руководством мастера. Уже в начале первого года обучения слушатели закреплялись за определенными мастерами, опытными кинодраматургами. Практические занятия сценарным мастерством начинались с первых же месяцев учебы на курсах.

9 июня 1960г. было подписано циркулярное письмо о наборе (подписано зам. министра культуры СССР Н.Даниловым и Председателем Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР И.Пырьевым), которое было разослано в адрес союзных министерств культуры, оргбюро СРК, союзов писателей, директоров киностудий.

25 сентября 1960г. приказом Оргкомитета СРК за подписью Председателя И.Пырьева был назначен директор курсов – Маклярский Михаил Борисович. Этим же приказом был утвержден Совет Высших



сценарных курсов, в который вошли Каплер А.Я. – председатель, Вайсфельд И.В., Кокорева И.А., Метальников Б.А., Магат Е.А., Маклярский М.Б., Соловьев В.И., Сытин Т.Г., Трауберг Л.З. Позднее, 10 января 1961г. приказом Оргкомитета СРК №58/1 в состав Совета были введены: Арнштам Л.О., Габрилович Е.И., Кулиджанов Л.А. и руководители творческих мастерских.

Союзные республики выдвинули на курсы 59 кандидатов, кроме того, поступило 73 индивидуальных заявления, поддержанных различными общественно-литературными организациями. Для рецензирования литературных работ всех кандидатов была образована специальная группа рецензентов из числа опытных кинодраматургов, критиков, писателей в составе 25 человек.

Занятия на курсах начались 1 декабря 1960 года. На курсы было зачислено 33 человека. Основная группа слушателей – 22 человека была зачислена на курсы приказом Оргкомитета Союза работников кинематографии от 23 ноября 1960г.

Список преподавателей и названий лекций красноречиво свидетельствует о том, что все обучение на курсах было направлено на профессиональную подготовку и расширение кругозора слушателей курсов (этот принцип по возможности будет сохраняться и в дальнейшем), необходимая идеологическая добавка – «Основы марксистско-ленинской эстетики» – составила всего 10 занятий по 2 академических часа на протяжении 2-х лет, и к чтению этого предмета был привлечен один из лучших педагогов этой дисциплины, автор книг по эстетике профессор Зись А.Я. Вообще круг привлекавшихся к работе на курсах преподавателей и просто деятелей культуры, литераторов, искусствоведов, практиков кинематографа, руководителей кинопроцесса говорит о высоком престиже вновь созданного учебного заведения. И о том, что на курсах с первых же дней существования был выработан принцип – знакомить слушателей со всем лучшим, что есть в современной культуре. Очень показательно, что среди разовых бесед по проблемам зарубежной культуры выделены

«Киноискусство Франции» и беседа об актуальных вопросах чешской и словацкой драмы. Именно в эти годы чехословацкий театр становится одним из самых сильных европейских театров, а во Франции это годы «новой волны» в кинематографе.

Во все времена своего существования курсы славились своими просмотрами. Их даже называли «Высшие просмотровые курсы». Они располагали прекрасно составленными программами, куда входили лучшие фильмы мирового кино, имеющиеся в Госфильмофонде СССР.

По окончании теоретического курса обучения дипломные сценарии защитили 19 человек.

Приказом Министерства культуры № 255 от 31 мая 1962г. был объявлен второй набор на Высшие сценарные курсы. По аналогии с первым набором во все республики были разосланы циркулярные письма о наборе, содержащие условия проведения набора и его сроки. Республиками к поступлению на курсы было рекомендовано 145 человек. По итогам предварительного конкурса к участию в экзаменах было приглашено 53 абитуриента. Порядок проведения экзаменов был тот же, что и в первом наборе. Конкурсные испытания состояли из написания рецензии на просмотренный фильм, письменного литературного этюда на заданную тему и устного собеседования.

Занятия на курсах начались 20 ноября; было зачислено 35 слушателей и 10 вольнослушателей. В протоколах заседаний приемной комиссии можно найти решения зачислить (в порядке исключения) на курсы без экзаменов писателей А.Адамовича (Белоруссия) и Ч.Айтматова (Киргизия). Ч. Айтматов по-видимому по каким-то причинам от мысли об обучении на курсах отказался, и его имени нет в приказе о зачислении на курсы. Возможно, это было связано с его назначением на пост председателя Оргкомитета (1961г.), а затем Председателем правления СК Киргизской ССР. Основная часть слушателей была зачислена приказом по Министерству культуры СССР и Оргкомитету СРК СССР №566 от 17 декабря 1962г.

Обучение на курсах продолжалось 18 месяцев (с ноября 1962г. по май 1964г.). 32 человека, успешно защитившие сценарии, получили свидетельства об окончании курсов.

Следует отметить, что в 1964г. произошло историческое событие в жизни как Высших сценарных, так и Высших режиссерских курсов: они были реорганизованы в Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров (Приказ Председателя Госкино СССР и Оргкомитета СРК СССР №245/150 от 6 августа 1964г.).

Первый набор на режиссерское отделение был проведен в 1963г. Приемную комиссию возглавил кинорежиссер И.Пырьев и его заместители – С.Юткевич, Л.Трауберг, Л.Кулиджанов. В отборе кандидатов участвовали практически все известные московские кинорежиссеры. Это говорит о том, что идея курсов встретила горячий отклик в среде кинематографистов, курсам хотели помочь и помогали, они были близки кинопроизводству. 300 кандидатов подали на предварительный конкурс следующие работы:

1. Отражение образа В.И.Ленина и его идей в советском киноискусстве.
2. Очерк о творчестве крупного кинорежиссера.
3. Режиссерская разработка известного литературного произведения (или фрагмента).
4. Репортаж о значительном событии, свидетелем которого был автор.
5. Случай из жизни.

Первый тур конкурса был анонимным, работы подавались под девизами (А.Аскольдов – «Стремительный», К.Геворкян – «Лазер», М.Осепьян – «Фауст» и т. д.) Среди рецензентов: А.Роом, М.Ромм, Р.Симонов, Б.Барнет. Эти рецензии сохранились в личных делах слушателей. На каждого кандидата было по одному рецензенту.

На второй тур – собеседование – было вызвано 48 человек. Приняли 30. Из Москвы, Ленинграда, России и союзных республик. В то время республики особенно нуждались в постановщиках, поскольку планы

производства фильмов увеличивались, а квалифицированных кадров не было. Курсы были необходимы.

Срок обучения на курсах был минимальным – 2 года. Из них теоретическое обучение – 1 год. Летом слушатели проходили двухмесячную производственную практику на киностудиях в съемочных группах в качестве ассистентов режиссеров.

Программа обучения была очень насыщенной. Каждую неделю проводились встречи со всеми наиболее интересными деятелями искусства, науки, советскими и зарубежными кинематографистами. Профессиональные предметы читали известные режиссеры – М.Ромм, С.Юткевич. Курс «Работу с актером» вели Ю.Райзман и А.Мачерет, «Операторское мастерство» – А.Головня. С самого первого набора на курсах читал А. Тарковский. Слушателям преподавали английский, французский и русский языки. Художественным руководителем отделения был Л.З.Трауберг, известный режиссер и теоретик кино, человек энциклопедических знаний. Он также читал курс «Литература и кинематограф».

Вообще система обучения на курсах была задумана в каком-то смысле как «элитарная» (впоследствии в обиходе курсы стали именоваться «лицеем»). С небольшим количеством слушателей на курсах занималась целая плеяда самых крупных, самых ярких мастеров кино. Слушатели, со своей стороны, тоже были подготовлены к учебе. Все имели высшее образование, все знали кинопроизводство (так как пришли с него), являлись в основном уже сложившимися творческими личностями. Кроме того, они были желанны для киностудий, их ждали, они сразу готовились к серьезной работе. Все это способствовало созданию совершенно особой, уникальной атмосферы курсов – творческой свободы и высокого профессионализма.

На втором году обучения продолжались занятия по работе с актером (всего было два задания на площадке; в первом слушатели играли сами, для второго брали профессиональных актеров) и велась подготовка дипломных сценариев. Первоначально диплом планировался как постановочный проект

полнометражного фильма, но потом было решено, что в качестве диплома слушатели снимают короткометражный (две части) фильм. Курсовых работ не было, поэтому диплом должен был стать первой съемочной работой. И тем не менее многие слушатели получили от киностудий предложения поставить полнометражные картины. Совет курсов дал свое согласие.

Ю. Райзман говорил на заседании Совета: «Это будет редчайшим случаем, если вдруг человек, прослушав курс 1,5 года, вдруг сможет сделать картину, да еще и полнометражную, да еще и хорошо. Мы не верим чудесам, но будем стараться способствовать им». И чудо произошло. Дипломные фильмы этого набора оставили наиболее яркий след в истории курсов, открыли ряд новых имен в нашем кино. «В огне брода нет» Г.Панфилова, «Небо нашего детства» Т.Океева, «Три дня Виктора Чернышева» М.Осепьяна, «Комиссар» А.Аскольдова и др. Всего девять полнометражных фильмов. Остальные слушатели защитились короткометражными.

Конечно, жизнь курсов не была в этот период безоблачной. Многие помогали, но были и недоброжелатели. Жесткое давление осуществлял Комитет по кинематографии, требовал строгого идеологического контроля за дипломами. Курсы наряду с киностудиями утвердили практически все этапы работы над фильмами. В качестве учебы это было полезно, но с курсов спрашивали за все неудачи, за все обнаруженные в фильмах идейные просчеты.

Курсам дорого обошлись и первая неудача Юнгвальда-Хилькевича, «Вий» К.Ершова и особенно «Комиссар» А.Аскольдова. Было подготовлено специальное Постановление Госкино СССР о курсах, шел разговор об их закрытии. Л.З.Трауберг писал в Кинокомитет: «Что за непонятная злость против отделения, которое при небольшой штате и затратах из 27 принятых режиссеров наверняка даст национальным студиям больше десятка молодых постановщиков. Если дело во мне, в плохом руководстве, то снимать надо меня, а не прогрессивную идею курсов... Решительно не пойму, почему благую идею приема именно вместе режиссеров и сценаристов надо

убивать... Простите, что резок. Я ведь почти два года молчал и только работал и выслушивал попреки».

Наряду с этим кинокомитет все же много помогал курсам, поддерживал их, если они вступали с киностудиями в конфликт по творческим вопросам, касающимся дипломов. И, несмотря на регулярные отчеты в идейной благонадежности, на курсах создавались произведения свободного духа, чуждого официальному. Сказывалась атмосфера, которая царила на них. Курсы ругали, фильмы клали «на полку». Но дух жил. И курсы продолжали оставаться маленьким «островком свободы» в нашем кино. За все это слушатели и преподаватели платили им огромной, горячей любовью. Архив сумел сохранить какие-то следы этой атмосферы - отчасти в письмах слушателей своим педагогам.

Вообще же, этот первый набор явился тем прочным фундаментом, на котором впоследствии было возведено все здание курсов. Дальнейшая их история – это развитие тех принципов обучения, которые были заложены здесь.

Курсы долго не имели своего помещения. До 1979г. они располагались в двух небольших комнатах в помещении Театра киноактера на ул. Воровского. В 1979г. Они получили собственное помещение – часть первого и цокольного этажей в жилом доме по Б.Тишинскому переулку, 12. Собственное общежитие (16-й этаж ВГИКовского) у курсов тоже появилось в 1979г.

### *Испытание*

К чести этого поколения вгиковцев и выпускников ВСРК, представители которого вскоре или чуть попозже составят кадровое ядро советской кинематографии и создадут самые значительные его произведения, большинство из них не пойдут на сговор с совестью, достойно пройдут через выпавшие на их долю испытания. Кажется, ни один из них не соблазнится заманчивой возможностью пойти к власти в услужливые лакеи. Но

дистанцироваться они будут только от институтов КПСС, но никак не от Родины. И даже когда для одних представится шанс официально покинуть страну и обрести и полюбить новую «историческую родину», лишь очень и очень немногие прельстятся поменять «молоткастый, серпастый советский паспорт» на иные паспорта.

Но именно это обстоятельство – дистанцирование от идеологии КПСС и ее институтов – и предопределил особый драматизм судеб поколения «шестидесятников». Отказавшись быть ее проповедниками, оно предстало перед очами власти в облике подозрительной и опасной «контры», за которой нужен особый глаз. И не только жесточайший контроль, но и строгие профилактические меры.

Внутренний же смысл разыгравшейся драмы кинематографического поколения оттепели заключался в том, что отринув официальную идеологию, оно оказалось словно в чистом поле. При том – совершенно голеньким, без каких-либо общих идейных опор для своего творчества. Эти опоры каждому пришлось искать уже в одиночку...

Однако новой общей идеологии, нового мировоззрения этому поколению даже к моменту крушения СССР выработать не удалось. И когда, наконец, пришла долгожданная и выстраданная свободы, нового знамени, своего знамени у страны не оказалось....

## **6.10 Итоги**

Установить начало оттепельных перемен в кино, кажется, не составляет особых проблем. При всем при том, что эти перемены давно назрели и были ожидаемы, совершенно очевидно, что реальным первотолчком к ним послужили события прежде всего в сфере общественно-политической: смерть Сталина, приход к власти Хрущева, первая волна реабилитации жертв политических репрессий, XX съезд.

А вот определить, когда именно, как и чем завершилась эпоха оттепели в кино уже гораздо сложнее. Здесь прямой хронологической синхронности

между процессами общественно-политической жизни и движением кинематографа уже не прослеживается. При всей относительности, подчас даже и смехотворности допущенных властями свобод и послаблений кинематограф уже в первые годы оттепели успел набрать такую высоту, так сгруппировать все свои здоровые силы, так ускорить сам темп своего развития, что одним махом, одним ударом остановить его мощное движение оказалось практически невозможным. И если общественно-политическая оттепель была окончательно добита в 1968г., то в кинематографической жизни процессы, запущенные хрущевскими реформами, имели свои локальные продолжения и отзвуки еще и в начале 70-х.

Уходящая эпоха оттепели оставила после себя, без всякого преувеличения, великое кино, впечатляющее собрание замечательных фильмов, художественных открытий, признанных всем миром. Впечатляющи оказались наши достижения в развитии всех основных звеньев кино как киноиндустрии.

Конечно, эти впечатляющие результаты могли быть и намного выше. Однако в полной мере реализовать свои потенциальной возможности нашей кинематографии не представилось возможности. В значительной степени они, как и на предыдущих этапах биографии отечественного кино были заблокированы ее уже хроническими бедами. Прежде всего, на показателях работы отрасли в этот период серьезно сказались очевидная недоразвитость киносети и кинопромышленности (нехватка пленки), неоптимальный характер репертуарной политики, связанный с педалированием пропагандистско-идеологической функции.

К числу факторов, негативно сказавшихся на общих итогах периода, следует отнести и серьезные ошибки, допущенные при реформировании организационного устройства отрасли. Лишение ее статуса самостоятельной отрасли и десятилетнее пребывание в системе Министерства культуры СССР явно не пошло нашей кинематографии на пользу. С другой стороны трусливый отказ власти принять и реализовать программу реформирования



организационно-экономической системы советского кино, разработанную самим кинособществом, не просто снизило экономические показатели работы отрасли, но, по сути дела, заложило основу неминуемого глубокого и системного ее кризиса, который настигнет ее в следующем десятилетии.

Однако, отмечая эти и другие упущенные возможности, следует все же признать, что поводов для гордости и восхищения достижениями советского кино в годы оттепели у нас гораздо и несопоставимо больше. Наша кинематография в эти годы пережила поистине сказочное возрождение и не менее волшебное преобразование.

Еще одним и, может быть, самым важным итогом этой эпохи стало то, что время оттепели взрастило и поставило на ноги еще одно талантливое поколение отечественных кинематографистов – поколение Андрея Тарковского и Василия Шукшина, Глеба Панфилова и Ларисы Шепитько, Андрея Смирнова и Элема Климова, Киры Муратовой и Натальи Рязанцевой, Алексея Германа и Юрия Клепикова, Виктора Демина и Евгения Григорьева... То были представители самой младшей поросли шестидесятников, но вышло так, что именно им выпала высокая участь сохранить в смертельной духоте брежневской эпохи честь и достоинство отечественной киномузы. Именно они своими фильмами, помыслами, высотой этического поведения перед всемогущей властью отчаянно пытались удержать планку критериев подлинного искусства и человеческого благородства.

Но именно этому младшему призыву «шестидесятников», успевшему сделать еще только первые свои работы, режим нанес самый тяжкий, беспощадный и массивный удар «полкой». В период 1966–1968 гг. едва ли не все новые работы лидеров последней «оттепельной» волны оказались под запретом. Конечно, и в годы хрущевского правления власти не стеснялись применять высшую меру наказания для слишком уж «распустившихся» кинематографистов – казнь «полочным» небытием: в

1956-м практически был угроблен «Тугой узел», шесть лет спустя загремела на «полку» хуциевская «Застава Ильича».

Но массовая расправа 1966–1968 гг. по жестокости и размаху не имела аналогов. На «полке» один за другим оказываются «Андрей Рублев» Тарковского, «Родник для жаждущих» Юрия Ильенко, «Асино счастье» Андрона Михалкова-Кончаловского, «Безумие» Калье Кийска, «Родина электричества» Ларисы Шепитько, «Ангел» Андрея Смирнова, «Горькие зерна» Валерия Гажу, «Комиссар» Александра Аскольдова, «Интервенция» Геннадия Полоки, Запрещен первый запуск будущей Климовский «Агонии». Дважды запрещаются работы Шукшина над фильмом о Степане Разине...

Конечно, не только кинематограф подвергся погрому. Наступление партийных ортодоксов, вытравливание живых побегов, рожденных оттепельным временем, шло во всех сферах жизни без исключения. Заряд конфликтности в общественной жизни стремительно нарастал.

События 1968 года в Чехословакии и последующий разгром «пражской весны» поставили уже окончательный крест на иллюзорных, как выяснилось, надеждах о социализме «с человеческим лицом». Начался отсчет времени новой исторической эпохи.

## 7 ИСПЫТАНИЕ «ЗАСТОЕМ»

1970–начало 1980-х гг.

### 7.1 Общественно-политические и хозяйственно-экономические факторы эпохи «застоя»

Началом эпохи «застоя» многие историки считают события августа 1968 года, когда в советские танки вошли в Чехословакию, чтобы подавить «Пражскую весну», посеявшую в странах Восточной Европы (и в СССР) надежды на подлинную демократизацию общественной жизни, на «социализм с человеческим лицом».

Киновед Н.Зоркая полагает, что рубежной датой, отделившей эпоху «оттепели» от эпохи «застоя» в кино, стал 1967 год – год запрета «Андрея Рублева» А.Тарковского (1966) и «Истории Аси Клячиной» А.Кончаловского (1967). Соответственно финалом эпохи «застоя» и началом перестройки оказался V съезд Союза кинематографистов, пришедшийся на май 1986 года.

«Что представляло собой общество 70-х гг.? – задается вопросом историк А.Шубин. – По одной версии – собрание всех социальных болезней, которые только можно придумать. По другой – эпоху процветания, о которой теперь можно только мечтать. Каждая из этих версий – миф. А каждый миф – это часть правды...»<sup>602</sup>.

Эта противоречивость трактовок эпохи 70-х вытекает из того, что говоря об одной и той же эпохи, аналитики рассматривают разные ее срезы. А в этих разных срезах синхронно протекают, между прочим, и заметно отличающиеся, подчас прямо противоположные процессы. В одном нельзя не заметить верных признаков роста, созидания, неуклонного развития. А совсем, казалось бы рядом, в близком соседстве, но все же уже в другом слое – вполне реальное разложение. Хотя даже и тут при более пристальном рассмотрении невольно замечаешь элементы чего-то позитивного.

---

<sup>602</sup>Шубин А. Золотая осень, или период застоя. СССР в 1975-1985 гг. – М.: Вече, 2008. – С. 90.

Многие положительные процессы, начавшиеся в стране в «оттепельную» эпоху и давшие свои замечательные всходы и в общественно-политической жизни страны, в ее экономике и в культуре, к сожалению, не были завершены. Убоявшись, что дальнейшее продолжение начатых реформ может привести к ослаблению власти, деформации и перерождению социалистической идеи, брежневское руководство стало притормаживать, а потом и остановило процесс реформирования.

Как раковая опухоль, перманентно растущая и с бешеной скоростью пожирающая здоровые клетки организма, глубокий «застой» прежде всего в экономике страны и в самой советской идеологии, не мог не сказаться на состоянии каждого элемента, каждой клетки системы. Важнейшее из искусств в этом отношении не стало исключением. При этом всепроникающий характер общего политико-экономического кризиса, накрывавшего страну, повторился как системный и в рамках кинематографа.

Болезненнее и ощутимее всего он сказался в первую очередь в сфере идеологии, в которой руководство страны, в отличие от большинства коммунистических партий Европы, не отважилось хоть мало-мальски привести в соответствие догматы своей идеологической доктрины со своим же историческим опытом и реалиями второй половины XX века.

Разоблачение сталинских злодеяний, трагикомическое правление Н. Хрущева, подавление народных революций в Венгрии и Чехословакии, чистая полицейщина в руководстве культурой, разгром «оттепельного» кино, тотальная ложь и лицемерие властей, да и вся повседневная советская жизнь – все это просто не могло не поколебать, а у многих и разрушить веру в социализм, в праведность того пути, по которому КПСС вела страну.

Основные идеологемы коммунистического вероучения, так или иначе питавшие советское кино на протяжении нескольких десятилетий, в 70-е годы одряхлели уже настолько и так далеко разошлись с ходом реальной жизни советского общества, что могли служить источником вдохновения

исключительно для создателей анекдотов про Владимира Ильича, Василия Ивановича Чапаева и прочих недавних героев советского киноолимпа.

Ближе к перестройке кризисные явления все ощутимее давали о себе знать не только в идеологической оснастке «важнейшего из искусств» и его репертуарной политике. Не менее болезненно они сказывались и в организационно-экономической и производственной сферах, в области управления, в деле кинофикации и кинопроката, в техническом оснащении советского кино и во многих других жизненно важных участках.

Кризис, по мере его углубления все очевиднее приобретал системный, всеохватывающий характер. Более того: накопившиеся отрицательные факторы действовали не изолированно, а обостряли и углубляли один другой, ускоряя динамику негативного развития.

## **7.2 Управление**

### *Кинематограф оттепели. Долгое прощание*

«После свержения Н.С. Хрущева, – вспоминает В.Баскаков, – общественный климат стал быстро меняться. Однако и во второй половине 60-х годов кинематограф, набрав скорость, еще продолжал развитие. Однако «наверху» к нему начало складываться совсем иное, куда более неприязненное отношение. Вообще, недовольство кинематографом у высшего политического руководства, сколько я помню, было всегда. Все время случались «происшествия» или с какими-то фильмами или событиями кинематографической жизни. Но после отставки Хрущева, повторю, это вечное раздражение стало накапливаться уже в лошадиных дозах. Чувствовалось по всему: над кино сгущаются грозовые тучи. На ухудшении атмосферы сказалось и то, что в самом аппарате ЦК КПСС появились другие люди. Судя по всему, недовольство и раздражение брежневского руководства по поводу того, что кинематограф идет куда-то «не туда», было уловлено аппаратом, и в недрах аппарата - не знаю, уж, в чьей голове - родилась идея принять специальное постановление по вопросам кино. И начали такое

постановление энергично готовить. Первые варианты его – я их видел – были очень суровые. Но, видимо, и у самого высшего руководства не было единства в этом вопросе. Некоторые считали, что не стоит возвращаться к практике приснопамятных постановлений ЦК по искусству, иначе постановление по кино, подготовленное еще в 1968 году, приняли бы сразу. Поговаривали, будто М.А. Суслов считал, что вопросы кино следует решать «в рабочем порядке». Снимите, дескать, кого надо без лишнего шума. Зачем же документ? Директор студии плох – снимите. Председатель Комитета? Замените. «Искусство кино» ведет неверную линию? Поменяйте главного редактора (его и поменяли, сняв хорошего редактора Л.П.Погожеву). Но специальное постановление принимать – лишний шум. Зачем? Но это точка зрения все же не одержала верха»<sup>603</sup>.

Стратегической задачей ЦК, которое в этом вопросе представлял заведующий сектором кино и замзав отдела культуры ЦК КПСС Ф. Ермаш, стало воссоздание Министерства кинематографии. При этом необходимость максимального повышения статуса руководящего органа кинематографии до уровня министерства выводилась исключительно из критики будто бы каких-то серьезнейших идеологической проколов кинематографа «оттепели». Дескать, кинематографисты так зарвались и до такой степени вышли из-под идеологического контроля, что навести должный порядок можно будет только при условии создания куда более мощной и более полномочной структуры контроля и управления. Во всех вариантах постановления ЦК, - отмечал тот же В. Баскаков, - «практически перечеркивались все главные итоги развития советского кино в период оттепели, последовательно перечислялись серьезные идеологически-художественные ошибки на всех основных тематических его направлениях, абсолютно негативно оценивалась и работа самого Комитета по кинематографии»<sup>604</sup>.

---

<sup>603</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино 1965-1985 гг. – М.: Материк, 1996. – С. 135.

<sup>604</sup> Фомин В. Кино и власть. Советское кино 1965-1985 гг. – М.: Материк, 1996. – С. 135.

Приведем наиболее типичные формулировки, кочевавшие из проекта в проект и отражавшие претензии партийного аппарата:

«<...> В развитии кинематографии имеют место серьезные просчеты и упущения. Многие коренные проблемы современности или совсем не находят отражения на экране, или освещаются бледно, невыразительно, а иногда односторонне и неверно. Крайне мало создается значительных произведений, отображающих важнейшие процессы, происходящие в современном мире, принципиальные преимущества советского образа жизни. Редко появляется на экране яркий, духовно богатый и активный герой. Во многих фильмах оказались утраченными традиции политически страстного, гражданственного кинематографа. На экраны страны по-прежнему выходит большое количество слабых фильмов, вызывающих справедливые нарекания зрителей. Во многих кинопроизведениях, посвященных нашей современности, даются лишь внешние приметы времени и не раскрываются духовный мир советского человека, новые черты в его облике и поведении.

<...> Серьезные недостатки в развитии киноискусства являются в значительной мере следствием просчетов и упущений в системе государственного руководства кинематографией. Образование Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР постановлением ЦК КПСС от 15 марта 1963 года было правильной мерой, вызванной тем, что практика управления кинематографией со стороны союзного и республиканских министерств культуры, существовавшая с 1953 до 1963 г., со всей очевидностью доказала свою непригодность. Министерства культуры, в ведении которых объединяются многообразные вопросы культурного строительства, оказались не в состоянии осуществлять должным образом руководство кинематографией, включающее в себя не только творческие, но и производственные вопросы, связанные с развитием кинопромышленности. Возвращение к самостоятельному государственному органу, существовавшему почти на протяжении всех лет Советской власти, соответствовало духу указаний В.И.Ленина о необходимости

государственного руководства кинематографией, осуществляемого специальным полномочным и авторитетным государственным органом, подчиненным всецело идеологическому руководству партии. Однако Комитет по кинематографии не сумел должным образом использовать предоставленные ему широкие права и возможности. Комитет не оказывает необходимого влияния на тематику и идейно-художественную направленность выпускаемых фильмов. Годовые и перспективные планы составляются Комитетом только на основе предложений киностудий и заявок отдельных мастеров кино. Комитет не проявляет инициативы в разработке проблематики будущих фильмов, не направляет поиски кинематографистов в ответственный период формирования творческих замыслов, тем самым ограничивает свою роль руководящего государственного органа, призванного использовать тематическое планирование как важнейшее средство проведения целеустремленной репертуарно-художественной политики в кинематографии. <...> Действующая ныне система рассмотрения, редактирования и утверждения сценариев и фильмов является громоздкой, многоступенчатой и потому малодейственной. Многочисленные инстанции, рассматривающие сценарии: и фильмы, ограничиваются в основном советами и рекомендациями авторам, вступая нередко в противоречия друг с другом. Это не только затягивает процесс работы и вызывает справедливые нарекания авторов, но и снижает ответственность на всех этапах работы. Комитет не занимает активной позиции во взаимоотношениях с кинематографией зарубежных стран. Отсутствует продуманная система в осуществлении совместных с иностранными фирмами и студиями постановок фильмов. Не установлен твердый порядок приобретения и выпуска зарубежных кинофильмов. В ряде случаев в погоне за выполнением финансового плана приобретаются картины, не способствующие правильному идейному и эстетическому воспитанию советского зрителя. Не в полной мере используют свои большие возможности в борьбе за высокое качество выпускаемых фильмов и Союз кинематографистов СССР.



Несколько улучшив за последнее время свою работу, он, тем не менее, допускает серьезные просчеты в деле воспитания творческих кадров кино, не всегда активно борется за идейную чистоту советского киноискусства. На заседаниях творческих секции и президиума Союза редко рассматриваются коренные проблемы развития кинематографии. На обсуждениях новых кинокартин в Союзе кинематографистов часто царит атмосфера благодушия и самоуспокоенности, ведущие мастера кино не принимают участия в оценке большинства фильмов, выпускаемых киностудиями страны. Серьезные недостатки имеют место в совещании вопросов киноискусства на страницах печати. Мало внимания уделяется осмыслению закономерностей развития искусства социалистического реализма. В то же время в некоторых выступлениях по вопросам кино некритически оцениваются произведения незрелые, отступающие от идейно-эстетических принципов советского кинематографа. Многим выступлениям специальной кинематографической печати, особенно журнала «Советский экран», не хватает глубины обобщений, четкости критериев <...><sup>605</sup>.

Примечательно, что этот обличительный документ появился в то время, когда наш кинематограф переживал свою лучшую пору, пору расцвета, когда сразу несколько поколений кинорежиссеров работали с большим энтузиазмом и одну за другой производили картины, ставшие классикой советского кинематографа. Да и чисто экономические показатели советского кино в начале «послеоттепельного» периода, также свидетельствовавшие о его немалых успехах, вроде бы еще не давали ни малейшего повода для столь зубодробительной критики и тотально негативной оценки. В официальных справках той поры рисовалась такая картина: «<...> Советская кинематография располагает 42 киностудиями, из которых 20 выпускают в год свыше 120 полнометражных художественных фильмов, и 22 – до 800 короткометражных документальных, научно-популярных и учебных фильмов. В стране действует 145 тысяч

---

<sup>605</sup> Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. Сост. В.И. Фомин. – М.: Материк, 1998. – С.99–94.

киноустановок (среди них только 4 тысячи современные стационарные кинотеатры), фильмоснабжением заняты 500 контор и отделений кинопроката. В системе кинематографии работает свыше 300 тысяч человек, в том числе 25 тысяч - на киностудиях. В течение года кинофильмы смотрят свыше 4 миллиардов зрителей, валовой сбор от кино составляет около миллиарда рублей. Из этой суммы в доход бюджета в виде налога с кино, являющегося чистой прибылью государства, отчисляется 440 миллионов рублей; около 300 миллионов рублей расходуется на содержание киносети, и 170-180 миллионов рублей - на производство фильмов, их тиражирование, кинопрокат и покупку зарубежных фильмов <...><sup>606</sup>.

Эти успехи могли бы быть значительно приумножены, если бы на Старой площади вняли выдвинутой кинематографистами программе реформирования отрасли. Но там предпочли реализовать свои собственные фантазии.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» было принято 10 августа 1972 года. В. Баскаков так оценивал этот шедевр партийной мысли: «В нем не упоминались имена, не назывались ни Ромм, ни Шукшин, ни Тарковский, ни Кира Муратова, ни Ильенко, ни Кончаловский. Все в нем было изложено в общих, округленных словах, отредактировано одним знаменитым критиком и издано под высокой обложкой. Однако весь смысл этого постановления имел в виду как раз именно этих и многих других талантливых художников. По существу этот документ брал под сомнение весь период нашего кино 60-х годов, то есть тот период, который, как мы сейчас понимаем, дал кинематографии столь много ярких и талантливых имен и фильмов, весьма плодотворный период, который, кстати сказать, в общем до сих пор еще не осмыслен нашей кинокритикой. В этом постановлении названный период по существу оценивается отрицательно, делается исключение лишь для фильмов на военную тему. А между тем именно в этот период выросло целое поколение

---

<sup>606</sup>Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. Сост. В. Фомин. – М.: Материк, 1998. – С. 76.

ярких режиссеров, хотя, к сожалению, многие из этого поколения позже, в 70-е годы, в художественном отношении пошли вниз, а не вверх...»<sup>607</sup>.

Ключевым пунктом в итоговом Постановлении ЦК было преобразование союзно-республиканского Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР. В результате немного изменилась внутренняя структура Комитета и его подразделений. Вместо кардинальной реформы отрасли, к которой призывали кинематографисты, были введены лишь отдельные меры типа госзаказа<sup>608</sup>, усиления тематического планирования, повышения гонорара некоторым особо отличившимся работникам. Был в постановлении и закрытый пункт – «укрепить руководство Комитета». На партийном языке это означало: освободить руководство от занимаемых должностей. Таким образом, кинематографу, по сути дела, был поставлен неверный, ошибочный диагноз: вместо кардинальной реформы отрасли, к которой призывали кинематографисты, произошла лишь смена вывески и кадрового состава в высших властных инстанциях.

Постановление, напомним, было принято в 1972 году, но кадры начали «чистить» раньше, проводя реформирование «в рабочем порядке», как советовал М. Суслов. В 1972 году вместо А. Романова кинематограф возглавил Ф. Ермаш, который привел в новообразованное Министерство своих людей.<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup>Диалог о сегодняшнем кино. С симпозиума во ВНИИ киноискусства. – М.: ВНИИ киноискусства, Госкино СССР. – 1989. – С. 102–103.

<sup>608</sup> Госзаказ был введен на особо «важные», крупные постановочные фильмы, числом не более 20-ти в год. Самоочевидно, что это счастье выпадало только избранным. Остальные же автоматически попадали в число творцов второго сорта. Может быть, и талантливых, и полезных, но все же не таких, как Ю. Озеров с С. Бондарчуком. Ни В. Шукшину, ни А. Тарковскому госзаказ, конечно же, не грозил.

<sup>609</sup>Ермаш Филипп Тимофеевич (1923–2002) Родился в селе Жарково Каннского уезда Новониколаевской губернии (ныне Куйбышевский район Новосибирской области) в семье крестьянина. В 1941–1946гг. служил в РККА, участник Великой Отечественной войны. Член ВКП(б) с 1945г. В 1946г работал в г. Барнаул Новосибирской области: председатель горсовета промысловой кооперации, инструктор горкома комсомола. После окончания в 1951г. философского факультета Уральского государственного университета второй (1951–1953гг.) и первый (1953–1956гг.) секретарь Свердловского горкома ВЛКСМ. С 1956 – заместитель заведующего, а в 1958–1962гг. заведующий отделом науки, школ и культуры Свердловского обкома КПСС. С 1962г. в аппарате отдела культуры ЦК КПСС: заведующий сектором кино, заместитель заведующего отделом культуры. В августе 1972–июле 1978гг. председатель Госкомитета СМ СССР по кинематографии. В июле 1978–декабре 1986гг. председатель Госкомитета СССР по кинематографии. С 1987 на пенсии. Кандидат в члены ЦК КПСС в марте 1976–апреле 1989гг. Депутат ВС СССР в 1973–1987гг..

### *Имитация перемен*

Вслед за А.Романовым оставил свой пост заместителя председателя Комитета В.Баскаков. Главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии И.Кокореву сменил Д.Орлов. Вынуждены были покинуть свои посты и опытные директора центральных киностудий, вложившие в развитие кинематографа «оттепели» немало сил (В.Сурин, Г.Бритиков). Сменилось руководство в республиканских кинокомитетах и студиях.

«Примерно с 1969 года было ясно, – вспоминает А.Медведев, – что Ф.Т.Ермаш придет в Госкино. Репутация А.В.Романова уже осложнилась критической массой запретов, недоразумений с творческими работниками, и не только. Центральные газеты несколько раз публиковали программные (а порой и неадекватные по резкости) статьи о том, что в советском кино дела идут плохо, торжествует мелкотемье. Факт, что Ермаша ждали. И он все чаще и чаще появлялся и в Союзе кинематографистов, и на коллегии Госкино. По его поведению, высказываниям чувствовалось, что вызревает новый лидер отечественного кино»<sup>610</sup>.

Возможно (так утверждают некоторые свидетели), Ф.Ермаша не столько ждали, сколько он заставлял себя ждать, постепенно приучая кинематографистов и киночиновников к скорому появлению нового начальника и готовя для себя министерское кресло.

А.Караганов вспоминает: «Когда Романова освобождали, встал вопрос: кто вместо него? Л.Кулиджанов, насколько мне известно, принимал непосредственное участие в обсуждении возможных кандидатур. Все мы побаивались, как бы не назначили неизвестного нам секретаря обкома, которому нужно будет потом год или два входить в курс, а потом еще окажется, что он и не может по-настоящему войти»<sup>611</sup>. Кинематографисты решили, что лучше «топор под лавкой». И остановились на Ф. Ермаше.

---

<sup>610</sup>Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 210.

<sup>611</sup>Фомин В. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 гг. – М.: Материк, 1996. – С. 151–152.

Что за фигурой был Филипп Тимофеевич Ермаш? По словам современников, он был человеком неоднозначным, сложным, противоречивым, со своими вкусами и предпочтениями в кино. Он был настоящим продюсером, хорошо разбирающимся в кино.

«Ермаш имел представление о кинематографе, знал в нем толк, обладал вкусом, а пуще того – интуицией, – характеризуют его Л.Аркус и В.Матизен. – Рьяный и дисциплинированный функционер, он беспрекословно «проводил линию», однако сам большого рвения не проявлял – для особо непопулярных мер и острастки кинематографистов держа заместителей вроде Бориса Павленка или редакторов вроде Даля Орлова»<sup>612</sup>.

У Ф.Ермаша и Б.Павленка были умело распределены обязанности. Б. Павленок, человек пишущий, имевший довольно примитивные вкусы, хотел «себе подобного» кино. Поэтому очень легко и почти всегда искренне рубил все, что не соответствовало его уровню понимания и вкусу. Такой человек вполне устраивал Ф.Ермаша, который был умнее и хитрее, а потому предпочитал всю самую «грязную» работу выполнять руками Б. Павленка. То есть система работала на уровне требований и возможностей зама, а в тех случаях, когда Ф.Ермашу нужно было, он в качестве исключения что-то из зарубленного Б.Павленком пропускал, поощрял, зарабатывая на этом репутации человека свободомыслящего, но контролирующего ситуацию.

«В его отношении к режиссуре соблюдалась строгая и самолично им изобретенная иерархия, – говорят о Ф.Ермаше Л.Аркус и В.Матизен, – он делил их на постановщиков «идеологического продукта», производителей потенциальных коммерческих бестселлеров, талантливых «авторов». Здесь всем сестрам полагалось по серьгам: первым – госзаказы, Всесоюзные премьеры, звания и премии; вторым – бюджеты и «зеленая улица» при запуске, прокате и производстве; третьим (немногочисленным и строго отобранным) – покровительство и посильная защита от всевозможных

---

<sup>612</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. – Т.IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 157.

неприятностей. Парадоксально, что именно при нем, министре, имеющем строгую систему приоритетов и с презрением относившемся к тем режиссерам, кого нельзя был отнести ни к одной из перечисленных трех категорий, – родился и окреп феномен «серого фильма», удельный вес которого в общем вале национальной продукции рос год от года. Парадоксально, что именно при нем неуклонно снижалось среднеарифметическое качество фильмов и падала посещаемость кинотеатров. Парадоксально, но объяснимо – Ермаш был прирожденным продюсером при тотально государственной системе: его органичное пристрастие к «двойному стандарту» (неотъемлемая черта времени и его самого как «типичного представителя» этого времени) имело свои преимущества и недостатки в каждом отдельном случае, но в целом никак не могло изменить того, что называется ходом вещей, естественного движения истории»<sup>613</sup>.

Обратимся к воспоминаниям тех, кто лично знал Ф. Ермаша.

«Эпоха Ермаша, – говорит А.Бородянский, – была страшна своим «нижним этажом» – замами, аппаратом и редактурой. Вот они были «святое Папы Римского» («идеологичнее» самого Ермаша). Конечно, из него нельзя делать «светлую личность» в кинематографе, но и рук он не выворачивал и многим, как известно, помогал. Когда он имел дело с Тарковским или Шукшиным, то понимал, что если даже их творчество ему не близко, все равно это что-то значительное. И он в это верил. Даже когда Ермаш отказывал в запуске, то отказывал как-то по человечески»<sup>614</sup>.

«Конечно, он, как и Фурцева, был марионеткой режима и продуктом эпохи, – констатирует Н. Зоркая. – Но он (как и она) обладал известной смелостью, известной широтой взглядов и был, как это принято говорить, человеком сложными противоречивым. Да, и циничным. И хамом. Многим

---

<sup>613</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс. 2002. С. 157.

<sup>614</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс. 2002. С. 157.

помогал, на кого-то давил, кого-то не пушал. Но у него было понимание сути дела, и он, как человек двоемысля (что делало его человеком своего времени) умел руководствоваться не только соображениями, спущенными «сверху», но вот и этим своим пониманием по сути. Это было важно ему, он этим не жертвовал и не пренебрегал. Старался балансировать. Он был человеком с убеждениями – двоемыслие, как ни странно, и было его собственным, личным убеждением: он искренне считал, что стабильность достигается компромиссами и игрой на два поля. И полагал это небольшой жертвой»<sup>615</sup>.

Как это ни удивительно, новый предводитель советской киномузы Ф.Ермаш неожиданно обнаружил поначалу весьма либеральные настроения по отношению к т.н. «авторам», кинематографическому авангарду. Э.Климову было позволено запустить уже дважды к тому времени завернутый проект будущей «Агонии». В. Шукшину дали «добро» на «Калину красную» и намекнули, что тоже дважды отмененный «Разин» может быть запущен в производство. А.Смирнов запустился с «Рябиной – ягодой нежной», будущей своей «Осенью». У Л.Шепитько забрезжило «Восхождение», однажды тоже уже похороненное. В.Мельников начал работу над фильмом «Здравствуй и прощай», Л.Быков запустился с лучшей своей картиной «В бой идут одни «старики», Л.Гайдай начал снимать «Иван Васильевич меняет профессию», П.Арсенов – «И тогда я сказал – нет». Милостью нового министра не был обделен и А.Тарковский. Ему еще осенью 1972г. подарили надежду на воплощение «Белого дня» (так поначалу именовался сценарий будущего «Зеркала»), замысел которого пролежал в ящике стола уже четыре года.

«В отличие от его предшественника Романова, Ермаш знал разницу между Тарковским и Натансоном, – говорит К.Разлогов. – Он был нормальным, голливудского типа продюсером и вел себя как подобает

---

<sup>615</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 158.

продюсеру – т.е. диктуя свои условия, решая, запускать фильм или нет, переделывая, если считал нужным переделать, перестраховываясь по отношению к вышестоящему начальству (на самом деле, корпоративный вице-президент делает то же самое). Продюсером он был, на мой взгляд, хорошим, т.е. кино период Ермаша – это кино, имеющее свои взлеты и падения. Более того, многие картины, которые были сделаны, но не выпущены на экраны, все-таки были сделаны. У него была неограниченная власть, деньги и свобода ими распоряжаться. Он был человеком с принципами и потому не боролся за то, чтобы сохранить за собой эту власть, остаться в должности. Он прислушивался к советам, но только по второстепенным вопросам. Принципиально важные вопросы решал сам, и здесь переменить решение его мог заставить только звонок из Кремля. Очень многие его неправильные решения принимались под воздействие не «сверху», а «сбоку» - не по указаниям ЦК, а под воздействием т.н. влиятельных художников. Против кинематографистов часто боролись сами кинематографисты, подливая масло в огонь и науськивая начальство друг против друга. Эти особенности среды, в которой процветали зависть, конкуренция и т.д., Ермаш иногда использовал с пользой для себя, иногда страдал от этого»<sup>616</sup>.

Итак, перемены в структуре Госкино и в кадровом составе (приход Б. Павленка на пост заместителя председателя Госкино, Д. Орлова на должность Главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии и пр.) не могли не отразиться на стиле руководства. Кроме этого, новая эпоха – эпоха «застоя» – наложила свой отпечаток на этот стиль, придала ему новые черты. С. Шумаков, анализируя в своей статье «Семидесятые как проблема», опубликованной в «Киноведческих записках»<sup>617</sup>, общественную атмосферу этого периода, атмосферу всеобщей усталости и потерянности, дал меткое определение «застоя» как «имитации движения в состоянии полного покоя».

---

<sup>616</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 159.

<sup>617</sup>Шумаков С. Семидесятые как проблема // Киноведческие записки. – 1991. – № 11.



Это определение вполне можно отнести и к деятельности Госкино. Несмотря на вроде бы начавшуюся с приходом нового руководства реформаторскую деятельность в системе управления киноотраслью, никаких принципиальных изменений ни по партийной, ни по государственной линии не произошло. Совершенствовались лишь отдельные детали, а по сути все оставалось на прежнем уровне, любая инициатива подавлялась на корню. А запущенным ранее инициативным, новаторским проектам постепенно начали перекрывать кислород. Одной из таких жертв системы стала Экспериментальная творческая киностудия (ЭТК), созданная по инициативе Союза кинематографистов еще в 60-х (см. п. 7.3). Союз, породивший ЭТК, на тот момент сильно сдал позиции, превратился в достаточно лабильную организацию и уже не в силах был защитить свое детище.

#### *Васильевская, 13: белый флаг*

Одним из основных факторов, своего рода спусковым механизмом «застойных» тенденций в советском кино оказалось именно снижение активности Союза кинематографистов – организации, которая с самого момента ее создания была главным мотором «оттепельного» кино, главным источником и хранителем энергии обновления. Союз резко сдал свои позиции уже на исходе 60-х годов.

В годы «оттепели» именно эта общественная организация, руководимая И. Пырьевым, вдохнула в едва живое послесталинское кино мощнейший заряд пассионарной энергии, оказалась в авангарде всех сил обновления (см. п. 6.3). Пырьевский СК стал прародителем и реализатором буквально всех самых ценных инициатив и достижений «оттепельного» кино. Своей инициативной и энергичной работой он к тому же покрывал или, по крайней мере, минимизировал многие изъяны и недоработки в системе партийно-государственного управления кинематографом.

С приходом в 1965 году Л.Кулиджанова на роль лидера СК эта организация постепенно утратила заряд былой пассионарности, смирилась с ролью безропотной прислужницы Госкино и других властных инстанций.

С конца 60-х годов активность СК СССР стала заметно падать, но далеко не на всех направлениях своей прежней деятельности. С одной стороны, он все более стал дистанцироваться от острых проблем киноотрасли, все чаще избегал лобовых столкновений с Госкино СССР в разного рода конфликтных ситуациях, не бросался на защиту своих членов от чиновничьего беспредела и т.д., и т.п.

С другой стороны, смысл существования союза и его жизнедеятельная энергия не были полностью утрачены. Просто-напросто эта энергия была перенаправлена уже на сугубо внутренние проблемы самого союза. Много внимания стало уделяться прежде всего развитию материальной базы союза. Число строящихся объектов, возводимых на средства заработанные подразделениями самого СК, – домов кино, домов творчества, разного рода производств – быстро росло с каждым годом.

В мае 1971 года, на II съезде СК председатель Ревизионной комиссии Союза, директор киностудии им. Горького Г. Бритиков так охарактеризовал успехи СК в своей хозяйственно-экономической деятельности: «<...> Думается, что делегаты с одобрением отнесутся к тому, что 1 миллион 300 тысяч рублей из средств Союза были затрачены на жилищное строительство. Сегодня, когда материальная база Союза расширилась и окрепла, когда у нас, как говорится, есть деньги, можно желать и большего, и не только в отношении личных квартир, хотя это, конечно, остается жгучим вопросом. Мы считаем, однако, что и в области капитального строительства и в области бытовой помощи у нас еще немало нерешенных вопросов. О капитальном строительстве. Несомненно, есть возможность вести его в еще более широких масштабах. Все мы радуемся построенному в Москве при большой помощи московских партийных и советских организаций прекрасному зданию Центрального Дома кино. Вступили в строй новые Дома кино в

Ташкенте и Алма-Ате. Идет строительство Киевского Дома кино. Сейчас на очереди — строительство Всесоюзного киноцентра в Москве. Это крупнейшее, единственное в своем роде сооружение позволит поднять на новую ступень и дело пропаганды киноискусства и научно-исследовательскую работу в этой области. В ряде городов – Баку, Кишиневе, Ростове-на-Дону вопрос о строительстве Домов кино решен, ведутся проектные работы. В стадии проектирования новые Дома творчества – под Москвой, на Украине – в Житомирской области. Начинается в этом году строительство Дома ветеранов и поликлиники в Москве. Все эти задачи – и большие и скромные – требуют хлопот. Ничто так просто не делается. Будем надеяться, что новое Правление со всей энергией продолжит эту работу – трудную, хлопотную, но зато оставляющую зримые, так сказать, вещественные следы. Как уже говорилось, значительные средства Союза ассигнуются на собственно творческую работу, то есть на то главное дело, во имя которого и существует наш Союз. Мероприятия по обмену творческим опытом, семинары, консультации, фестивали, творческие командировки – все это обширная область деятельности, требующая и духовных и материальных затрат. Как показали ревизии, средства, отпускаемые на эти цели, расходуются рационально. Денег на ветер мы не бросаем. Однако есть и другая крайность – мы иногда не используем тех средств, которые выделяет Правление Союза. Вот цифры. В 1969 году на проведение творческих мероприятий было ассигновано по смете 650 тысяч рублей, освоено – 420 тысяч. На 1970 год ассигновано 614 тысяч, освоено – 390 тысяч. Это по Союзу в целом. А по некоторым республиканским союзам выделенные средства на творческие мероприятия осваивались в еще меньшем размере. Не лучше обстоит дело и с творческими командировками <...>»<sup>618</sup>.

---

<sup>618</sup> Архив СК СССР сохранился только частично. Здесь и далее документы, относящиеся к деятельности СК СССР, цитируются по материалам, которые удалось собрать и сохранить в архивной коллекции НИИ киноискусства. В таких случаях сноски не даются, т.к. архивные дела этой коллекции не имеют своей нумерации.

Из приведенного выше документа следует, что денег у СК было даже слишком много – не успевали осваивать выделенные средства. Общий объем капитального строительства по Союзу с 1970 по 1975 годы составил 12 млн. руб. Доходы СК за 1972 год составили 5017 тыс. руб. расходы – 5747 тыс. руб. На 1973 год доходы были запланированы в размере 4535 тыс. руб., а расходы – 4472 тыс. руб.

Много внимания уделялось существенному ежегодному приращению бюджета союза. Это пополнение обеспечивалось за счет расширения и совершенствования издательской, лекционной и концертно-фестивальной деятельности Бюро пропаганды советского киноискусства и его предприятий (см. п. 6.3). БПСК не только «кормило» союз, полностью, не залезая в государственный карман, обеспечивая все направления многообразной деятельности СК, оно мощно своей пропагандистской деятельностью работало на укрепление авторитета и интереса к отечественному кино, расширяло его аудиторию.

Материально-финансовое благополучие СК позволяло не только осуществлять превеликое множество разнообразных мероприятий (семинары по профессиям, творческие конференции, пленумы и съезды, зарубежные связи и т.д.), но и щедро оплачивать индивидуальные творческие командировки, оказывать социальную помощь любому члену союза. Так, только за второе полугодие 1970 года и первые месяцы 1971 года, по официальным данным, было проведено 12 народных кинофестивалей, 3056 встреч, 128 концертов киноактеров, 8285 лекций. Этими мероприятиями оказалось охвачено 4 миллиона кинозрителей.

Однако этот мощный крен в сторону сугубо профсоюзной деятельности отнюдь не отвлек внимание руководства СК от его главной задачи – заботой о творческом развитии советского кино и творческом росте членов союза. В годы кулиджановского правления (оно продолжалось 20 лет) СК, конечно же, старался не затрагивать наиболее острые, конфликтные, спорные аспекты идейно-художественного развития советского кино. Но при

этом – надо отдать ему должное – он много и капитально занимался творческими вопросами разных кинематографических профессий. Работа творческих комиссий СК практически по всем профессиям велась необычайно активно и на самом высоком уровне. В рамках неисчислимого множества разнообразных семинаров, конференций, секционных обсуждений и т.д. шли открытые, свободные и очень полезные обсуждения проблем, тенденций и явлений, шел широкий обмен профессиональным опытом. Деятельность СК на поприще идейно-художественного развития кинематографа отражена ниже (см. п. 7.4 – о Совете по приключенческому и научно-фантастическому фильму, созданном СК, п. 7.8 – заседание СК, посвященное обсуждению статьи Г. Капралова «Идиллия на экране»).

Таким образом, хотя в годы так называемого «застоя» спектр деятельности СК значительно сузился, хотя его руководство стало уклоняться от прямого и энергичного вмешательства в общий ход кинопроцесса, покорно «легло» под Госкино, тем не менее, жизнедеятельность СК и само его существование отнюдь не утратили уж совсем своего смысла.

И все же осторожное дистанцирование СК от самых болевых точек кинопроцесса, быстро нараставшее «окапэсэсование» основных направлений деятельности и тому подобные тенденции, безусловно, ослабили его воздействие на творческие процессы и общий ход дел в кинематографе. Судьба советского кино тем самым оказалась целиком в руках госадминистраторов и партийных надсмотрщиков, исповедовавших общий стиль руководства брежневской эпохи – «ничего не трогать, ничего не менять».

«Постепенно, – характеризует А.Медведев, – день ото дня, год от года формировалась в Союзе тенденция – не высовываться, искать целесообразность в каждом решении, которое может попасться на глаза власти. А власть ласкала. Одна из примет застоя - это обилие знаков внимания кинематографистам. Ведь тогда были введены парадные, так

называемые объединенные пленумы творческих союзов, посвященные разного рода годовщинам и событиям, когда приглашали в Кремль, и это было лестно. Причем это уже были акции широкие, открытые. Хрущев-то проводил свои разносные встречи с деятелями искусства при закрытых дверях, а тут все нараспашку. Укоренялась новая система ценностей и в нашем Союзе: быть причастным, быть приглашаемым, быть обласканным, получить звание»<sup>619</sup>.

«По кинематографическому климату, – вторит А.Медведеву Н.Зоркая, – это время резко отличается от предыдущих лет. Затихли шумные дискуссии. Официозная тишина. Постепенно сходят на нет и скандальные кампании, и публичные проработки неугодных начальству фильмов: их тихо запрещают и кладут на полку. Съезды, пленумы, конференции кинематографистов приобретают сугубо формальный и отчетный характер. Любая инициатива снизу подавлена, да и не рождается. Страх, пусть не такой острый и леденящий, как при Сталине, но стойкий, апатия, уныние воцаряются в киносреде. Длительная стагнация была в действительности внешней и обманчивой: глубинные процессы были активными, драматическими, изнутри расшатывая парадное здание режима, где подреставрировали и подновили сталинский ампир, обставив его мягкой югославской мебелью и видеоаппаратурой западного производства. Кино оказалось снова опережающей социальной средой благодаря своей двойственности: сфера государственного планирования, с одной стороны, и индивидуального творчества – с другой. Возникла ярко выраженная «пограничная ситуация». Конечно, все это происходило лишь в духовной сфере и каждом индивидуальном сознании, на каждом пути. Но, если взглядеться, – впервые в истории советского кино система государственного, ангажированного, заказного кинематографа изнутри дала множество трещин»<sup>620</sup>.

---

<sup>619</sup> Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 173–174.

<sup>620</sup> Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 396.

В итоге, узел проблем, искусно замалчиваемых и нерешаемых годами, затягивался все туже и туже, а потому глубокая и радикальная перестройка советской кинематографии, как и самого СК стала, по сути дела, не только объективно необходимой, но по сути дела и неизбежной.

Одной из самых ярких примет приближающейся перестройки стало резкое увеличение масштабов воровства в кинематографе. В некоторых отдаленных уголках нашей родины перестройка и сопутствующая ей «прихватизация» начались раньше срока. В октябре 1984 года на заседании секретариата СК разбирались результаты проверок производственно-хозяйственной деятельности ЭПТО «Экран», проведенных Комитетом народного контроля и КРУ Минфина Армянской ССР. Ревизионная комиссия выявила множество нарушений, в том числе финансовых, в деятельности объединения. А поскольку эту деятельность должно было контролировать БПСК, претензии предъявлялись и к нему.

Это была далеко не единственная претензия, предъявляемая к руководству БПСК. С приближением перестройки эта организация все чаще подвергалась нападкам со стороны СК. Ее руководство обвиняли в грубых нарушениях «плановой и штатно-финансовой дисциплины», корили за «завышение розничных цен на выпускаемые издания и другие неправомерные действия в целях получения необоснованных доходов». Ревизионную комиссию СК СССР смущали «завышенная оплата актеров за участие в концертах, незаконные выплаты средств из внештатного фонда заработной платы», «нарушения установленного порядка внесения в бюджет государственных налогов» и т.д., и т.п. Как показали последующие события, в частности громкая история с «Киноцентром», у Союза кинематографистов были все основания обвинять своих подопечных в финансовой нечистоплотности.

Однако, несмотря на все перечисленные выше нарушения, вплоть до перестройки БПСК исправно давало прибыль, обеспечивающую финансовую деятельность СК. Более того, прибыль эта постоянно увеличивалась, о чем

свидетельствуют многочисленные отчетные документы. В одном из них - сообщении Г.Б. Марьямова «О результатах проверки Комитетом народного контроля СССР финансово-хозяйственной деятельности БПСК» (27 ноября 1980 г.) отмечалось следующее: «...За последние годы Бюро пропаганды советского киноискусства проделало определенную работу по улучшению пропаганды советского и зарубежного прогрессивного кино среди населения страны. К существующим 26 краевым, межобластным и областным отделениям БПСК открыты новые отделения на Дальнем Востоке (г.Хабаровск), в Западной Украине (г.Львов), в Крыму, Запорожской области, начал работу постоянно действующий кинолекторий на о.Шпицберген, организована лекционно-концертная работа в Горьковской и Ярославской областях (Нечерноземная зона РСФСР). Проведены массовые агитрейсы по городам и селам Сибири и Дальнего Востока, областям и автономным республикам Нечерноземной зоны РСФСР, по ленинским местам Поволжья и Красноярского края, для воинов Вооруженных Сил СССР и другие, а также более 70 фестивалей советского кино на крупнейших стройках пятилетки, в том числе на БАМе, Атоммаше, КАМАЗе, КМА, строительствах гидроэлектростанций и многих других. Возросла лекционно-концертная деятельность. В 1980 году проведено на 1500 лекций и концертов больше, чем в 1976 году, а всего за годы десятой пятилетки проведено 130 тысяч лекций и концертов. Повысился идейно-художественный уровень кинопредставления «Товарищ кино». Всего за пятилетие мероприятиями по кинопропаганде обслужено свыше 50 млн. человек. Улучшилось качество и художественное оформление изданий БПСК. Общий объем тиража изданий вырос с 7 млн. в 1976 году до 9 млн. в 1980 году...».

Огромная, разнообразная, инициативная работа СК СССР со зрителем, его просвещению и художественному воспитанию и, в самом деле, приносила не только прибыль экономическую, но и способствовала тому, чтобы новаторские, авангардные, сложные фильмы не оставались навечно в кладовой под названием «кино не для всех». БПСК терпеливо и умело



потихоньку продвигало это кино в массовую аудиторию, готовило зрителя к новому кинематографическому мышлению и новому киноязыку.

*«В Москве есть два комитета госбезопасности...»*

Учрежденное в 1972 году Госкино не только не устранило реальные пороки и недостатки прежней системы руководства кинопроцессом, но, пожалуй, еще более усугубило их.

Подлинным проклятием для советского кино была и осталась, прежде всего, многоступенчатая система утверждения проектов. Любой фильм, точнее замысел будущего фильма, прежде чем попасть на экран, должен был проходить сквозь длиннейшую вереницу инстанций, худсоветов, на которых даже положительный во всех отношениях проект не мог избежать замечаний и рекомендаций, которые вели к коррективам и переделкам. При этом более всего доставалось не столько слабым и «сереньким» сценариям и фильмам, сколько произведениям истинно оригинальным, сложным, самобытным. Значительная часть таких проектов вообще не добралась до экрана. Как метко выразился о Госкино Б. Павленок, «В Москве есть два комитета госбезопасности. Один на Лубянке, другой - в Малом Гнездниковском»<sup>621</sup>...

В более выгодном положении находились проекты, спускаемые «сверху» в форме госзаказа. «Спускалась тема или апробированный ранее сценарий, – рассказывает Н. Зоркая, – подбирался режиссер, и, в случае его согласия, все отправлялось на студию. Заранее было известно, что этому названию предстоит максимальный тираж фильмокопий, возможно, всесоюзная премьера, отправка на внутрисоюзный, а то и международный кинофестиваль, положительные рецензии в центральной прессе, может быть, в дальнейшем – госпремия и прочие знаки отличий и блага»<sup>622</sup>.

Разумеется, режиссер для госзаказа подбирался самый что ни на есть благонадежный, зарекомендовавший себя с лучшей стороны по всем линиям,

---

<sup>621</sup>Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 246.

<sup>622</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 450–451.

в том числе партийной, так называемый «киногенерал». Это особое расположение к своим любимчикам партийные власти выражали не только золотым дождем наград, званий и прочих разнообразных ласк, но и практическим закреплением их высокого статуса - представители "генеральского" кинематографа обязательно включались в состав коллегии Госкино, занимали прочие ключевые посты в худсоветах студий и других кинематографических организациях. Уже только поэтому тронуть такого статусного режиссера не только в открытой печати, но даже в ходе какого-либо устного обсуждения тогда представлялось занятием не только рискованным, но и практически невозможным.

Гораздо более длинный и тернистый путь на экран имели заявки, поступающие «снизу» – от режиссеров или драматургов (с уже готовым сценарием). В этом случае автор обращался с заявкой в художественный совет студийного объединения, к которому он был прикреплен, для обсуждения с итоговым одобрением или отказом. Одобренная заявка утверждалась в Госкино, и тогда шло написание литературного сценария (если он еще не был написан). Готовый текст снова ставился на обсуждение. Оно проходило в основном среди коллег автора, кинематографистов, профессионалов. Однако по законам системы цензоры (как правило, эта роль принадлежала главному редактору объединения) обязаны были внести в процессе обсуждения ряд критических замечаний.

После того как автор вносил в сценарий все необходимые корректировки, сценарий рассматривался главным редактором студии и после его одобрения отправлялся в Госкино. Оттуда текст возвращался на студию, где, в зависимости от резолюции высшей инстанции, либо в очередной раз перекраивался, либо запускался в производство.

На всех стадиях производственного цикла (подготовительный период, работа над режиссерским сценарием, съемочный период, монтаж, перезапись и др.) худсовет и руководство студийным объединением, а также главный редактор и дирекция киностудии контролировали работу, регулярно

отсматривали и обсуждали материал. Процесс работы над картиной проходил под двойным контролем – «снизу» его отслеживало студийное руководство, а «сверху» за событиями в съемочной группе наблюдал редактор Госкино, курирующий данную студию.

Наконец, последним этапом была приемка фильма в Госкино, выдача разрешительного удостоверения на прокат, определение прокатной категории фильма. Категория (официально она называлась «группа по оплате») зависела от идейно-художественного качества картины. Существовало четыре категории: высшая, первая, вторая и третья. «Зачастую, – отмечает Е.Слатина, – по имени режиссера можно было предсказать категорию, на какую вправе рассчитывать фильм. Высшая предназначалась столпам (например, Сергею Бондарчуку, Сергею Герасимову, Юрию Озерову) и первым лицам СК. Унизительная третья – беспримесным бездарям и особо «беспокойным творцам», которые шли не в ногу. Остальным полагалась первая либо вторая – по обстоятельствам»<sup>623</sup>.

Если фильм в процессе проката собирал свыше 19 млн. зрителей, то Коллегия Госкино пересматривала дело и повышала категорию, что сказывалось на доходах авторов. Любому фильму, вне зависимости от категории, полагался ролик, а также комплект фотографий, плакаты и прочая рекламная продукция, которая производилась на фабрике «Рекламфильм».

Тираж фильма зависел от его категории (чем выше категория – тем больше тираж). А тираж, в свою очередь, влиял на объем «потиражных» сценариста и композитора – «представители только этих кинопрофессий считались обладателями авторских прав и получали гонорары. Режиссеры, операторы, художники-постановщики и звукорежиссеры «потиражных» не получали. Поскольку все они состояли в студийном штате, их «бюджет» складывался из ежемесячной зарплаты и «постановочных». Актерский труд оплачивался по тарифной сетке – в строгой зависимости от звания: его

---

<sup>623</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 122.

наличия и качества (заслуженный артист республики, народный артист республики, народный артист страны). В первую очередь из-за оплаты труда, а не из-за почета звания имели в то время такое значение»<sup>624</sup>.

Существовало 12 разрядов тиража копий. «Низший» предполагал печать 16 копий (по одной на республику), «высший» - 2000. Тиражом определялся прокатный статус фильма: для первого (союзного) экрана, для второго (республиканского), для сельской киносети и т. д.

И тут уже на стадии тиражирования опять вступал в действие роковой закон советской киносистемы: заурядные фильмы, снятые по убогим стандартам, получали нормальные, подчас и широкие тиражи. А картины талантливые и самобытные, признанные «немагистральными», могли получить столь ничтожное тиражирование, что становились «фильмами-невидимками».

После определения прокатной категории и печати копий исходные материалы передавались в ГУКК - Главное управление по кинофикации и кинопрокату - оно оплачивало расходы на производство согласно смете. Киностудия тут же возвращала кредит, полученный ею в Госбанке без всякого учета результатов проката. А тираж копий принятых и проштампованных фильмов рассылался по разрядке в государственные областные конторы кинопроката (или не рассылались, если принималось решение напечатать ограниченное количество копий). Копии распределялись в соответствии с профессионально-эксплуатационными возможностями кинопроката той или иной республики – то есть с учетом количества и технического состояния киноустановок, как городских, так и сельских.

Та же схема прохождения заявки существовала и на республиканских киностудиях. Однако там, помимо союзного Госкино, существовал местный кинокомитет, т.е. фактически еще один, дополнительный бюрократический барьер, усугубляющий и без того непростую судьбу кинопроизведения.

---

<sup>624</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. С. 124–125.

Утверждение каждого сценария и фильма требовало, таким образом, прохождения двойного количества инстанций – от местных (горком, Госкино республики, республиканское ЦК) до центральных (Госкино СССР, ЦК КПСС).

Все эти несправедливые и неумные манипуляции демонстративно творились на глазах у всех, постепенно разлагая и развращая кинематографическую среду. В профессиональном сознании каждого члена творческой группы, таким образом, закреплялось не стремление к достижению успеха у зрителей, а готовность добиться признания Коллегией Госкино и присуждения фильму высшей категории (что предполагало значительные дополнительные выплаты и премии).

#### *Самое контролируемое из всех искусств*

В эпоху «застоя» в СССР по-прежнему действовала партийно-государственная система управления киноотраслью, сложившаяся еще в 20-е – 30-е годы, при которой приоритет отдавался партийной структуре. При всем безраздельном всевластии Госкино, этот орган государственного управления кинематографом был не самой высшей инстанцией в деле контроля кинопроизводственного процесса.

Во главе системы стояла Партия. Партийный контроль над кинематографом опять-таки строился многоэтажно. На пульте управления кинематографом, который размещался на Старой площади, вся его территория была поделена на участки, за каждым из которых специально надзирал соответствующий сотрудник отдела культуры ЦК КПСС. Кто-то курировал студии, кто-то неусыпно следил за Союзом кинематографистов и ВГИКом, кто-то отвечал за благонадежность кинопрессы и т.д. и т.п. Отсюда наблюдали и сюда же стекались в основном «сигналы» от всех «заинтересованных» ведомств и энтузиастов-стукачей. Конечно, на Старой площади не только собирали исчерпывающую информацию и реагировали на поступающие «сигналы», То была важная, но все же не главная часть всей

огромной работы-заботы о «неуклонном подъеме советского многонационального». Именно тут вынашивались стратегические планы новых идеологических кампаний, выпекались судьбоносные решения о «дальнейшем развитии» отечественного кино.

Гениальное изобретение советской киноцензуры заключалось в том, что она носила поистине всегосударственный и даже всенародный характер. Что можно и что нельзя снимать – определяли не только специальные на то предназначенные структуры, не только практически все партийные и государственные органы, министерства и общественные организации, – цензорами готовы были стать и становились и так называемые «простые зрители». Мешками гневных писем с требованием запретить неугодившие их вкусам фильмы и как следует наказать их авторов они буквально засыпали не только Госкино, но и более влиятельные организации.

В 1969 году вышло Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара». В этом Постановлении получила выражение идея облечения цензорскими функциями редакторского аппарата. А в 1970 году главный редактор Кинокомитета И.Кокорева рекомендовала использовать в работе с режиссерами комитетским и студийным редакторам следующие методы: «Старайтесь некоторые планы ломать, предлагать другие. Надо активнее действовать. Надо прямо говорить – если такую-то тему не будете делать, то 2–3 года будете в простое... Действуйте энергичнее в этом отношении, если нужна помощь – поможем»<sup>625</sup>.

Но для самих кинематографистов, по большому счету, было не важно, какая властная инстанция регулирует и контролирует их деятельность, и за кем именно остается последнее слово (иногда выяснить это было просто невозможно). И рутинно-повседневная «зачистка» крамолы в разветвленных

---

<sup>625</sup>Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 гг. – М.: Материк, 1996. – С. 68.

структурах Госкино, и добровольно самодеятельные «наезды» на киношников «со стороны», и надзор за ними же с партийных небес – все это лишь грани единого процесса, разные колесики и приводные ремни одного и того же механизма.

В числе наиболее ходовых мер «укрощения строптивых» были наказание самыми низкими категориями по оплате, удушение прокатом, когда фильм печатался в таком ничтожном количестве копий, что зритель его практически не видел, тиражирование цветного фильма в черно-белом варианте, проработка в прессе, отлучение от фестивалей и т.д. и т.п. Нередко прибегали к натравливанию студийного коллектива на особо непокладистых режиссеров. Поскольку отказ авторов от внесения требуемых поправок ставил под угрозу выполнение общего плана студии, а стало быть, лишали премии и весь огромный коллектив, режиссеру говорили: «Ну как тебе не стыдно залезать своим товарищам в карман?». Кто выдерживал и это, тех попросту отстраняли от работы приказом директора студии. В монтажной появлялся какой-нибудь покладистый ассистент режиссера, которому обещали повышение по службе, и выстригал из картины все, что было неуютно начальству.

Так произошло, например, с печально знаменитым фильмом К.Муратовой «Дети подземелья» (1983). Она категорически отказалась выполнить требования Госкино, изложенные в заключении по черновому монтажу, а затем и требования приказа по Одесской киностудии. Совет при директоре студии признал такое поведение режиссера-постановщика «абсолютно недопустимым, нетерпимым, свидетельствующим о неуважительном отношении к интересам коллектива, студии, его обязанностям в соблюдении плановой, финансовой, государственной дисциплины»<sup>626</sup> и отстранил К. Муратову от постановки фильма как несправившуюся. После этого фильм уже без ведома режиссера был

---

<sup>626</sup>Из Приказа Одесской киностудии художественных фильмов от 25.01.1983г. О режиссере-постановщике Муратовой К.Г. Цит. по: Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 гг. – М.: Материк, 1996. – С. 68–69.

переделан, «искалечен», по словам самой Киры Георгиевны, и она потребовала от Госкино изъять свою фамилию из титров (точнее заменить ее на звучный псевдоним «Иван Сидоров»).

Самым серьезным наказанием была «полка». «Полка» 70-х, начатая «Долгими проводами» той же К. Муратовой (1971) и «Проверкой на дорогах» А. Германа (1971), вскоре пополнилась «Тризной» Б. Мансурова (1972), «Агонией» Э. Климова (1974). Затем к ним присоединились «Ошибки юности» Б. Фрумина (1978), «Тема» Г. Панфилова (1979), «В четверг и больше никогда» А.Эфроса (1977), «Отпуск в сентябре» В.Мельникова (1979), «Вторая попытка Виктора Крохина» И. Шешукова (1977) и другие работы, расширявшие диапазон советского кино.

Впрочем, «полка» была только частью трагедии нашего кино той поры, может быть, даже и не самой кровавой. Коллекция «полочных» фильмов за 15-летие «застоя» как будто невелика - около десятка. Во всяком случае, это число запрещенных картин несопоставимо меньше того, что одним залпом оказалось на «полке» 60-х. Да, признаться, кроме климовской «Агонии» и не было среди казенных фильмов «застойных» лет работ такого масштаба и качества как «Застава Ильича» М.Хуциева (1965), «Андрей Рублев» А.Тарковского (1966), «Комиссар» А.Аскольдова (1967), «История Аси Клячиной...» А.Михалкова-Кочаловского (1967).

Однако это совсем не означает, что цензура при Ф.Ермаше смягчила свой суровый нрав и стала более либеральной. На самом деле, она стала куда более жесткой и беспощадной. И если это ее новое качество не слишком отразилось на росте коллекции «полочного» кино, то только потому, что цензура в гораздо большей степени стала носить упредительный характер, и главный акцент в ее работе был перенесен с процедуры приемки готовой продукции на стадию рассмотрения и утверждения запускаемых проектов. И самые большие потери советское кино стало нести именно тут, на стадии самых дальних подступов к проходным студий.



На корню рубились наиболее дерзкие, наиболее выстраданные постановочные проекты ведущих режиссеров. Именно в 70-е были порушены шукшинский «Степан Разин», панфиловская «Жанна д'Арк», шпаликовские «Декабристы». У А. Тарковского безработная пауза между «Зеркалом» и «Сталкером» заняла пять лет. К. Муратова после «Долгих проводов» не снимала целых семь лет. С. Параджанова отлучили от съемочной площадки на пятнадцать лет!

В этих и других загубленных проектах убивались заделы на будущее, ростки нового кинематографа. Таким образом, в перестройку наше кино пришло почти «раздетым», не имея большого запаса новых идей, образов, эстетики, намечаемых в непоставленных фильмах «застойной» поры.

#### *Реформы в сфере кинопроизводства*

В 70-е годы одной из реформ в структуре Госкино стала следующая. Если в 60-е каждый из сотрудников ГСРК персонально отвечал за ту или иную студию, то в 70-е этот принцип персонального кураторства студией был обогащен и дополнен тем, что были образованы «кусты» - тематические группы по самым кардинальным тематическим направлениям. Была создана группа редакторов, которая отвечала за разработку исключительно современной тематики. Был учрежден «куст» военно-патриотического фильма, а рядом – комедийного и музыкального и т.д., и т.п. Каждая темгруппа отныне должна была обеспечивать неуклонный рост и движение в должном направлении любой сколько-нибудь важной тематической линии советского кино.

Вот как оценивается итог радикальной «перестройки» самими деятелями ГСРК: «Мы еще не соорганизовались, и методология, которой мы пользуемся, выглядит немного смешно. Мы оказались в положении контролеров ситуаций, сложившихся на студиях, хотя тематические группы созданы для того, чтобы формировать репертуар, а не выступать в роли цензоров»<sup>627</sup>.

---

<sup>627</sup>Заседание ГСРК 21.Ш.1973 г. // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 321.

Венцом реформаторской деятельности Ф.Ермаша на ниве совершенствования организационно-экономической сферы советского кинематографа стало утверждение 29 декабря 1973 года проекта типового договора на постановку художественного фильма. Отныне условия оплаты стали таковыми: 1 категория – 8 тыс. руб.; 2 категория – 6 тыс. руб.; 3-я категория – 2,5 тыс. руб.

Спустя 5 лет, в 1978 году, вышло постановление Совета Министров (№ 66) «О мерах по дальнейшему совершенствованию экономического стимулирования киностудий и материального поощрения творческих работников за создание художественных фильмов». В соответствии с ним Госкино СССР было разрешено дополнительно ввести в ранее утвержденную систему категорий высшую группу по оплате. К этой категории разрешалось относить кинофильмы «выдающиеся по идейно-художественному уровню и общественно-политическому значению». К данной группе по оплате могло быть отнесено не более 20 игровых фильмов в год. Решение о присуждении высшей категории, как и остальных групп по оплате по-прежнему закреплялось за коллегией Госкино. Размеры вознаграждения по высшей категории были установлены в следующих параметрах: режиссеру-постановщику – 10 тыс. руб., оператору-постановщику – 3500, актерам – 3000 и т.д. Постановление также предусматривало надбавки киностудиям за высокое качество выпускаемых ими художественных фильмов: за фильмы высшей группы – 25 тыс. руб. за фильмы первой группы – 20 и т.п.

Госкино наделялось правом устанавливать нормативы окупаемости фильмов по группам оплаты, а также правом пересматривать эти нормативы один раз в три года (по согласованию с Госпланом, Минфином и Гос. Комитетом Совета Министров).

Помимо всех этих и других мер, у студий появлялся еще один стимул для улучшения качества своей продукции – отныне в фонды киностудий прокат должен был отчислять дополнительно премиальные «за каждый

миллион зрителей, посмотревших эти фильмы сверх нормативов окупаемости фильмов».<sup>628</sup>

Тем самым постановление СМ СССР хотя бы частично восстанавливало порядок оплаты фильмов и авторского вознаграждения, существовавший в советской кинематографии до 1938г. и по инициативе С. Дукельского отмененный постановлением СНК СССР.

Однако постановление 1978 года является скорее исключением на общем фоне бездействия, характерного для эпохи «застоя». Как было сказано выше, процесс реформирования киноотрасли в 70-е годы был практически приостановлен. Многочисленные реформаторские проекты Союза кинематографистов, разработанные в эпоху «оттепели», остались лишь на бумаге. И, пожалуй, единственным воплощенным в жизнь начинанием СК стала Экспериментальная творческая студия.

#### *Региональная «запретиловка»*

Фильмы проходили серьезную идеологическую обработку не только в Госкино и по другим исключительно московским адресам. Уникальность изобретенного в СССР цензурного механизма заключалась в том, что ручку его мог покрутить любой желающий во всех концах нашей необъятной родины. И зачастую главными цензорами выступали местные власти, а Госкино наоборот защищало казнимые на местах фильмы.

Попытки поставить кино на колени в ходе общей кампании по разгрому «оттепельного» кино предпринимались не только в Москве и Ленинграде. Цепная реакция погромов охватила республиканские кинематографии. При этом принципиальных различий между тем, как обрабатывали фильмы в столице и на далеких национальных окраинах, не было. Но особые нюансы, специфический колорит регионального и республиканско-национального запретительства все же имели место.

---

<sup>628</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1318, л. 2–8.

Первым делом партийные инквизиторы стремились вытоптать самые молодые национальные кинематографии, рожденные «оттепельной» эпохой. Тактика удушения была достаточно разнообразной, подчас с учетом местных партийных традиций. Литовское кино, по тем временам самое растущее, самое продвинутое и перспективное в ряду других национальных кинематографий, изводилось тихо, степенно – без зверских партийных постановлений и громких речей. Перекрыли кислород Р. Вабаласу и А. Грикявичусу. Лидера литовцев В. Жалакявичуса дальновидно выпроводили в Москву. С остальными оказалось проще. Фильмы с маркой Литовской киностудии тем же числом выходили и дальше, но от стремительно растущей кинематографии практически ничего не осталось.

Эстафету погромов бережно подхватили в Киргизии, а позднее и партийный вождь Украины Щербицкий победно отрапортовал товарищам, что с «так называемой школой украинского поэтического кино покончено».

На острие инквизиторского наступления оказался журнал «Искусство кино». Е. Сурков, главный редактор этого издания, сыгравшего в 70-е годы довольно подлую роль, умел, да, пожалуй, и любил держать нос по ветру. Именно с его подачи журнал обеспечил теоретическую базу для погрома украинского кино, а чуть позже указал на прегрешения грузинских кинематографистов. Что же касается литовского кино, то оно оказалось для Суркова и его ратносцев едва ли не самой излюбленной мишенью. Авторы журнала, подчас и с литовскими фамилиями, пороли литовские фильмы регулярно. Пороли за «чрезмерный метафоризм», «переусложненность», «перегруженность символикой» и т.д. и т.п.

В Молдавии ту же процедуру проделали громко, шумно, со страстями. С самых первых шагов совсем юного, только набиравшего силу молдавского кино его почему-то упорно старались затоптать именно местные, молдавские партийные власти. Союз кинематографистов СССР не раз высылал в Кишинев отряды спасателей, дабы отбить у местных партийных цензоров то одну, то другую картину. И благодаря покровительству и защите СК

молдавское кино на протяжении 60-х росло, набирало силу, становилось все ярче и разнообразнее. Однако 10 марта 1970 года на заседании Бюро ЦК Компартии Молдавии было решено поставить точку: целый ряд картин местной студии был напрямую объявлен антисоветскими. Молдавский ЦК потребовал их запрещения и пожаловался в ЦК КПСС на «либерализм» романовского Кинокомитета.

В результате фильмы с эмблемой студии «Молдова-фильм» продолжали появляться с прежней регулярностью, но молдавского кино не стало. Порядок был наведен идеальный. И надолго. На этот раз СК, как и в случае с Эксперименталкой, уже не бросился защищать коллег как прежде. Единственное, что все-таки сделал СК – помог с работой молдавским кинематографистам, бежавшим от расправы в Москву.

Бежали в Москву не только из Молдавии, но и практически из всех республик Советского Союза. Если начало 70-х характеризуется появлением ряда значительных фильмов, созданных на национальных студиях (последние ленты украинской школы «поэтического кино» (Ю. Ильенко), кульминация «киргизского чуда» (Б. Шамшиев, Т. Океев) и ряд оригинальных работ грузинских мастеров (О. Иоселиани, Т. Абуладзе, братья Шенгелая)), середина - подъемом «ленинградской школы» (Г. Панфилов, И. Авербах, А. Герман, Б. Фруммин, Д. Асанова), то в конце 70-х «либеральная» Москва становится – не от хорошей жизни, конечно, – почти единственным местом, где еще можно было работать. В столицу к этому времени перебираются из разных республик такие режиссеры как уже названный В.Жалакявичус, Э.Лотяну, В.Дербенев, Б.Шамшиев, из Ленинграда – Г.Панфилов, С.Микаэлян, В.Мотыль.

Это был результат консервативной политики местных властей, преследовавших все новое, прогрессивное. Единственной уцелевшей в этих неблагоприятных условиях этнической школой оказалась грузинская. «В конце 70-х, – отмечает В.Головской, – грузинские мастера обратились к прошлому своей страны, к фольклору и традициям. В результате многие из

этих фильмов не смогли попасть на союзный экран, или, как например, «Пастораль», вышли в широкий прокат лишь через несколько лет. Такова была сознательная месть центра грузинским «бунтовщикам»<sup>629</sup>.

В результате подобной политики «серое» кино начало цвести пышным цветом не только на центральных, но и на национальных киностудиях. В 1980 году на пленуме Правления СК СССР на тему «Герой и современный социалистический образ жизни на экранах кино и телевидения» Ч.Айтматов высказал свой взгляд на состояние современного национального кинематографа:

«У меня складывается впечатление, что в последние годы, говоря точнее, во второй половине 70-х годов, наметился заметный спад волны в развитии кинематографа на местах, за исключением грузинского кино, которое к чести этой культуры не утратило прежней своей силы и заключает в себе несомненные потенциальные возможности. Общее же состояние проблемы выглядит таким образом, что все более меркнет яркость, выразительность, своеобразность, неповторимость национальных картин, и все больше дает знать о себе некая общая нивелирующая тенденция, усредненность, как в содержании, так и в формах проявления национального искусства. Исчезают особенности, все меньше открытий на этом пути. Безликость стучится в двери национальных киностудий»<sup>630</sup>.

А в 1984 году Госкино уже открытым текстом заявляло в своих постановлениях о серьезных проблемах советского многонационального кинематографа, проблемах как художественного, так и экономического порядка – практически все советские киностудии не выполняли план. Приведем выдержку из ноябрьского Постановления Госкино СССР (которое стало результатом обсуждения Постановления ЦК КПСС и Совмина СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы

---

<sup>629</sup> Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 72.

<sup>630</sup>Цит. по: Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 80.

кинематографии» от 19.04.1984 г.): «<...> Коллегия отмечает, что начало работы по перестройке процесса производства фильмов, улучшению сценарного дела ведется медленными темпами. Киностудии, их сценарные редакционные коллегии и художественные советы не достигли коренного перелома в этом направлении, не добились существенного повышения качества работы на решающих участках творческо-производственной деятельности. Недостает фильмов ярких по содержанию, глубоко отражающих советский образ жизни, сценариев, раскрывающих проблемы, волнующие широкого зрителя, невысок уровень их художественного воплощения на экране. Все еще медленно решаются назревшие вопросы улучшения производственно-экономической деятельности киностудий, неоперативно устраняются недостатки на которые обращено внимание в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР, неудовлетворительны результаты проката кинофильмов. План 9 месяцев текущего года не выполнен как по доходам от кино (план 691,9 млн. рублей, фактически 676,4 млн. рублей, 97,8% к плану), так и по обслуживанию зрителей (соответственно 2503,3 млн. человек и 2485,9 млн. человек, 99,3%).

Не справились с плановыми заданиями 9 месяцев по доходам от кино – Госкино РСФСР – 96,794%, Украинской ССР – 97,2%, Грузинской ССР – 97,2%, Литовской ССР – 96,8%, Молдавской ССР – 99,1%, Армянской ССР – 98,096% и Эстонской ССР – 99,0%; по обслуживанию зрителей – Госкино РСФСР – 98,5%, Украинской ССР – 99 %, Казахской ССР – 99,5%, Грузинской ССР – 96,7% и Армянской ССР – 93,9%. План капитальных вложений за 9 месяцев т.г. по организациям Госкино СССР выполнен на 81%, в том числе по строительным-монтажным работам на 63%»<sup>631</sup>.

Одной из ключевых проблем на национальных студиях был сценарный вопрос. При этом в разных республиках дела обстояли по-разному. Если в Киргизии и Узбекистане еще были профессиональные драматурги, более или менее успешно работающие, то в Казахстане, Туркмении, Таджикистане дела

---

<sup>631</sup>РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1714, л. 11.

обстояли хуже. В Туркмении, например, не хватало литературы, которая могла бы быть использована кинематографом. Часто (не только в рассматриваемый период) режиссеры национальных киностудий были сами себе сценаристами, а это не всегда положительно отражалось на результатах их работы.

В 70-х годах существовала практика выездов в республики нескольких столичных кинодраматургов, которые знакомились с портфелем сценариев, работали с ними, «доводя до ума». К сценариям прикреплялись профессиональные редакторы-консультанты, которые получали материальное поощрение в том случае, если сценарий запускался в производство. Однако постепенно эта практика сошла на нет. Нередко московские коллеги республиканских кинематографистов сбывали им «залежалый товар», которым затыкались производственные прорехи национальных киностудий.

#### *80-е. В преддверии перемен*

Накануне перестройки внутренний микроклимат Госкино стал как будто претерпевать кое-какие изменения. Его руководство не могло не ощущать приближения перемен. Власть стала вести себя более осторожно. «Если в период хрущевской оттепели, – рассказывает Н. Зоркая, – стилем политики генерального секретаря были периодические «сборы» творческой интеллигенции, пышные обеды в сочетании с разносами отдельных произведений, то в 70 – 80-е все как бы размывается, существует где-то скрыто. В это время практикуются «телефонные» запреты – без объяснений, когда невозможно найти «запретителя»: то ли организация, то ли какой-то деятель, занимающий высокую ступень на иерархической лестнице, даже не имеющий никакого отношения к искусству»<sup>632</sup>.

Формально система прохождения фильма, точнее его замысла, сквозь длинную череду барьеров и инстанций в первой половине 80-х годов не

---

<sup>632</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 452.



изменилась. Однако теперь круг людей, наложивших запрет на прокат той или иной ленты, значительно расширился. В это время особую популярность обрели дачные просмотры фильмов. Практически все дачи крупных номенклатурных работников были оборудованы специальным просмотрным залом, существовала специальная служба доставки туда фильмокопий. Как правило, на дачах просматривались самые свежие фильмы, не вышедшие в широкий прокат. И если картина не нравилась чиновнику или даже кому-нибудь из его родственников, мнение первых зрителей незамедлительно - по «вертушке» - доводилось до сведения председателя Госкино. В своей книге «История советского кино» Н. Зоркая говорит, что в это время возникла даже поговорка «запрет по теще» - когда картина клалась на «полку» с легкой руки кого-нибудь из родственников владельцев госдач.

Как говорится, «не пойман – не вор». Если неизвестно лицо, поставившее палки в колеса творцу, то и спросить не с кого. Таким образом, председатель Госкино Ф. Ермаш фактически снимал с себя ответственность за содеянное. По словам свидетеля и участника событий А. Медведева (он был главным редактором Госкино), Ф. Ермаш «делал все от него зависящее, чтобы на стадии Госкино цензура срабатывала по возможности мягко. ... Если можно было спасти картину или, во всяком случае, не гробить ее, он это с удовольствием делал»<sup>633</sup>. Так, именно председатель Госкино спас фильм Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1983) от своих подчиненных, которые предъявили к нему около пятнадцати поправок. Конечно, далеко не всегда Ф. Ермашу удавалось отстоять картину, да и не всегда он стремился это делать. Например, фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984) якобы не принял заместитель председателя Госкино Б. Павленок – и картина увидела свет только после перестройки. Вряд ли в этой ситуации не учитывался голос самого председателя. «Долгие проводы» К. Муратовой (1971) не вышли на экран, по словам Ф. Ермаша, из-за того, что фильм закрыл одесский обком.

---

<sup>633</sup>Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 238.

С фильмами, принятыми Госкино, но неугодными кому-то из власть предержащих, часто расправлялись очень простым способом – их не показывали в кинотеатрах. Так было, например, с «Темой» Г.Панфилова (1979), получившей на коллегии комитета высшую категорию. Примечательно, что «Тему» закрыли по протесту секретаря Союза писателей, увидевшего в образе главного героя писателя Кима Есенина намек на себя самого.

«Чиновники Госкино, в том числе и высшие, в период, о котором идет речь, часто вступали в некие домашние, чтобы не употребить слишком обязывающее слово «дружеские» (хотя бывало и такое) отношения куратора с курируемыми, во всяком случае чувствовали с ними одинаково, – продолжает Н.Зоркая. – Устойчивость системы, деятельности, быта советского кинематографа в его последней фазе во многом базировалась на скрытом, тайном консенсусе, негласном сговоре художника и власти (на профессиональном, ведомственном ее плацдарме). Существовало множество обходов и маневров нарушения жесткой идеологической цензуры: комбинационная игра отступлений-компромиссов и наступлений (демагогические лозунги, эзопов язык, выжидательная политика, взятие начальства на измор и т. д.)»<sup>634</sup>.

Генеральный директор «Мосфильма» и заместитель председателя Госкино СССР Н. Сизов позднее признавался, что причиной запуска того или иного заведомо бездарного фильма нередко являлись звонки из самых влиятельных партийно-правительственных инстанций. При этом давление оказывается такой силы, что противостоять ему было практически невозможно. Он также подчеркивал, что запуску заведомо «серых» и никудышных фильмов нередко способствовали мэтры кинорежиссуры, оказывая покровительство либо своим ученикам, либо вышедшим в тираж друзьям-коллегам.

---

<sup>634</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 453.

В начале 80-х годов режиссеры искали поддержку не только у чиновников Госкино, но и непосредственно у либерально настроенных руководителей страны. Так, Р.Быков, чей фильм «Чучело» (1983) не хотели пропускать в двухсерийном варианте, вышел на приемную второго секретаря ЦК М. Горбачева, который и дал собственноручно фильму зеленый свет. Не менее примечательна судьба «Покаяния» Т.Абуладзе (1984), которое взял на поруки Э. Шеварднадзе. Он собственноручно занимался финансированием и выпуском этой картины, не обращаясь ни в Госкино, ни в Гостелерадио СССР.

В последний год брежневского правления (1982), как ни странно, вдруг начало потягивать свежим ветерком. Идеально отлаженная система советской цензуры начала вести себя как-то совсем уж непоследовательно. То вдруг с пеной у рта набрасывалась на совершенно безобидные пустяки, то пропускала фильмы, которые она обязана была просто уничтожить. Такая парадоксальная вещь приключилась с фильмом В.Абдрашитова «Остановился поезд» (1982). Большой и вызывающе откровенной антисоветчины наше кино, кажется, себе никогда не позволяло. Разложение советской системы было показано наглядно, убедительно, всеохватно. У Госкино были все основания учинить над дерзким молодым режиссером самую зверскую казнь, а фильм без объяснений отправить на «полку». К счастью, фильм отделался, как говорится, всего лишь легким ушибом. Бдительная и многоопытная комитетская редакция, конечно, кое-что нашупала, но при этом скорее изобразила суровую принципиальность, закрыв глаза на истинный криминал. И фильм был выпущен в прокат.

Накануне перестройки ветер перемен ощутили не только Госкино, но и Союз кинематографистов. Если 70-е годы характеризуются затуханием энергии общественного сопротивления, ослаблением влияния СК на кинопроцесс, о чем говорилось выше, то следующее десятилетие – эпоха громких, подчас ничем не обоснованных заявлений, лозунгов, манифестов, протестов. Жизнь на Васильевской, 13 начала набирать обороты, и хотя на

многочисленных пленумах, дискуссиях и прочих сборах киношников по-прежнему лилось много воды, но начали постепенно входить в оборот и довольно резкие формулировки, уже явно не «застойные», а почти перестроечные. Так, в начале 1983 года Секретариат СК принял Постановление «О задачах Союза кинематографистов СССР, вытекающих из выступления Генерального секретаря ЦК КПСС Ю.В.Андропова на ноябрьском Пленуме (1982г.) ЦК КПСС и торжественном заседании в Кремле, посвященном 60-летию образования СССР»: «Секретариат считает нетерпимыми возникшие у части кинематографистов настроения благодушия и самоуспокоенности, которые проявляются в переоценке своих творческих успехов, особенно в отношении художественного решения крупных тем современности. Деятелям кино предстоит еще многое сделать, чтобы качественный уровень фильмов в этой и других сферах тематики отвечал требованиям времени, указаниям партии. Значительные творческие достижения советского киноискусства в 70-х и начале 80-х годов не дают нам права не считаться с тем фактом, что все еще не занял достойного места на экране человек новой эпохи, социально активный герой с присущими ему социальными и нравственными качествами <...> По-прежнему ждут более живого и яркого художественного раскрытия на экране решающие преимущества социалистической демократии, психологические и нравственные аспекты такого исторического завоевания нашего общества, как нерасторжимая дружба народов, не хватает страстных и талантливых фильмов, возбуждающих социальный гнев против обывательского своекорыстия, против нарушений трудовой и государственной дисциплины, любых отклонений от высоких моральных принципов нашего общества. Между тем, сюжеты многих фильмов на материале современности не выходят за пределы живописания бытовых и семейных неурядиц. <...> Совершенствованию творчества известных мастеров экрана подчас мешает окружающая их атмосфера захваливания, практика замалчивания просчетов, тех или иных изъянов выпускаемых ими фильмов. Такой практике

способствует нетерпимость отдельных творческих работников к любым критическим замечаниям по адресу созданных ими фильмов. Непременным условием успешного движения киноискусства к целям, поставленным партией, является повышение взыскательности деятелей кино, развертывание кинокритики, сочетающей доброжелательную принципиальность и требовательность с неизменной доброжелательностью к художнику, с постоянной заботой о развитии его дарования <...>».

Если сопоставить текст этого постановления с предыдущими резолюциями Союза кинематографистов, то можно обнаружить очень большую разницу. Стилистика данного постановления существенно изменилась, слог сделался гораздо более жестким, а главное – в этом документе поднимались реальные проблемы кинематографа 80-х (переоценка успехов современного кинематографа, замалчивание проблемы «серого» кино, низкий уровень кинодокументалистики и т.д., и т.п.).

То, с какой легкостью и искренностью на Васильевской подхватили новую партийную стилистику, говорит о том, что даже и руководство Союза само страшно тяготилось помпезной ложью брежневского правления и внутренне было готово к переменам, может быть, даже и томилось по ним. Поэтому так быстро и с такой готовностью откликнулись на андроповские призывы.

Итак, основными недостатками организационно-экономической системы советской кинематографии в эпоху «застоя» были следующие. Во-первых, идеологически-цензурный контроль, пронизывающий все стадии кинопроизводства и выветривающий из кинематографа все живое, оригинальное, нешаблонное. Цензурный аппарат, до предела разбухший в 1970-х годах, давящий своей машиной живые ростки нашего кино, выцеживающий в первую очередь из сценариев вместе с «крамоллой» все лучшее, самобытное, новое, является одним из основных параметров кризиса советского кинематографа рассматриваемого периода.

Во-вторых, тяжким грузом на плечах советской киномузы лежала вкоре неверная схема планирования и финансирования кинопроизводства, которая не была прямо и непосредственно нацелена на извлечение максимально возможной прибыли от проката картин. Художественные фильмы продавались кинопрокату как некий совершенно усредненный «товар», оставляя киностудии абсолютно незаинтересованными в результатах продвижения фильма в прокате, в его успехе у зрителей. Таким образом, у киностудий отсутствовал один из главных стимулов в борьбе за уровень выпускаемых картин.

### **7.3 Кинопроизводство**

#### *Взлет и гибель «Эксперименталки»*

На основании предложений СК (см. п. 6.3) под нарастающим давлением Союза кинематографистов на одном из совещаний в июле 1962 года ЦК КПСС принял решение о создании в 1963 году Экспериментальной творческой студии по производству художественных фильмов. И лишь 2 декабря 1965 года было принято постановление Совета Министров СССР о создании Экспериментального творческого объединения «для поиска новых форм организации производства кинофильмов и экономического стимулирования создателей кинопроизведений». Художественным руководителем «Эксперименталки», как прозвали киностудию в народе, стал Г.Чухрай, директором – В.Познер.

Вот как сам Г.Чухрай объяснял впоследствии назревшую необходимость эксперимента: «Мы понимали, что старая система, сослужив свою службу, исчерпала себя, что ее не улучшишь, не модернизируешь, не исправишь лишь «рядом мер», что нужна новая система, построенная на экономической заинтересованности»<sup>635</sup>. На основе опыта кинематографистов США, Англии и Италии и с учетом того, что имелось в советском кино, были разработаны новые принципы организации кинопроизводства.

---

<sup>635</sup>Чухрай Г. Мое кино. – М.: Алгоритм, 2002. – С. 173.

Киноэксперимент Г.Чухрая должен был восстановить архетип советской киносистемы 20-х годов, основанной на самофинансировании и самоокупаемости киностудий, и пойти дальше: испытать на практике принцип разделения в кино производственной базы и творческой.

Экспериментальная студия, в отличие от остальных, не имела своего постоянного штата киноработников: режиссеры, сценаристы, операторы, актеры приглашались для съемок одного конкретного фильма на договорной основе. Подобная практика позволяла студии избавиться от кадрового балласта и давала возможность свободного выбора наиболее талантливых, способных творческих работников. Дирекция «Эксперименталки», с одной стороны, внимательно относилась к выбору сценария и постановщиков фильма, чтобы обезопасить себя от неприятностей в прокате и убытков, с другой стороны, она считала возможным идти на определенный риск, приглашая режиссеров-дебютантов.

Труд кинематографистов в «Эксперименталке» напрямую зависел от экономических показателей конечного результата - коммерческого успеха фильма в прокате. Авторский гонорар выплачивался лишь при условии окупаемости фильма в прокате, т. е. если его просмотрело не менее 17 млн. зрителей. По предложению Министерства финансов был проведен опыт выплаты авторского вознаграждения в удвоенном количестве, если фильм набирал более 30 млн. зрителей. С экономической стороны это было выгодно государству, поскольку картина приносила значительную прибыль, но непривычно для тогдашнего кинематографа, жившего в условиях общей уравниловки. Для самих кинематографистов двойные авторские вознаграждения постановщикам картин были столь впечатляющи, что Г. Чухрай поспешил даже обратиться в руководство Комитета по кинематографии с просьбой об отмене двойных ставок. Этот отбой с двойной оплатой был дан, скорее всего, в угоду другим киностудиям, работавшим по старинке и ничем не рисковавшим в случае прокатного провала своих картин.

Г.Чухрай в своем эксперименте стремился найти тот механизм воздействия, который бы заставил как киностудию, так и создателей картин, быть заинтересованными в зрительском успехе их фильмов. Для этого предполагалось выведением создателей картины за штат студии стимулировать дух соревновательности среди творческих работников, поскольку студия, получив право выбора (заключение договора на постановку), использовала его не для представления постановки в порядке очередности, а для выбора лучших, наиболее талантливых и квалифицированных режиссеров и операторов, которые могли обеспечить успех фильма в прокате.

Структура репертуара Экспериментальной студии, изначально ориентированная на массового зрителя, существенно отличалась от надлежащих «пропорций» главных тем советского кино, поэтому почти все ее фильмы получили широкую популярность у зрителей и пользовались большим прокатным успехом. Но стремление к зрительскому успеху в работах ЭТК (экспериментальный творческий коллектив – официальное название студии с 1968 года, до этого она называлась ЭТО – экспериментальное творческое объединение) не приводило к сужению критериев художественного качества. Даже самые «легковесные» работы в репертуаре студии, например, эксцентрические комедии Г. Гайдая, снимались с подлинным художественным вкусом. «Проблемные» же фильмы коллектив студии, напротив, стремился избавить от скуки, сделать их интересными для массовой зрительской аудитории. Этот опыт ЭТК был особенно ценен в годы быстро нараставшего увлечения переусложненным, так называемым «авторским кинематографом».

Для того чтобы понять, насколько велик был чисто творческий вклад этого начинания в историю советской кинематографии, приведем некоторые названия из более чем 20 художественных фильмов, снятых на студии: «Белое солнце пустыни» (В.Мотыль, 1969), «Не горюй!» (Г.Данелия, 1969), «Иван Васильевич меняет профессию» (Л.Гайдай, 1973), «Двенадцать



стульев» (Л.Гайдай, 1971), «Земля Санникова» (Л.Попов, 1973), «Пришел солдат с фронта» (Н.Губенко, 1972) и др. На студии снимались также документальные ленты («Пылающий остров», «Память»).

ЭТК не полагалось иметь своей производственной базы: все работы, связанные со съемками картин, предполагалось вести по договорам с другими киностудиями. Отсутствие этой базы позволяло Экспериментальной киностудии резко снизить себестоимость постановки картин и, кроме того, давало возможность выбора студии, которая могла бы предложить наиболее выгодные условия для съемок фильмов в ее павильонах.

Однако в советском кино производственно-техническая часть кинематографа всегда отставала от растущих потребностей творческой. На каждой студии были очереди на постановку фильмов. В таких условиях руководителям ЭТК было крайне трудно договориться с какой-либо студией на съемку фильма в ее павильонах. Г.Чухрай докладывал коллегии Госкино, что первое время с ними вообще ни одна студия на желала заключать договора из-за своих собственных напряженных планов. Руководителям ЭТК приходилось проявлять изобретательность до тех пор, пока Комитет по кинематографии через несколько лет не прикрепил «Эксперименталку» к «Мосфильму», обязав руководство студии предоставлять для съемок свои павильоны и цеха.

Так, фильм «Не горюй!» снимался на студии «Грузия-фильм», «Белое солнце пустыни» и «Земля Санникова» – на «Ленфильме»; кроме того, съемки Экспериментальной киностудии в разные годы велись и на «Таджикфильме», и на Рижской, и на Таллинской студиях. Чтобы не зависеть от дорогостоящей аренды павильонов, фильмы «Пришел солдат с фронта» и «Вид на жительство» (А.Стефанович, 1972) пришлось почти целиком снимать на натуре.

На ЭТК были разработаны типовая модель творческо-производственного процесса проектирования фильма, метод планирования съемочного периода и целый комплекс документов по каждой операции

процесса создания картин. По мысли экспериментаторов, хозрасчет должен был проявить себя на всех стадиях съемочного процесса, создавая общую заинтересованность членов киногрупп и рабочих павильонов и цехов студии в успешном завершении кинопостановки. Хозрасчет должен был повысить взаимную ответственность творческой и производственной сторон в процессе съемки картин.

Однако договорная система не всегда оказывалась эффективной, поскольку не везде были задействованы материальные стимулы. В ходе эксперимента стали видны отдельные просчеты экспериментальной программы. Практика показала нецелесообразность выведения за штат помимо основного (постановщиков-режиссеров, оператора и художника) второго состава творческих групп (впоследствии это было учтено в новой, уже постперестроечной, модели кино). Оказался непредусмотренным механизм материального стимулирования членов съемочных групп и технического персонала студии, что приводило к завышению смет и в итоге сказывалось на удорожании постановок. Новая система была эффективной в основном лишь для небольшого авторского коллектива фильма и мало затрагивала других членов съемочной группы, в том числе и самих директоров киногрупп. Незначительными были и премиальные вознаграждения для сотрудников сценарно-редакционной коллегии и руководства студии. Материальные стимулы оказались чрезмерно малыми и для того, чтобы заставить работать более заинтересованно работников проката и производственно-технической базы арендуемых киностудий. Руководство ЭТК не смогло использовать в полной мере свои возможности, чтобы договориться с театрами, неохотно соглашавшимися на приглашение актеров для съемок в кино.

Но несмотря на значительные недостатки, киноэксперимент, позволивший разработать экономические принципы стимулирования творческих поисков по созданию массового зрительского, самоокупаемого в прокате фильма, в целом дал положительный результат. Настолько

положительный, что в Госкино даже ставился вопрос об экстраполяции опыта «Эксперименталки» на весь советский кинематограф.

Однако в ЦК грезы об общекинематографической вольнице в масштабах страны восприняли с улыбкой: поиграли, поэкспериментировали и хватит, пора и честь знать. 2 февраля 1976 года руководство студии получило приказ председателя Госкино о преобразовании Экспериментального творческого объединения в Шестое творческое объединение киностудии «Мосфильм», «с распространением на него принципов планирования, организации производственно-творческой деятельности и условий оплаты труда работников, действующих ныне во всех творческих объединениях киностудии «Мосфильм»». Идея эксперимента признавалась правильной, итоги работы студии – удачными, однако через три месяца вышел второй приказ – о ликвидации Шестого творческого объединения.

Госкино бдительно следило за ходом чухраевского эксперимента, несколько раз тщательно проверяло работу ЭТК. Самая суровая проверка состоялась 27 апреля 1973г., когда на коллегии Госкино специально рассматривались итоги работы этой студии. Г. Чухрай получил тогда полную поддержку и разрешение продолжать эксперимент дальше. Более того: как было сказано выше, на коллегии было выдвинуто предложение о расширении территории эксперимента на всю советскую кинематографию. С этой целью была даже утверждена специальная рабочая комиссия, которая должна была более основательно проработать такой вариант. Казалось бы, Г.Чухрай стоял в шаге от фантастической победы: опыт его студии мог быть распространен на все советские кино. Однако именно он – пионер и первопроходец эксперимента – не был даже включен в комиссию под руководством Б. Павленка, которая должна была рассмотреть возможность такого расширения чухраевского опыта.

30 июля 1974г. коллегия Госкино вернулась к этому вопросу. Директор «Мосфильма» Н. Сизов выступил с заявлением, что уже в

следующем году весь «Мосфильм» готов перейти на систему хозрасчета, по которой работала студия Г.Чухрая. Ф.Ермаш на словах вроде бы поддерживал эту идею. Однако через полтора года он вдруг издает приказ № 72, логика которого абсурдна: идею эксперимента признать правильной, итоги работы студии – удачными, а потому эксперимент... прекратить, студию, которая шла впереди всех, вернуть назад, заставить ее работать, как и все. Т. е. хуже, чем она работала до сих пор.

Приказ № 72 – мягкая, иезуитски «гуманная» форма казни. В пункте 3-м даже специально указано, что перед тем, как удушить, надо бы казнимых сначала вознаградить. Приказ № 194 – казнь более привычная, мгновенная, вполне советская. «Закрывать», «прекратить», «ликвидировать». Поразительно, что между изданием первого и второго приказа прошло всего-то неполных три месяца. Что могло произойти в этом коротком промежутке и так резко ужесточить форму казни?

Обычно приказы Госкино имели следы их предварительной подготовки в виде разных справок, дополнительных материалов и сведений, предварительных вариантов будущего приказа и т.д. В данном случае ничего подобного нет. Кроме текстов самих приказов нет абсолютно никаких других документов, способных объяснить мотивы закрытия студии.

Можно предположить, что инициатива закрытия ЭТО и ликвидация всех следов недавнего эксперимента исходила из партийных верхов. Впрочем, если Председатель Госкино СССР прикрыл чухраевское детище по собственной воле, то тогда и его можно понять. «Эксперименталка» столько лет была словно бельмо на глазу, итогами своей работы постоянно показывая, что весь полк идет не только не «в ногу», но и вообще «не туда». Сам факт возникновения Экспериментальной студии, пытавшейся экономическими стимулами пробудить инициативу и заинтересованность среди кинематографистов всех уровней, говорил о кризисе монополизированной государственной кинематографии, скованной жесткими регламентациями.

«Проверка системы осуществлялась в течение 10 лет, – с явной грустью резюмировал в своей книге организатор «Эксперименталки» Г. Чухрай, – и дала неожиданно фантастические результаты как в плане выпускаемой продукции, так и в экономике. Но властные структуры не видели в ней пользы, во всяком случае, для себя. Наша система существенно ослабляла вмешательство Госкино в творческий процесс. По нашему мнению, Госкино должно было заниматься кинематографией как отраслью. Ответственность за содержание фильма и его художественные качества брала на себя студия. А это их не устраивало.

Десять лет борьбы и побед не пропали даром. Остались фильмы – лучшие доказательства удачи эксперимента. Осталась память о нем. И несмотря на то, что у любой медали есть своя обратная сторона, я уверен: если бы и Госкино в целом зависело от качества фильмов так же, как наша студия, мы могли бы ожидать расцвета кинематографии»<sup>636</sup>.

Весьма характерно, что «Эксперименталка», рожденная в эпоху «оттепели», была задушена именно в 70-е годы. «Экспериментальной творческой студии, – констатирует В. Михайлов, – не повезло в самом главном: она возникла уже на спаде волны великих надежд и ожиданий. Механизм новаций был запущен, он еще по инерции действовал. Но новое брежневское руководство внутренне уже вполне созрело для того, чтобы погасить волну реформаторства»<sup>637</sup>.

#### *Кинопроизводство: маленькие перемены*

В 70-е годы у нас ежегодно выпускалось около 130 полнометражных художественных фильмов. Кроме этого, в киносеть поступало не менее 100 иностранных фильмов. Т.е. на каждые три дня приходилось в среднем два новых фильма. В 1970 году у нас было создано 59 цветных фильмов. На протяжении десятилетия производство цветных фильмов продолжало расти

---

<sup>636</sup>Чухрай Г. Мое кино. – М.: Алгоритм, 2002. – С. 188.

<sup>637</sup>Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. Сост. В. Фомин. – М.: Материк, 1998. – С. 234.

(в 1975 году их выпуск предусматривался в количестве 80 или с ростом на 36%), однако рост этот сдерживался ресурсами цветной киноплёнки - мощности киноплёночных предприятий не удовлетворяли потребностей кинематографии.

В 70-х годах у нас ежегодно выходило 10 широкоформатных фильмов. Кроме этого, лучшие широкоэкранные фильмы переводились для кинопроката в широкоформатные (в 1970 году в стране имелось около 60 тыс. широкоэкранных киноустановок и свыше 400 широкоформатных кинотеатров).

Что касается объемов производства хроникально-документальных и научно-популярных кинофильмов, то на начало 1970 года они составляли следующие цифры: хроникально-документальных полнометражных 35, короткометражных 437, научно-популярных и учебных заказных фильмов – 557.

Особый упор был сделан в 70-е годы на производство телевизионных фильмов. Только за 5 лет – с 1970 по 1975 – их число выросло с 50 до 93 фильмов в год (из них цветных соответственно с 33 до 87).

С 1970 по 1981 год студии Советского Союза выпустили 1300 художественных фильмов (в среднем по 100 фильмов в начале периода и по 150 - в конце). Несмотря на начавшееся падение кинопосещаемости, престиж кино в стране все еще был достаточно велик: согласно социологическим исследованиям, 55% опрошенных назвали посещение кинотеатра главным способом проведения свободного времени. Для сравнения: телевидение назвали только 35%. Однако эта пропорция решительно менялась в пользу телевидения буквально от года к году. Хотя наиболее успешные фильмы смотрела за первый год проката аудитория от 40 до 70 млн. зрителей, большинство кинокартин собирало менее 10 млн., что не окупало даже расходов на их производство.

Доход от кино – в размере от 2 млрд. в период максимального подъема до 1 млрд. в годы «застоя» – составлял важную часть государственного

бюджета, уступавшую только продаже водки и табака. В частности, прибыль от продажи билетов шла на покрытие расходов полностью субсидируемого государством телевидения.

В то же время доходы от кино<sup>638</sup> ни в какое сравнение не шли с доходами от водки и табака – прежде всего из-за мизерных цен на билеты. Билеты стоили 15–40 копеек, максимум – рубль. При подобных ценах такая дорогая отрасль, как кино, не могла быть сверхприбыльной. Она могла быть самокупаемой с небольшой прибылью. И государство ценило эту отрасль не за особую рентабельность, а за сильную идеологическую составляющую.

### *Телефильм: союзник или соперник?*

Рост телевизионного производства был обусловлен следующими факторами. Во-первых, «отечественный кинематограф оказался не способен утолить стремительно растущую эфирную "прожорливость" телевидения, а импортные кинофильмы на наш телеэкран попадали с большим трудом и в крайне ограниченном количестве»<sup>639</sup>. Таким образом, нехватка телевизионного контента способствовала увеличению роста телепроизводства. И хотя телевидение полностью оплачивало производство телевизионных фильмов, это было выгодно: в дальнейшем телефильм прокатывался многократно – в программах как центрального, так и местного телевидения<sup>640</sup>.

Во-вторых, телевидение в лице телевизионного кино, «культурно-просветительских» программ и самобытной школы советского телетеатра обладало огромным идеологическим потенциалом.

Период становления телевизионного кино в СССР, как и все последующее его существование, теснейшим образом был связан с

---

<sup>638</sup>По официальным данным с каждого выделенного рубля возвращалось 17 копеек.

<sup>639</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. – С. 558.

<sup>640</sup>В конце 70-х годов объем показов телефильмов составлял по всем студиям СССР около 20% экранного времени – то есть пятую часть эфира. При этом премьерный показ собственных телефильмов составлял 1%, а показ телефильмов обменного фонда – 18–19%.

кинематографом – и эстетически, и производственно. Киностудии оказывали телевидению такие услуги как озвучание, перезапись, обработка пленки, аренда павильонов, комбинированные съемки, тиражирование и т.д. Отсутствие на телестудиях соответствующей аппаратуры и недостаток опытных игровых режиссеров породили практику заказного производства телефильмов на киностудиях (к концу 1970-х гг. около 40% художественных фильмов, снимаемых на киностудиях, составляли телевизионные заказы).

Если поначалу технология и организация съемок фильмов для телевидения, по сути, копировали кинопроизводство, то вскоре телевизионная продукция стала отличаться от кинопродукции более короткими сроками производства и, соответственно, более скромными сметами. Эти перемены были продиктованы экономическими соображениями – ведь эти фильмы, так же как и телевидение в целом, не могли вернуть ни копейки из затраченных на них средств.

«Средняя стоимость игрового телефильма была примерно в полтора раза ниже, чем кинофильма – 245000 руб. против 400000, – характеризуют Л.Аркус, И.Васильева и И.Павлова. – Здесь по сравнению с кино закладывались гораздо более короткие сроки производства – этап "киносценария", занимающий в кино 3 месяца, отсутствовал вовсе, на режиссерскую разработку отводилось 45 дней (в кино – 3 месяца), подготовительный период – 2 месяца вместо 3, в съемочном периоде плановая скорость съемки телефильма составляла 53 метра в день на натуре и 72 метра – в павильоне (в кино – 43 и 64 соответственно), а монтажно-тонировочный период занимал 2,6 месяца вместо 4,2. Съемочные группы телефильмов не получали потиражных доплат, а их зарплата была меньше, чем у тех, кто снимал кинофильмы»<sup>641</sup>.

---

<sup>641</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. Сс. 564-565.

В 70-е средняя выработка в смену по телефильму была больше в 1,5 раза, чем по кинофильму. Средний срок производства — короче в 2,1 раза, средняя себестоимость — ниже в 2,4 раза (по сценарию и музыкальной партитуре — меньше в 1,6 раза, по заработной плате — в 2,1 раза, по экспедиции — в 3,7 раза, по услугам цехов — в 2,6 раза, по материалам и пленке — в 1,4 раза, по транспорту — в 3 раза).



Система Гостелерадио СССР – самая крупная в мире – к началу 80-х включала в себя 160 программных телерадиоцентров, более 18 тыс. телевизионных передатчиков, 10 спутников и 500 тыс. километров наземных линий связей. В ее структуру входили Центральное, республиканское и местное телевидение. В союзных и автономных республиках, в краях и областях работали 104 комитета по телевидению и радиовещанию и 19 самостоятельных студий.

В 70-е годы происходил процесс диффузии, взаимного влияния кинематографа и телевидения. Во многом именно благодаря телевидению в кинематографе начались процессы, сходные с теми, что происходили в литературе в XIX в.: изменился масштаб повествования, сюжетные коллизии растягивались на десятилетия, осваивались новые жанры: роман-эпопея, семейная сага. И все-таки многосерийность оставалась прерогативой телевидения. Это было связано и с особенностями телесмотрения, и с причинами экономического характера. Увеличение количества серий автоматически делало производство более выгодным: существенно экономилась затраты на декорации, костюмы и экспедиции, повышалась эффективность работы съемочных групп<sup>642</sup>. Разными студиями ставились и побивались все новые рекорды серийности и длительности. Абсолютный рекорд в этом соревновании принадлежал «Семнадцати мгновениям весны» Т.Лиозновой (1973, 12 серий).

В 70-е годы Гостелерадио возглавил С. Лапин, после чего на нашем телевидении произошли существенные перемены. «В информационном вещании произошла почти полная замена журналистов дикторами. В публицистике был создан институт особо доверенных обозревателей – числом от 5 до 10. Прямые эфиры почти прекратились, повсеместно замененные ВМЗ (видеомагнитофонной записью). Просветительский московский канал был закрыт. Документальные фильмы подвергались

---

<sup>642</sup>Сроки производства одной части 2–4-серийных фильмов были в 1,5 раза ниже, чем односерийных, средняя выработка в смену и себестоимость – в 1,2 раза. Увеличение количества серий еще более уменьшало их себестоимость.

суровойшей цензуре. Эталонными образцами документалистики становились помпезные эпопеи «Летопись полувека» (1967), «Наша биография» (1970), «Правда о великом народе» (1968) и т. п. Неудобные картины прямым ходом попадали «на полку», или демонстрировались только по местным каналам в самое неудобное время»<sup>643</sup>.

Тем не менее, как ни парадоксально, именно «застойные» 70-е стали временем подлинного расцвета советского телевизионного кино, его настоящим «золотым веком». За отсутствием таких телевизионных жанров как дискуссии, ток-шоу, викторины, игры, познавательную и развлекательную функцию телевидения почти целиком взяли на себя именно телефильмы. Сериалы становились событиями национального масштаба, их герои – общенародными героями, актеры – кумирами миллионов. Именно телефильмы за один вечер могли сделать начинающего актера суперпопулярной звездой: В.Золотухин и Е.Васильева после «Бумбараша» (Н.Рашеев, 1971), А.Харитонов после «Овода» (Н.Мащенко, 1980), Н. Данилова после «Место встречи изменить нельзя» (С.Говорухин, 1979), О. Меньшиков после «Покровских ворот» (М. Казаков, 1982) и т. д. Советская актерская школа, достигшая в 60-е абсолютного расцвета, бесперебойно поставляла телевидению великолепный «материал». Отечественный телефильм оказался благодатнейшей почвой для появления бесчисленного числа истинных актерских шедевров.

К наиболее успешным у зрителей телевизионным фильмам рассматриваемого периода относятся, помимо названных, «Ирония судьбы, или С легким паром!» Э.Рязанова (1975), «Обыкновенное чудо» (1978) и «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) М.Захарова, «Дни Турбиных» В. Басова (1976), «Большая перемена» А.Коренева (1973), «Тени исчезают в полдень» В. Ускова и В. Краснопольского (1971), «Следствие ведут знатоки» (реж. В.Бровкин, Ю.Кротенко, В.Турбин, Г.Павлов, В.Давидчук, 1971-1989) и др.

---

<sup>643</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 560–561.

В первой половине 80-х на телеэкран пришел тот же вал безадресного «серого» фильма, что в основном заполнял репертуар кинотеатров. Редкие исключения (многосерийный фильм «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» В. Масленникова (1979–1986), фильмы М.Захарова и т.д.) уже не могли спасти положения. Причинами кризиса в сфере телепроизводства является, во-первых, отток творческих кадров, вызванный тем, что телефильм в профессиональной среде воспринимался как фильм «второго сорта». Во-вторых, серьезная критика практически не рецензировала и не анализировала телефильмы, а потому имя автора одной скромной киноленты было гораздо более известно в стране, нежели имя режиссера, сделавшего несколько многосерийных телефильмов. Наконец, общий репертуарный кризис, охвативший наш кинематограф накануне перестройки, не мог не коснуться и «младшего брата» большого кино – телевидения.

«Золотой век» телевизионного кино сыграл негативную роль в судьбе большого кино. Падение кинопосещаемости (речь о котором пойдет ниже) во многом было обусловлено именно повышением зрительского внимания к телевидению. Телевидение породило огромную «пассивную аудиторию», которая потребляла искусство, сидя перед маленьким экраном. Неограниченная протяженность телезрелища (телевизионные «сериалы») неизбежно влекла за собой ослабление функции отбора - одного из основных условий в искусстве вообще. Телесериалы отвлекали миллионы реальных и потенциальных кинозрителей от кинематографа. Причем художественный, качественный уровень телепродукции не имел особого значения. Сам феномен серийности оказывал магическое воздействие на любую аудиторию – практически без различия возраста, пола и образования.

На начало 1975 года, согласно «Справке о наличии промышленных предприятий и строительных организаций Госкино СССР и численности работающих на этих предприятиях», отправленной заместителем Председателя Госкино СССР М.В. Александровым в Отдел культуры ЦК

КПСС, в системе Госкино СССР находилось 7 кинокопировальных фабрик, 2 фабрики по печати рекламы фильмов, 15 киномеханических заводов, 98 киноремпромкомбинатов и 4 строительные организации с общей численностью работающих 18188 человек.<sup>644</sup>

*Благополучие: реальность или мираж?*

В 1984г. на выездном Пленуме Всероссийской комиссии по кинотехнике СК СССР были приведены следующие цифры, отражающие производственно-технический потенциал киноотрасли: «В системе Госкино РСФСР, – характеризует Н.Вaal, – имеется 11 киностудий и принадлежащих им 56 кинокорреспондентских пунктов, 7 дубляжных пунктов, выполняющих производственную программу. Эта программа составляет ежегодный выпуск 1380 частей художественных, научно-популярных, документальных, учебных и киножурналов. Осуществляется дубляж кинофильмов художественных и киножурналов и массовая печать киножурналов на 35 мм и 16 мм пленке. На киностудиях работает больше 3 тысяч человек, в том числе 350 инженерно-технических работников. ...Меры по развитию студий за 13 лет повлекли за собой возрастание стоимости основных фондов с 14 миллионов до 27 миллионов, что составило 92%. Сумма амортизационных отчислений возросла с 1 миллиона до 2 и составила 74%. В то время как объем производства вырос с 10 до 17 миллионов, на 70%. Численность работающих выросла всего на 20%. Из этих цифр видна диспропорция, которая говорит о необходимости повышения эффективности использования как баз в целом, технических цехов и оборудования. Недостаточная использование наших баз есть, и закрывать на это глаза нельзя. <...> Общая стоимость основных производственных фондов киностудий РСФСР на начало 1984г. 27 миллионов 287 тыс. рублей, в том числе 14 миллионов 730 тыс. составляет стоимость оборудования и машин. Т.е. это порядка 54%. Это в разрезе общей стоимости основных фондов РСФСР. Из них по студиям хроники 12

---

<sup>644</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1131, л. 16.

миллионов 744 тыс. рублей – все производственные фонды и 7 миллионов 897 тыс. рублей, т.е. 62% – это стоимость машин и оборудования <...>».

Вообще, накануне перестройки, судя по официальным документам, ничто не предвещало резкого и катастрофического обвала нашего кинематографа, в том числе его финансово-экономической базы. Если в каких-то отдельных республиках, отдельных звеньях киносистемы и наблюдались небольшие отставания от нормы, невыполнения плана на несколько процентов, то общая картина – по крайней мере, на бумаге – была достаточно выразительная и впечатляющая.

#### **7.4 Репертуарная политика**

##### *Жанры, темы, герои*

От 60-х к 70-м годам кинематограф все более становится авторским, все настойчивее и смелее проявляется индивидуальность художника, будь он литератором, как Е. Габрилович или А. Володин, режиссером, как А. Тарковский или М. Хуциев, оператором, как С. Урусевский или Ю. Ильенко. Более того, сильно и во многих случаях плодотворно сказывается стремление к единому авторству в фильме. Сценарист и режиссер, иногда еще актер или оператор все чаще соединяются в одном лице. Так работали А. Довженко, С. Эйзенштейн; художники других поколений С. Герасимов М. Ромм, Ю. Райзман писали сценарии вместе с кинодраматургами. Наиболее крупные режиссеры следующего, послевоенного, поколения также полностью или частично были авторами сценариев своих фильмов. К ним относятся М.Хуциев, С.Бондарчук, В.Жалакявичус, Э.Лотяну, А.Кончаловский, А.Тарковский, А.Смирнов и др. В процессе реализации замысла они сотрудничают с писателями, прозаиками или кинодраматургами. Полным автором своих произведений, в этом смысле уникальным не только в советском, но и в мировом кинематографе, выступил В. Шукшин.

В конце 60-х – начале 70-х годов развиваются новые (или хорошо забытые старые) для нашего кинематографа жанры и виды: детективно-

приключенческий, эпопея, так называемое «поэтическое» кино. Особую нишу в самых разнообразных жанрах занимает эксцентрика. Но более всего характерно смешение и взаимопроникновение жанров («В огне брода нет» (1968) и «Начало» (1970) Г.Панфилова, «Гори, гори, моя звезда» А.Митты (1969), «Калина красная» В.Шукшина (1973) и т.д.).

«Поэтическое», или «живописное» направление, получившее широкое распространение на излете «оттепели», появилось во многом как реакция на скромную обыденность картин, декларирующих воспроизведение жизни «такой, как она есть». Это направление характерно для национальных кинематографий, расцвет которых начинается в середине 60-х годов (толчком для этого послужил приход в регионы нового поколения кинематографистов, закончивших ВГИК).

На протяжении нескольких лет в разных советских республиках появлялись, вызывая то восхищение, то неприятие, фильмы ярко зрелищные, с отчетливо выраженным фольклорно-этнографическим началом: «Каменный крест» (Л.Осыка, 1968), «Рабыня» (А.Одаев, 1968), «Мольба» (Т.Абуладзе, 1967), «Белая птица с черной отметиной» (Ю.Ильенко, 1970) и др. Особой любовью зрителей пользовались картины молдавского поэта и режиссера Э.Лотяну, который снимал экзотические фильмы о героях, находящихся во власти роковых страстей («Красные поляны» (1966), «Лаутары» (1971), «Табор уходит в небо» (1975), «Мой ласковый и нежный зверь» (1978) и др.).

Обращает на себя внимание изменение в поэтике названий фильмов 70- годов. На первых порах еще более или менее скромные «Печки-лавочки», «Жил певчий дрозд», «Точка, точка, запятая», «Белая птица с черной отметиной» и др. с каждым годом становились все более оригинальными и невообразимо необыкновенными: «Не болит голова у дятла», «Аты-баты шли солдаты», «Белый Бим черное ухо», «По улицам комод водили», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Цену смерти спроси у мертвых» и т.п. Даже экранизации классических произведений норовили принарядиться в нечто новое. Безукоризненная строгость и простота чеховских названий, к примеру,

уже не устраивала. Была «Дуэль» – на экране же появился «Плохой хороший человек». Был «Платонов» – стала «Неоконченная пьеса для механического пианино». «Драма на охоте» превратилась на экране в фильм «Мой нежный и ласковый зверь»...

Еще одна перемена, произошедшая в кинематографе эпохи «застоя», – смена состава экранных персонажей. Появилось много новых фигур и не встречавшихся прежде социальных типов. Наметилась тенденция к перемене мест, занимаемых прежде героями первого и второго плана: фигуры, мелькавшие еще недавно в отдельных эпизодах стали претендовать на повышенное внимание и стали занимать в структуре сюжета куда более заметные позиции. А в итоге – возникло новое, не совсем привычное соотношение типологических рядов. В числе пусть и не самых существенных, но бросающихся в глаза перемен оказался неожиданно обострившийся интерес к фигурам негативного плана. На кинематографическом олимпе заметно прибавилось «грешников» самого разного ранга и самых невероятных мастей. От случайно сбившихся с истинного пути до убежденных апостолов зла, от тех, кого и могила уже вряд ли исправит, до таких, которые еще мечтают о том светлом дне, когда им удастся «воскреснуть» для более праведной жизни (Егор Прокудин из фильма «Калина красная» В.Шукшина (1973); скульптор Агули из фильма «Необыкновенная выставка» Р.Габриадзе (1968); сантехник из фильма «Афоня» Г.Данелии (1975); журналист Темир из фильма «Золотая осень» Т.Океева (1980); герой фильма Р.Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982) и многие другие).

В искусстве, как и в жизни, все взаимосвязано. И не исключено, что именно острая вспышка интереса к неблагополучным, искривленным жизненным судьбам отчасти предопределила и более громкое звучание тематики прямо противоположной, тематики, обращенной к явлениям удивительной нравственной стойкости и душевной чистоты. На всех этапах своего развития наше кино последовательно утверждало на экране лучшие

свойства человеческой души – доброту, бескорыстие, готовность к самопожертвованию во имя других. Но, пожалуй, именно в 70-е – 80-е годы эта тема начинает звучать особенно настойчиво и полнозвучно.

Многие мастера кино, справедливо опасаясь риторики и прямолинейного пафоса, чаще всего предпочитали заявлять героя-подвижника, мученика идеи, борца за праведное дело не в романтической тоге, а в ироническом ореоле странностей и чудачества.

В 70-х изменились не только ситуации, в которых происходит проверка личности героя, изменились радикально и сами принципы рассмотрения человека на экране. В наиболее зрелых и значительных работах этих лет экран попытался показать, что духовный мир человека не только сложен, но по сути дела, бесконечен. С большей силой и размахом проявила себя тенденция увидеть в герое как можно больше *человека*. Поэтому жесткая граница традиционной драматургической рамки отодвигалась все дальше и дальше, открывая в пределах привычного образа новые черты и особенности, целые пласты нетронутой проблематики. Вот почему такие, например, герои как Сотников из «Восхождения» (Л.Шепитько, 1976), Елизавета Уварова из «Прошу слова» (Г.Панфилов, 1975), передовик колхозной нивы Иван Расторгуев из шукшинских «Печек-лавочек» (1972) оказывались для нас, по сути дела, знакомыми незнакомцами: с одной стороны, они как будто продолжали «золотую галерею» героических образов нашего кино, а с другой, настоятельно взывали ко всякого рода оговоркам, дополнениям и разъяснениям. Монолитное ядро традиционного типа в них оказалось слишком усложнено, дополнено неожиданными, подчас совершенно контрастными гранями.

Это движение кинематографа к более тонкой и сложной проблематике, к более глубокому проникновению во внутренний мир героя, повлекшее за собой усложнение художественной ткани фильма, его образности и языка, вызвало целый ряд серьезнейших последствий и изменений и в других сферах кинопроцесса, в частности в сфере жанровой политики.



Если для первой половины 70-х характерно смешение жанров, о чем говорилось выше, то вторая половина 70-х – начало 80-х – это скорее время «чистых» жанров. Особенно много стало сниматься приключенческих, детективных и мелодраматических лент. Это связано с начавшимся во второй половине 70-х падением зрительской посещаемости. Начавшаяся борьба за зрителя велась разными средствами, в том числе и средствами «чистых» жанров. Яркий пример победы в этой борьбе – фильм В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), собравший огромную аудиторию не только в Советском Союзе, но и в других странах.

Предпринимались попытки раздвинуть и сам жанровый диапазон нашего кино за счет привлечения малознакомых или даже совершенно незнакомых ему прежде жанровых величин. Так, в орбиту нашего экрана стали все чаще попадать ленты, сделанные в жанре вестерна, мюзикла, «фильма-катастрофы» и др.

Значительная часть кинопродукции рассматриваемого периода составляли экранизации литературной классики. Но даже беглый взгляд показывает, что кино «пропустило» немало важных и талантливых произведений, созданных современными писателями. И это не случайно: то была сознательная политика властей. Наиболее яркий пример: не получили разрешений на экранизацию произведения Ю.Трифенова. Например, его «Обмен» экранизировали в Латвии, перенеся действие на латышскую почву, что совершенно исказило послание и тональность вещи. Долгое время не могли пробиться на экраны и киноварианты произведений А.Вампилова. А также – «Берег» Ю.Бондарева, «Дом» и другие повести Ф.Абрамова, романы С.Залыгина, короткие повести В. Быкова. Лишь одной его книге – «Сотников» – повезло в талантливом экранном воплощении Л.Шепитько. Трудно складывалась и судьба экранизаций или попыток экранизаций произведений В. Распутина. К его творчеству («Прощание с Матерой») обратилась незадолго до своей смерти Л. Шепитько.

Благодаря сознательным усилиям руководства важное место в кинопроизводстве заняла «современная тема». В.Головской своей книге «Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью» выделяет 4 направления кинематографа «современной тематики»:

«а) «Производственный» фильм, действие которого происходит на заводе или на стройке, а сюжет строится вокруг экономических, производственных проблем в сочетании с судьбами героев. «Премия» стала, пожалуй, первой и единственной удачей (смелый сюжетный ход – бригада Потапова отказывается от премии). Последующие попытки повторить успех этой ленты, реанимировать тему, столь любезную сердцу руководителей кинематографии, неизменно заканчивались провалом или – в лучшем случае – полууспехом, как в фильмах «Человек на своем месте» (1972), «Старые стены» (1973), «Обратная связь» (1977).

Бум «производственных фильмов» продолжался недолго, и один остроумный критик назвал «Премию» «лучшим фантастическим фильмом года».

б) Молодежная тема, разработанная столь успешно в фильме Ростоцкого «Доживем до понедельника», была продолжена Соловьевым («Стадией после детства»), Любимовым («Школьный вальс»), и Асановой («Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи»). Если добавить еще «Влюбленных» Ишмухамедова и – с некоторой натяжкой – «Чужие письма» Ильи Авербаха, то это все, чем было богато 10-летие.

в) Семейный фильм. Это направление приобрело особую популярность во второй половине 70-х. «Сладкая женщина» (1976), «Странная женщина», «Молодая жена» (1978), «Жена ушла» (1979), «Несколько интервью поличным вопросам» – эти и многие другие картины рассматривали положение женщины в обществе, проблему развода, любви, семейного быта... Некоторые из них, кстати говоря, обсуждали горькие плоды так называемой эмансипации, а по существу, неравноправия женщин в советском обществе.

г) В эти же годы были сделаны попытки активизировать в СССР жанр столь модного на Западе «политического фильма» (пример: Коста Гаврас). Но насквозь фальшивые картины Жалакявичуса о Кубе и Чили – «Это сладкое слово – свобода!» (1972) и «Кентавры» (1978) – показали абсолютную невозможность существования этого жанра в СССР: идеологические шоры не позволяли авторам ни говорить правду, ни искать привлекательную художественную форму. С большими трудностями встретились и те художники, которые пытались создать политическое кино на местном, советском материале. Примерами здесь могут служить фильмы «Премия», «Прошу слова», «Допрос»<sup>645</sup>.

Серьезные изменения в жанровой палитре советского кино коснулись не только сферы «низовых», преимущественно развлекательных жанров, – не менее ощутимо они дали себя знать и в верхних слоях кинопроцесса. В 70-х годах на наши экраны пришла притча. Следует признать, что разведка возможностей этого жанра началась еще в 60-х годах. Но настоящее открытие притчи – заслуга экрана 70-х.

Раньше других национальных кинематографий притчу освоило грузинское кино («Апрель» О.Иоселиани (1962), «Кувшин» И.Квирикадзе (1971), «Чудаки» Э.Шенгелая (1974) и др.). Интерес к этому жанру ярко и своеобразно запечатлелся и в кинематографиях восточных республик, где бесспорным лидером в разработке притчевых форм оказался режиссер Б.Мансуров («Состязание» (1963), «Рабыня» (1968), «Тризна» (1972), «Притча о любви» (1974)). Интерес к притче заметно проявился в украинском кино («Белая птица с черной отметиной» Ю.Ильенко (1971), «Красный петух плимутрок» М.Беликова (1975), «Вавилон-XX» И.Миколайчука (1979) или «Полеты во сне и наяву» Р.Балаяна (1982)). Свой вклад в освоение новой для кино жанровой модели внесли и представители кинематографа России («Восхождение» Л.Шепитько (1976), «Калина красная» В.Шукшина (1973) и др.).

---

<sup>645</sup>Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 74–75.

Обращение советского кино к притче следует, конечно же, рассматривать не как рядовой случай обогащения его палитры опытом еще одного жанра, но прежде всего как свидетельство его духовной зрелости, как тенденцию, означающую самую суть происходящих в кино перемен. Показательно, что широкое обращение к опыту притчи по времени прямо совпало с обострением интереса к так называемой морально-этической проблематике, которой так усиленно занимался кинематограф 70-х – начала 80-х годов. И можно было опасаться, что такой дидактический, такой морализаторский жанр как притча может быть использован слишком прямолинейно и прагматично. Но мастера советского кино не соблазнились такой легкой и доступной возможностью овладения притчевыми формами с целью разжевывания и втолковывания с экрана прописных истин. Ведомые серьезными духовными интересами, они шли к исследованию кардинальных проблем человеческого бытия. Исследуя развитие своего общества, свойственных ему тенденций и конфликтов, они стремились увидеть и понять, как вписываются страницы истории нашей страны в контекст общечеловеческой истории, как конкретный и неповторимый опыт нашей жизни поверяется светом немеркнущих общечеловеческих идеалов.

«Итак, при ближайшем рассмотрении «застой» оказывается насыщенной, разнообразной, многогранной жизнью русского киноискусства, справедливо резюмирует Н.Зоркая. – Если же прибавить, что одновременно на полном творческом ходу работали национальные студии республик СССР с их сонмом художников мирового уровня, то не золотой ли век забрезжит перед глазами? Во всяком случае ленинско-сталинский лозунг «Из всех искусств важнейшим для нас является кино» в результате множества преобразований и метаморфоз превратился нечто абсолютно непредвиденное, а кинематограф фактически вырвался из-под контроля и вместо “идеологического орудия партии” стал самоценным и самодовлеющим великим искусством»<sup>646</sup>.

---

<sup>646</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 500–501.

Все вышесказанное относится не к подавляющему большинству советских режиссеров, а к тем «вершинам айсберга», которые в эпоху «застоя» не стояли, а продолжали двигаться вперед. Для того, чтобы это движение было продуктивным, надо было отказаться от тормозящих его элементов. Такими элементами были отживающие свой век главные постулаты советской идеологии. Наиболее серьезные мастера отечественного кино еще в 60-х начали сжигать мосты, так или иначе связывавшие их с системой заржавевших идеологических штампов. В лучших и наиболее значительных фильмах рассматриваемого периода этот процесс получил свое полное и абсолютное завершение.

В фильмах А.Тарковского, В.Шукшина, К.Муратовой, Э.Климова, Т.Океева, Г.Панфилова, О.Иоселиани ярко и точно воспроизведен антураж и многие примечательные черты советской действительности, но от самой советской идеологии тут не осталось, пожалуй, и малейшего следа. Авторы этих фильмов решительно вступили в пространство совсем иных проблем, образов, представлений. «Зеркало» (А.Тарковский, 1974), «Восхождение» (Л. Шепитько, 1976), «Долгие проводы» (К.Муратова, 1971), «Калина красная» (В.Шукшин, 1973), «Агония» (Э.Климов, 1974), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (Н.Михалков, 1976), «Пять вечеров» (Н.Михалков, 1979), «Цвет граната» (С.Параджанов, 1969), «Древо желания» (Т.Абуладзе, 1977) и многие другие шедевры советского кинематографа хоть и родились в эпоху «застоя», но не имеют к ней никакого отношения, а фактически воспаряют над ней, над своим временем.

Н.Зоркая в своем труде «История советского кино» выделяет три знаковых фильма 70-х годов, в которых, «как в фокусе, отчетливо высветились наиболее характерные признаки кинематографического десятилетия, принципиальная новизна, опережающие, устремленные далеко вперед тенденции»: «Калина красная» В.Шукшина (1973), «Зеркало» А.Тарковского (1974), «Жил певчий дрозд» О.Иоселиани (1970). «Это в сути своей произведения свободного, неангажированного кино, – характеризует

Нея Марковна. – Их создатели духовно расстались с советской идеологической службой. Они творят по велению сердца, а не по социальному заказу, будь последний прогрессивен или оправдан. Это произведения авторские в полном смысле этого слова – слова, казалось бы, тавтологического в применении к искусству как таковому, всегда авторскому, но закономерного в оценке кинопродукции, тем более советской. Действуя в условиях государственного кинематографа, вынужденные проходить всеми коридорами его начальственных учреждений, авторы, по сути дела, уже иные»<sup>647</sup>.

Но в это новое измерение, новое качество, как было сказано выше, переходил лишь небольшой, авангардный отряд советской кинематографии. Основные же ее «трудовые резервы» продолжали работать – кто по инерции, а кто и по вполне циничным соображениям – в пространстве все тех же канонических коммунистических идеологем и советских представлений о жизни. Эти омертвевшие мировоззренческие установки продолжали запускаться в конвейер советской киноиндустрии, что автоматически придавало большей части выпускаемой им продукции привкус невыносимой фальши и убожества.

К концу 70-х – началу 80-х годов на экранах начала доминировать массовая продукция, легковесные фильмы «для всех» – примитивные мелодрамы, убогие комедии и «лихие» приключенческие ленты. С интеллектуальным отставанием тесно связано и отсутствие чисто художественных, стилистических экспериментов. Стилистика была по преимуществу безликой, не шла дальше механического воспроизведения внешних примет жизни и бытия человека. Во многом именно по причине падения профессионализма основной массы кинорежиссеров в 80-е годы наше кино оказалось в плачевном состоянии. Речь об этом пойдет ниже (см. п. 7.9).

---

<sup>647</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 395.

### *Репертуарное планирование на уровне кинотеатров*

Репертуар каждого конкретного кинотеатра составлялся районной кинодирекцией, которая была заинтересована прежде всего в выполнении финансового плана. Кинодирекции подавали свои заявки в организации кинопроката, при которых работали специальные репертуарные комиссии. Эти комиссии состояли в основном из партработников, т.е. людей, далеких от киноискусства. Они ежеквартально анализировали планы выпуска новых художественных фильмов и давали рекомендации по их продвижению с учетом местных условий. На основе решений комиссий издавались распоряжения, обязательные для всех отделений кинопроката и организаций киносети. Этими распоряжениями определялись очередность и сроки выпуска всех фильмов в кинотеатрах, формы работы с ними. В особый раздел выделяли ведущие картины репертуара.

Правда, не каждую художественную, документальную, научно-популярную, мультипликационную ленту, прежде чем ее включить в репертуарный план киносети, члены комиссий просматривали на экране. Нередко картины смотрели выборочно, и прокатная судьба того или иного фильма в таком случае зависела от субъективного мнения отдельных руководителей и работников киносети и кинопроката.

Поскольку, как было сказано выше, в 80-х годах зритель начал отказываться смотреть современное советское кино, а заодно и картины соцстран, щедро выбрасываемые на наши киноэкраны (если в 70-е годы удельный вес зрителей, просмотревших их, составлял 12–15% от общего числа кинопосещений, то в начале 80-х он не превышал 8–10%), было принято решения активизировать «золотой запас» советской кинематографии – киноклассику.

Для расширения проката отечественных кинопроизведений прошлых лет в 1980 году проводился повсеместный выпуск на экраны страны наиболее значительных из них. Ежемесячно в союзный репертуарный план включалось по одному названию. Например, в январе повторно

демонстрировался фильм «Председатель», в феврале – «Анна Каренина», в марте – «Мертвый сезон», в последующие месяцы – «Начало», «Калина красная», «Щит и меч», «Воскресение», «А если это любовь?», «Братья Карамазовы», «Война и мир», «Твой современник», «Карнавальная ночь».

Надо сказать, лучшие фильмы, вошедшие в историю отечественного кино, всегда (не только в 80-е) были хорошей финансовой и идеологической подпиткой для нашего кинематографа. Зрители с удовольствием не по одному разу пересматривали любимые фильмы (дети – мультфильмы). Начиная с 1938 года, когда впервые был повторно оттиражирован фильм «Юность Максима», заново было отпечатано около 900 советских кинолент. Их общий тираж составил более 703 тыс. копий, или в среднем 807 копий на одно название.

Другим важным источником доходов советских кинотеатров были «кассовые» зарубежные картины, выдаваемые в отчетных документах за советские (см. п. 6.6). Такое поведение руководителей на местах критиковалось вышестоящими инстанциями, но не сильно – только в тех случаях, когда директора кинотеатров окончательно теряли совесть. Дело в том, что отчетность о количестве зрителей, просмотревших новые отечественные художественные фильмы, служила основанием для выплаты дополнительного постановочного вознаграждения и творческим работникам съемочных групп, и авторского гонорара за создание литературных сценариев и музыки к кинолентам, и для отчислений средств в фонд киностудий. Поэтому такой бумажный «переброс» вала с иностранных лент на наши был, в общем-то, выгоден государству.

Поскольку кинотеатров у нас всегда не хватало, а план надо было выполнять, выполнялся он за счет максимального увеличения количества сеансов. При этом резко сокращались сеансы для детей, из репертуара выбрасывались мультфильмы, научно-популярные и хроникальные картины, для которых цена билета составляла 10 копеек, и кинотеатры заполнялись зарубежными хитами.



«В Главке, – комментирует В.Марков, бывший начальник Управления кинофикации и кинопроката Госкино РСФСР, – четко себе представляли, сколько нужно фильмов, чтобы занять экранное время кинотеатров, какое количество из них должно быть зарубежных, какое – документальных, какое – детских. Кинотеатр получал план не только по валовому сбору, но и по количеству зрителей: сколько человек должно смотреть документальное кино, сколько детей должно прийти на утренние сеансы. Если план выполнялся и все показатели были высокими – вручали разные знамена, поощряли рублем. А если не выполнялся, то премию не получал никто, включая киномеханика, который к «валу» прямого отношения не имел. Конечно, отчеты о посещаемости порой были фикцией. Билет на детский фильм стоил 10 копеек – значит, мы продавали на взрослый сеанс набор детских билетов. Так отчитывались и за детей, и за документальное кино»<sup>648</sup>.

В 1984 году А.Суздальев обращал внимание на следующие несовершенства репертуарного планирования: «Трудности анализа работы организаций киносети и кинопроката усугубляются неполнотой имеющейся информационной базы. Так, в кинотеатрах не всегда можно получить сведения о том, сколько за прошедший месяц показано зрителям кинопрограмм отечественных фильмов, картин социалистических, капиталистических и развивающихся стран, сколько дней и сеансов, в том числе дневных и вечерних, было отведено каждой из них и сколько зрителей их просмотрело, как сложился репертуар по жанрово-тематическим признакам и т. д. А ведь без этих данных трудно совершенствовать репертуарное планирование и правильно оценивать итоги работы. Бывает, что советские фильмы в репертуаре месяца представлены весомо, и количество дней их показа вполне достаточное, а посещаемость невысока. Анализ (его необходимо делать не только в каждом кинотеатре, но и в масштабах города, района, области) позволил бы обнаружить, что, скажем,

---

<sup>648</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. V. – СПб: Сеанс, 2004. – С. 124.

этим кинолентам не всегда было отведено лучшее экранное время, да и сеансов проведено меньше, чем зарубежных картин»<sup>649</sup>.

Одним из существенных недостатков репертуарного планирования было преждевременное снятие с экрана ярких зрительских фильмов. Поскольку у нас любой кинофильм обязательно выходил в прокат (если его не клали на «полку»), а фильмов выпускалось довольно много (в 70-е порядка 130 в год), зачастую менее удачный фильм вытеснял из кинотеатра более удачную картину. Если зритель не посмотрел или хотел пересмотреть понравившийся фильм, у него по окончании короткого периода демонстрации картины, как правило, уже не было такой возможности.

Иногда из-за срывов в сроках выпуска фильмов, недостатков в планировании производства на экраны выпускали сразу несколько фильмов одного жанра - приключенческих, фантастических или мелодрам. Фильмы, приуроченные к определенному событию, не попадали в срок на экраны.

Перекося репертуара в сторону города, игнорирование сельского зрителя – эту проблему неоднократно поднимали социологи, прокатчики на местах. «В деревне сейчас проживает 38 процентов населения страны, - писал М. Жабский. - Кинематограф же посвящает жизни села одну картину из десяти. Эта цифра печальна многими своими сторонами. Во-первых, несправедливо игнорируются интересы сельской аудитории и лишь в самой ничтожной степени удовлетворяется ее естественная потребность видеть свою жизнь, ее проблемы, быт на экране. Во-вторых, если кинематограф так редко обращает свои взоры к жизни села, то тем самым становятся явными упущения в пропаганде труда земледельца, утверждении его авторитета и всех вековых ценностей крестьянского образа жизни. В-третьих, такая «несбалансированная» программа, когда на сельского зрителя обрушиваются целые косяки лент, в которых красочно преподносятся «соблазны» городской жизни, невольно способствует миграции сельского населения»<sup>650</sup>.

---

<sup>649</sup>Суздаев А. Совершенствовать репертуарное планирование // Киномеханик. – 1984. – № 7.

<sup>650</sup>Кино и время. Вып. 6. Ред. Фомин В. – М.: Искусство, 1986. – С. 92.

Вызывает сомнения, что сельские зрители были так же обеспокоены превалированием «городского» репертуара на экранах клубов, как и социологи. Скорее наоборот. Куда больше их волновало и отвращало от кинематографа низкое качество привозимых из города фильмокопий.

### **7.5 Зрители и критики**

«Брежневская эпоха, – отмечает М.Туровская, – в каком-то смысле вообще была временем советского (весьма относительного) «гедонизма», и, одновременно, разочарования, накопления усталости и цинизма, отпадения общества от государства и официальных ценностей, последней из которых была Великая Отечественная. Все это, так или иначе, проявилось в отношениях государственного предложения, зрительского спроса и экспертного вкуса»<sup>651</sup>.

На период с 1967 по 1975 годы приходилась самая высокая кинопосещаемость в СССР за всю историю страны. Общая киноаудитория составляла около пяти млрд. зрителей (19 раз в год на селе и 23 – в городе на душу населения). Население, составляющее в то время мене 240 млн. человек, приобретало 4,5–4,7 млрд. билетов. Правда, поскольку на двухсерийные фильмы продавали два билета, то реальное количество посещений было, соответственно, на 18–20% меньше. И тем не менее, такая динамика и показатели не могли не радовать. Чемпионы кассовых сборов собирали в прокате 90 млн. билетов.

60–70-е годы характеризуются повышенным спросом на развлекательные жанры. Кинематограф отреагировал на этот спрос новым жанром, совмещающим в себе опыт цирка, эстрады, оперетты и т.д. «Как и в 1930-е годы, – отмечает искусствовед Н.А.Хренов, – «звездой» экрана становится «звезда» эстрады (В.Кикабидзе, А.Пугачева, С.Ротару, В.Леонтьев и т.д.). В этом направлении развивается жанр музыкального фильма, или мюзикл. Такой жанр не мог не появиться в кинематографе,

---

<sup>651</sup>Туровская М. Кинопроцесс. 1917–1985 гг. // Киноведческие записки. – № 94/95. – С. 91.

поскольку публика немало способствовала этому. По сути дела, в те годы развлекательные формы искусства вновь, как это было еще в 20-е годы, начинают переживать настоящий расцвет, отвечая массовым потребностям»<sup>652</sup>.

Кинокритика своеобразно отреагировала на успех развлекательного, жанрового кинематографа у широкой зрительской аудитории. Еще в период «оттепели» сформировался особый жанр советской кинокритики – фельетон о коммерческом фильме, преимущественно иностранного производства, но также и собственного. «Немало, немало критических перлов, – отмечает Н.Зоркая, – блеска пера, остроумнейших пассажей, «пулевых» названий родилось под рубрикой этого жанра, очень полюбившегося киноведам и журналистам. Была и сохраняется по сей день вместе с тем у него, этого жанра, главная беда: абсолютно противоположный задуманному эффект воздействия... Зритель стал воспринимать фельетон как лучшую рекламу и рекомендацию обруганному фильму»<sup>653</sup>.

Но несмотря на все более остро ощутимую конфронтацию между зрителем и критиком, киножурналы, и в первую очередь «Советский экран», продолжали активно читать. И вскоре подобные фельетоны стали вытесняться статьями, в которых учитывалась специфика жанрового кино.

Касательно кинокритики следует отметить, что по ходу «оттепели» советская художественная культура вырвалась из партийной удавки, в значительной степени оказалась неподконтрольной. А в те же годы успела сформироваться и соответственная литературно-художественная критика, которая не только не склоняла музы к соцреализму, но и достаточно откровенно адвокатирила свободололюбивые устремления творцов.

К числу критиков, вполне понимающих и разделяющих творческие взгляды и устремления лучших, наиболее достойных мастеров экрана тех лет, относятся Н.Зоркая, Ю.Ханютин, В.Шитова, И.Соловьева, В.Божович,

---

<sup>652</sup>Полуса кинопроцесса: притяжение и отталкивание. Ред. Жабский М. – М.: НИИ киноискусства, 2007. – С. 83–84.

<sup>653</sup>Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. – М.: Искусство, 1981. – С. 119.

М.Туровская, Н.Лордкипанидзе, Л.Белова, В.Демин, Л.Аннинский, И.Рубанова, М.Черненко, Л.Маматова, Ю.Богомолов. Это далеко не полный список тех, кто делал тогда погоду в кинокритике, тех, кто обеспечил блистательную адвокатуру кино «оттепели», кто поддержал, может быть, даже приумножил высокие его обретения. В наступившую эпоху тихого брежневского удушья всем этим людям работать стало намного труднее.

Типично для зрительского спроса не только 70-х, но и практически всех лет советского кино, что комедия, при всей своей популярности, почти никогда не становилась лидером. «Белое солнце пустыни» В. Мотыля (1970), «Двенадцать стульев» (1971) и «Иван Васильевич меняет профессию» Л. Гайдая(1973), «Невероятные приключения итальянцев в России» Э. Рязанова (1974) никогда не занимали не только первых мест, но даже вторых и третьих – ни по валу, ни по предложению, ни даже по приватному спросу. Зато по долговечности комедия может считаться истинной королевой репертуара («Иван Васильевич меняет профессию», например, никогда практически не сходил с репертуара в течение полутора десятков лет).

Помимо развлекательных картин, большим успехом у зрителей пользовались в 70-х военные фильмы. В частности, «Освобождение» Ю.Озерова (1968-1972), «...А зори здесь тихие» С. Ростюцкого (1972). Картина С.Ростюцкого, в отличие от эпопеи Ю. Озерова, примечательна тем, что в ней военные события рассматриваются под призмой частной жизни, что вообще характерно для массового спроса 70-х.

Если суммировать зрительские предпочтения 70-х по жанровому признаку, то чаще всего это будет не кинематограф чистых жанров, а «сцены частной жизни»: «Офицеры» (1971) и «Несовершеннолетние» (1977) В.Рогового, «Мачеха» О.Бондарева (1974). Из фильмов, признанных критикой, сюда же войдут «Калина красная» В. Шукшина (1974), «Афоня» Г.Данелии (1975), отчасти – «Романс о влюбленных» А.Михалкова-Кончаловского (1974).

Разумеется, приключенческие ленты «Корона Российской империи» Э.Кеосаяна (1973), «Последняя реликвия» Г.Краманова (1971), «Даурия» В.Трегубовича (1973), не говоря уж об американском «Золоте Маккенны» Дж. Ли Томпсона (1974), как всегда имели высокий индекс популярности, занимая, за некоторыми исключениями, вторые и третьи места.

Но феноменом кассы 70-х годов оказалась мексиканская мелодрама «Есения» (1975) А. Крвенны, которая в первый год собрала 91,4 млн. зрителей – в полтора-два раза больше самых популярных картин. Никто не знает, сколько эта картина собрала на круг, но копии изнашивались до дыр.

Ориентация на кассу, т.е. на запросы самой широкой аудитории, зачастую приводила к тому, что интересы зрителей, тяготеющих к сложному, интеллектуальному кино, практически не учитывались. Социологические исследования показывают, что, независимо от обстоятельств, у так называемого «трудного фильма» в советское время была очень стабильная аудитория: 3–6% от всей потенциальной публики, что составляло приблизительно 5–7 миллионов человек. Именно эта категория зрителей (профессионалы, любители, подготовленная аудитория) была лидером мнения, т.е. непосредственно влияла на общественное признание того или иного авторского фильма. В рассматриваемую эпоху кинематограф переживал небывалое сближение с этой группой аудитории, чему способствовало появление кино клубов, которые организовывались любителями кино при вузах, НИИ, различных предприятиях. В таких клубах просмотры картин (не только отечественных, но и зарубежных) сопровождалась их обсуждением, что значительно повышало коэффициент полезного воздействия кино на зрителя.

К таким трудным фильмам относятся «Андрей Рублев» А.Тарковского (1971), «Цвет граната» С.Параджанова (1971), «Дядя Ваня» А.Михалкова-Кончаловского (1971), «Невестка» Х.Нарлиева (1973), «Лютый» Т. Океева (1974), «Восхождение» Л.Шепитько (1977), «Двадцать дней без войны» А.Германа (1977) и др. Тираж таких фильмов никогда не поднимался до 500

копий («Андрей Рублев» – 273, «Цвет граната» – 243). Они работали «вертикально», т.е. долгое время не сходили с экрана.

«Если минимальные сборы фильмов «Цвет граната» или «Андрей Рублев» манифестировали противостояние экспертного вкуса с массовым, – констатирует М.Туровская, – то феномен «Есенин», в свою очередь, означал разрыв массового вкуса с государственным – эскапизм, уход, отказ. Предпочтение же, отдаваемое в эти годы лентам третьего мира перед соблазнами не столь уж малочисленных западных коммерческих лент, – деградацию образа жизни до уровня «слаборазвитых»<sup>654</sup>.

1980 год дал последнюю вспышку массового, повального интереса к кино: пресловутые «Пираты XX века» (Б. Дуров, 1979) – лидер десятилетия; фильм-лауреат премии «Оскар» «Москва слезам не верит» (В.Меньшов, 1979) и «Экипаж» (А.Митта, 1979).

#### *Куда и почему уходит зритель?*

В начале 70-х появились первые симптомы сокращения гигантской киноаудитории. Однако тогда эта негативная тенденция нивелировалась за счет переброски цифр посещаемости с зарубежных фильмов на отечественные. М. Жабский в своей книге «Социокультурная драма кинематографа» обращает внимание на динамику соотношения количества отечественных и зарубежных названий в списке фильмов-лидеров кинопроката за год, т.е. собравших не менее 20 млн. зрителей: «В 1960-егг. в нем преобладали названия отечественных лент. В 1969г., когда в СССР началось общее снижение кинопосещаемости в расчете на душу населения, отечественных хитов было 39, зарубежных - 25. В 1970–1972гг. соотношение выровнялось: соответственно 23:23, 20:20, 20:20. Затем в отдельные годы пропорции отечественных и зарубежных названий среди фильмов-лидеров кинопроката складывались уже не в пользу нашего кинематографа: 1975–

---

<sup>654</sup>Туровская М. Кинопроцесс. 1917–1985 гг. // Киноведческие записки. – № 94/95. – С. 93.

1977гг. – соответственно 20:25, 20:22, 15:18; 1979г. – 11:20; 1982г. – 14:34; 1985г. – 10:14»<sup>655</sup>.

Во второй половине рассматриваемого десятилетия падение посещаемости не могли покрыть уже даже иностранные хиты. Если в начале 70-х каждый среднестатистический зритель посещал кинотеатр 19 раз в году, то во второй половине эта цифра снизилась до 16 посещений. Несмотря на то, что на 1980 год пришелся второй пик кинопосещаемости в СССР, в это десятилетие общая аудитория кинотеатров уже не поднималась выше четырех миллиардов. Однако официальная статистика в начале 80-х годов констатировала перелом этой негативной тенденции и стабилизацию ситуации в кинопосещаемости.<sup>656</sup>

«Достигнутыми за годы десятой пятилетки показателями мы по праву можем гордиться, – докладывал Ф.Белов в 1981 году. – Обслужено только на платных киносеансах свыше 20 миллионов человек. Государственная киносеть страны, организации кинопроката уже к годовщине Великого Октября досрочно рапортовали о выполнении заданий пятилетнего плана и плана 1980 года. Удельный вес зрителей, смотревших новые советские фильмы, возрос с 47,3 процента в 1975 году почти до 70 процентов в 1980 году»<sup>657</sup>.

Казалось бы, годовая продукция в 130 фильмов должна удовлетворить самые разнообразные зрительские запросы. В действительности же, лишь очень небольшое число картин собирало массовую аудиторию. Так, в 1975 году 45–50 миллионов зрителей посмотрели «Афоню», «Калину красную», «Они сражались за родину», «Романс о влюбленных». Большинство же фильмов посещало от 2 до 4 миллионов зрителей, что не оправдывало расходов на постановку и печать тиража. При сокращающемся числе посещений и относительном увеличении кинопродукции зрительский выбор ограничивался узким кругом картин. Примерно 15% фильмов приносили 80% сборов.

---

<sup>655</sup>Жабский М. Социокультурная драма кинематографа. – М.: КАНОН+, 2009. – С. 182.

<sup>656</sup>По прогнозам специалистов, к 2000 году посещаемость должна была составить 11–12 раз.

<sup>657</sup>Белов Ф. Десятая пятилетка: 20 миллионов зрителей. // Искусство кино. – 1981. – № 5.



Таким образом, посещаемость кинотеатров стала резко падать из-за распространения телевидения<sup>658</sup>, с одной стороны, и скучного кинорепертуара, с другой. В результате уменьшились поступления в бюджет страны.

Пустеющие кинозалы заставили кинематограф и, в частности, киноруководство начать борьбу за существование, поиск новых форм и методов овладения аудиторией.

В январе 1977 года состоялся 2-ой пленум Правления Союза Кинематографистов. Своим характером, атмосферой, остротой, он резко выделился из сонной, образцово благонамеренной жизнедеятельности СК «застойных» лет. Возможно, это произошло потому, что пленум был специально посвящен проблемам режиссуры, в которой накопилась критическая масса не только организационных, но и сугубо творческих проблем, не обсуждавшихся и замалчивавшихся слишком долго. Но, вероятно, прорвало еще и потому, что к отличие от многих предшествующих «благопристойных» пленумов СК на трибуну в основном поднимались не штатные ораторы, а те, кому было что сказать своим именитым коллегам.

Содержательная же часть свелась к констатации того печального факта, что в минувшем году советский кинематограф не выполнил плана по валовому сбору и не додал государству 40 млн. руб. Из этого события Ф. Ермаш сделал вывод о том, что кораблю советского кино надо серьезно менять курс и развивать жанровое (массовое) кино. И что совсем не грех тут поучиться у тех же американцев.

Тогда-то и возникла идея переориентации советской кинематографии на массовые жанры. Госкино СССР при поддержке ряда творческих деятелей предложила обратить внимание на комедии, мелодрамы, приключенческие и научно-фантастические ленты, и даже на фильмы катастроф и фильмы ужасов! С середины 70-х годов теоретиком этого направления стал А. Михалков-Кончаловский. «Он предложил реорганизовать советскую киноиндустрию, – говорит В. Головской, – как по линии производства, так и в сюжетно-тематическом отношении, приблизив ее к американской модели. Но эта идея

---

<sup>658</sup>Киносеть только из-за показа фильмов по телевидению теряла от 14 до 28% посещений.

встретила серьезные возражения многих кинематографистов и части идеологического аппарата (МК партии, обкомов, партийной печати, отделов ЦК), утверждавших, что советское кино ценно своими традициями, опытом создания высокохудожественных, оригинальных произведений и что у советской киноиндустрии нет ни производственных возможностей, ни профессионализма Голливуда»<sup>659</sup>.

Через год журнал «Искусство кино» напечатал ответ А.Михалкову-Кончаловскому и его линии в искусстве. Этот ответ написал Ю. Ханютин в статье «Зритель в системе массовых коммуникаций». Выступая в 1976 году на конференции Союза кинематографистов о жанровом разнообразии кино, Ю. Ханютин сформулировал четыре фактора, которые - вместе или по отдельности – обеспечивают успех фильму:

«1. Проблемность («Премия», «Председатель»).

2. Зрелищность, масштабность, чего не может дать телевидение («Освобождение», 1968–1971).

3. Использование традиций массовых жанров при глубинном их переосмыслении («Калина красная», «Белое солнце пустыни»).

4. Шоковое воздействие, потрясение»<sup>660</sup>.

Конец 70-х и начало 80-х годов прошли под знаком конфликтного противостояния этих двух взаимоисключающих концепций развития кино. По всем внешним признакам победила линия на коммерциализацию. Власти и подумать не могли о том, чтобы допустить развитие движения кинолюбков, способствовать формированию «элитной» аудитории или разрешить хотя бы некоторым художникам создание фильмов, рассчитанных на образованную публику. Но, с другой стороны, идеологические вериги не позволяли и «коммерсантам» развернуться в полную силу. Цензурные рогатки и стремительно убывающие финансы резко ограничивали творческие и производственные возможности «массовиков». Отдельные прокатные

---

<sup>659</sup>Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 75.

<sup>660</sup> Цит по: Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 83.

успехи, вроде картины «Москва слезам не верит» (В.Меньшов,1979)<sup>661</sup>, не делали погоды, а телевидение продолжало стремительное наступление на свободное время населения.

Свидетельством повышенного внимания к проблеме «кино и зритель» стала годовая дискуссия об интересном фильме, проведенная на страницах журнала «Искусство кино» с участием режиссеров Р.Быкова, С.Соловьева, Э.Лотяну, А.Эфроса, сценариста А.Гребнева, социолога Д.Дондуря, критиков и зрителей.

Одна из интересных мыслей, высказанная в процессе дискуссии Д. Дондуреем заключалась в том, что структура киноаудитории неоднородна - нет единой аудитории, есть множество «субаудиторий». Поэтому фильмы должны создаваться по принципу «слоеного пирога», чтобы удовлетворять самые различные вкусы и запросы.

Другой горячо обсуждавшийся и тесно связанный с проблемой «кино и зритель» вопрос касался жанрового разнообразия кинопродукции. Необходимо реабилитировать «низкие» жанры – комедию, детектив, мелодраму. На эту тему была проведена научная конференция, а «Литературная газета» немало писала о приключенческом фильме. Одним из тех, кто активно поддержал эти идеи, был режиссер В.Мотыль. «Новая ориентация» – так Мотыль назвал программу возвращения зрителя с помощью всего богатства жанрового спектра кино. Более 60 млн. зрителей (при норме – 17 млн.) посмотрели комедии «Афоня» и «Иван Васильевич меняет профессию», приключенческие ленты «Всадник без головы» и «Неуловимые мстители», мелодраму «Калина красная». Идею воздействия, по мнению режиссера, можно было успешно осуществлять и с помощью «низких» жанров.

Вскоре усилиями СК был создан Совет по приключенческому и научно-фантастическому фильму, председателем которого был утвержден В. Мотыль. «Постоянная потребность массовой зрительской аудитории в

---

<sup>661</sup> Другим результатом этого направления были картины «Экипаж» А.Митты (1980), «Сибириада» А.Михалкова-Кончаловского (1978), «Пираты XX века» Б. Дурова (1979) и др.

фильмах остросюжетных жанров, – говорилось в проектной записке инициативной группы, - красноречиво подтверждена прокатной статистикой и данными социологических исследований. Вместе с тем именно в фильмах такого рода ощущается постоянный недостаток, а многие картины приключенческого и научно-фантастического жанров не выдерживают критериев художественности и подлинного искусства.

В деле коммунистического воспитания молодежи, духовного формирования нового человека не используется в достаточной мере одно из наиболее эффективных и действенных средств киноискусства. При этом дефицит в остросюжетных, зрелищных лентах с каждым годом все более покрывается за счет фильмов зарубежного производства. Такое положение является нетерпимым».

Создаваемый при СК Совет по киноприключениям и должен был положить конец этому вопиющему безобразию. Однако это начинание Союза уже не могло переломить общую тенденцию деградации советского кино и спада зрительского интереса к нему.

Некоторые советские картины, вышедшие в первой половине 80-х годов, еще имели достаточно большой успех у зрителя<sup>662</sup>. Однако это было уже скорее исключением, чем правилом. Не случайно такую бурную реакцию среди мастеров кино и критиков вызвал успех у зрителей культового уже упомянутого фильма В.Меньшова «Москва слезам не верит», который за 8 месяцев проката посмотрели 45,5 млн. человек.

В это время наш прокат поддерживали, в основном, зарубежные и старые советские фильмы, классика отечественного кинематографа. Уровень же новых советских картин, снимаемых как мэтрами, так и дебютантами, как мы сказали,

---

<sup>662</sup>В списке кассовых лидеров отечественного кинопроката за 50 лет (с 1940 по 1989 годы), опубликованном С. Кудрявцевым, к рассматриваемому нами периоду относятся следующие чемпионы проката:

1. «Пираты XX века» (Б.Дуров, 1980) – 87,6 млн. зрителей, а также самый высокий за всю историю показатель на копию – 70,4 тыс.

2–3. «Москва слезам не верит» (В.Меньшов, 1980) – по 84,4 млн. на серию.

7–8. «Экипаж» (А.Митта, 1980) – по 71,1 млн. на серию.

35. «Спортлото-82» (Л.Гайдай, 1982) – 55,2 млн.

41. «Петровка, 38» (Б.Григорьев, 1980) – 53,4 млн.

43–44. «Приключения Али-Бабы и 40 разбойников» (1980) – по 52,8 млн. на серию.

55–56. «Тегеран-43» (А.Алов и В.Наумов, 1981) – по 47,5 млн. на серию.

78. «Любовь и голуби» (В.Меньшов, 1984) – 44,5 млн.

снизились чрезвычайно. «Бессмысленно подсчитывать, сколько хороших или сколько плохих фильмов было снято в первой половине 80-х годов, – говорит А.Медведев. – Плохих было значительно больше, а еще больше – никаких. Но дело даже не в количественном соотношении удач и неудач. Дело в тенденции, в том, что олицетворяло собой магистраль кинопроцесса»<sup>663</sup>.

В апреле 1983 года состоялся пленум Всесоюзной комиссии Союза кинематографистов СССР по кинопрокату. В работе пленума приняло участие около 200 гостей со всех концов Советского Союза: работники кинофикации и кинопроката союзных республик, творческие работники, руководители Госкино СССР, представители ЦК КПСС, ЦК ВЛКСМ, профсоюзов. На пленуме обсуждались вопросы производства и проката фильмов национальных киностудий, проблемы репертуарной политики, был поднят вопрос «интересного фильма», активно обсуждавшийся тогда в кинематографической среде, в печати.

В отчете об итогах пленума руководителя комиссии по кинопрокату Ф. Белова обращалось внимание на тот факт, что «абсолютное большинство отечественных фильмов, выпущенных на экраны страны, не пользуются успехом у зрителей, не достигают установленного постановлением Совета Министров СССР норматива окупаемости. Так, в 1978 году таких фильмов было из 108 – 88 или 81,5%; в 1979 году – из 130 фильмов – 105 или 80,8%; в 1980 году – из 123 фильмов – 99 или 80,5%. <...> Многолетние результаты проката фильмов достаточно четко определяют интересы кинозрителей. Но, к великому сожалению, творческие работники – сценаристы и режиссеры, руководители киностудий еще явно недостаточно ориентируются на интересы зрителя, особенно на запросы молодежи, которая составляет основу киноаудитории. В кинорепертуаре ощущается хронический недостаток в хороших комедиях, приключенческих фильмах, мелодрамах, музыкальных кинолентах».

На экранах появлялось все больше легковесных фильмов, профанирующих любимые жанры наших кинозрителей – мелодраму, комедию, приключенческий фильм. К 1980 году количество «значительных»

---

<sup>663</sup>Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 253.

фильмов (киноэпопея, кинороман, киноповест и т.п.) резко снизилось по сравнению со второй половиной 70-х. В начале 80-х снижение процентного соотношения фильмов, олицетворяющих собой «магистраль кинопроцесса», продолжалось в арифметической прогрессии.

В конце 80-х сотрудники НИИ киноискусства классифицировали советские фильмы по жанровому признаку. Данные этой классификации представлены в следующей таблице<sup>664</sup>.

Таблица 13 Удельный вес жанров в отечественных фильмах (%).

Жанры	Фильмо-фонд 1978–1985гг.	Выпуски 1989–1990гг.	Госкино СССР 1989–1990гг.	Самостоят. студии 1989–1990гг.
Киноэпопея	1,0	0,4	0,5	–
Кинороман	8,9	2,8	3,3	1,4
Киноповесть	35,0	27,4	30,3	19,2
Кинорассказ	21,2	9,8	3,8	4,1
Кинодрама	6,7	35,1	34,4	37,0
Мелодрама	1,0	0,7	0,5	1,4
Кинокомедия	9,5	8,1	7,0	11,0
Музыкальные	2,0	1,5	1,4	1,4
Приключенческие	8,7	2,8	3,3	1,4
Детективы	2,1	4,5	2,4	11,0
Научно-фантастические	0,8	2,8	2,4	4,1
Сказки	3,1	4,5	6,1	–
Притчи	–	4,2	4,7	2,7

<sup>664</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М.: НИИ киноискусства, 7. – 1991. – С. 48.

Существующий фильмофонд не соответствовал зрительским предпочтениям в том числе и по жанровому признаку. И все же предпочтение киноаудитории в середине 80-х годов отдавалось советским фильмам. В подтверждение этого приведем выдержку из письма грузинского кинозрителя в «Советский экран»: «В Тбилиси есть отличный кинотеатр «Газапхули». Там демонстрируются ленты из коллекции Госфильмофонда СССР. Недавно там можно было посмотреть хорошие фильмы. Но последние три-четыре года оккупируют наш кинотеатр монстры из Голливуда. Особенно жизнестойкими оказались «Мумия» и «Франкенштейн» со своей дражайшей «Невестой». Даже отважным Чингачуку, Оцеоле и Д'Артаньяну оказалось не под силу потеснить их... Посоветуйте, как спастись нам от этих ужасных пришельцев?»<sup>665</sup>.

За неимением подходящих современных лент у зрителей возрос интерес к старым отечественным картинам. Если в 1982 году на долю фильмов прошлых лет приходился 21%, то в 1987—41%, т.е. двукратный рост всего за 5 лет (это отчасти связано и с ростом тиражирования советской киноклассики). Зрительские симпатии принадлежали, прежде всего, таким картинам как «Веселые ребята» (1934) и «Волга-Волга» (1938) Г.Александрова, «Карнавальная ночь» Э.Рязанова (1956), «Белое солнце пустыни» В.Мотыля (1969), «Москва слезам не верит» В.Меньшова (1980) и т.д. Эти и другие ленты составили запечатленную в массовом сознании классику отечественного популярного кино.

В 1985 году Главным управлением кинопроката Госкино СССР был проведен анализ действующего фильмофонда, в результате чего «было отмечено снижение тематического и жанрового диапазона советского кинопроизводства, дефицит жанрового кинематографа и как следствие падение интереса зрителя к отечественному кино»<sup>666</sup>. С 1976 по 1986 год советские фильмы потеряли 40% зрителей!

---

<sup>665</sup>Советский экран. – 1980. – № 1.

<sup>666</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. – М.: НИИ киноискусства. – 1991. – С. 48.

Многие исследователи считали тогда, что такое значительное сокращение аудитории произошло под влиянием телевидения и других альтернативных форм досуга. А на самом деле произошло не просто сокращение аудитории кинотеатров, а ее перераспределение между отечественным и зарубежным кино.

Для того чтобы разобраться в причинах падения популярности отечественных фильмов у зрителя, социологи проводили массу различных исследований фильмов и зрительской аудитории. Согласно одному из социологических подходов, успех или неуспех картины зависит от факторов, которые можно условно объединить в три большие группы: исторический контекст (соответствие фильма духу времени, реальным общественным интересам, потребностям, его политическая и психологическая актуальность), конкретно-социальный контекст (социологическая «адресность» фильма и «доставка» фильма именно той аудитории, которой он адресован) и экранный и ситуационный контекст (фильм воспринимается зрителем на определенном фоне, в сравнении с картинами, виденными прежде и идущими в это время в кинотеатрах и по ТВ).

Значимость второй группы факторов, то есть конкретно-социального контекста можно проиллюстрировать на следующем примере. «В московском кинотеатре «Пламя» и ряде других, сформировавших устойчивую аудиторию, ориентированную на «серьезный» репертуар, – отмечал В.Вильчек, – на фильм А.Германа «Мой друг Иван Лапшин» в течение нескольких недель было почти невозможно попасть. В других кинотеатрах он шел в полупустых залах: зрители, привлеченные популярной темой, поверхностной и неточной рекламой, воспринимали сложный образный строй фильма как некое «несоответствие» теме, непонятную, искусственную усложненность, «странность»; чувствовали себя обманутыми в ожиданиях и покидали зал. Наконец, при демонстрации по ТВ, на экране которого тончайшая стилизованность ленты вообще воспринималась почти как технический брак, зрители (примерно стомиллионная аудитория, на



которую никак не был рассчитан фильм), привлечение также весьма непродуманной рекламой фильма в «Кинопанораме», чувствовали себя не просто обманувшимися, но намеренно обманутыми: замечательный фильм собрал рекордное число негодующих откликов»<sup>667</sup>.

Причиной непопулярности фильма, согласно социологическим данным, зачастую оказывалась «переэксплуатация» темы или сюжета, невыгодное сравнение с зарубежным аналогом, демонстрация на невыигрышном телевизионном фоне (когда по телевидению идут популярные сериалы).

Таблица 14 Зрительский успех новых советских фильмов в 1984–1987 годах.<sup>668</sup>

год выпуск а	Шкала зрелищности						
	До 1 млн. зрителе й	1,1–3 млн. зрителе й	3,1–5,0 млн. зрителе й	5,1–10 млн. зрителе й	10,1–20 млн. зрителе й	20,1–30 млн. зрителе й	Свыше 30 млн. зрителе й
	Фильмы в % к общему количеству, выпущенному в данном году						
1984	8,4	26,6	17,5	20,1	13,6	11,6	2,7
1985	14,5	24,0	21,8	17,7	15,8	4,1	1,8
1986	13,7	20,6	23,1	20	16,2	3,2	3,2
1987	18,5	26,7	21	13,4	17,2	–	3,2

Попробуем немного углубиться в детали и рассмотреть, в чем состояли зрительские предпочтения в 80-х годах и как эти предпочтения соотносились с предлагаемым репертуаром. По количеству голосов в предпочтениях публики на первое место вышли комические ленты. «Ходовым товаром» оставалась эксцентрика, проявляющаяся в ряде непохожих картин: в

<sup>667</sup>Социологические проблемы кинопроката. Ред. Воронцов Ю. – М.: ВНИИ киноискусства. – 1986. – С. 147.

<sup>668</sup>Диалог о сегодняшнем кино. С симпозиума во ВНИИ киноискусства. – М.: ВНИИ киноискусства, Госкино СССР, 1989. – С. 135.

мелодрамах («Москва слезам не верит»), трагических фильмах («Калина красная»). Зрителя по-прежнему тянуло к приключенческой стихии («боевики, авантурные истории из минувших времен, а прежде всего – детективы о разведчиках, шпионах и всех прочих, кто вольно или невольно внедрился в чужую среду»<sup>669</sup>), к мелодраматическим переживаниям.

Среди режиссеров, фильмы которых зрители хотели бы пересмотреть, больше всего голосов, согласно социологическим опросам, собрал А.Тарковский (!). На втором месте оказались комедии Л.Гайдая, далее следовали фильмы Г.Александрова, картины с участием В.Высоцкого. Среди мастеров зарубежного экрана чаще других упоминались имена Ф.Феллини, Ч.Чаплина, М.Антониони, И.Бергмана. В то же время из числа зарубежных лент самое большое количество заявок собрали «Тарзан», «Фантомас», «Великолепная семерка», «В джазе только девушки» и др.

А теперь рассмотрим подробнее результаты проката советских фильмов, выпущенных в 1984 году. На 137 новых советских фильмов, собравших около 1 млрд. зрителей, пришлось около четверти всех посещений кинотеатров зрителями. Остальные три четверти сбора дали, следовательно, фильмы прошлых лет, фильмы неигрового репертуара и зарубежные. 60 новых советских фильмов (43% репертуара) собрали 84% аудитории, 77 фильмов (57% репертуара) – 16% аудитории. То есть больше половины выпущенных в прокат советских фильмов, за редким исключением («серьезное», не понятное зрителем авторское кино, как приведенный выше провалившийся в прокате «...Лапшин» А. Германа), фактически, оказались «серыми».

В связи с этим уже не удивляет тот факт, что многие кинотеоретики начали предлагать отказаться от порочной практики выброса всех снятых фильмов на большой экран. Это было невыгодно ни в экономическом, ни в идеологическом плане. Целесообразнее было сэкономить на печати копий «серых» фильмов и пустить эти средства на поддержку проката кассовых лент.

---

<sup>669</sup> Кудрявцев С. Отечественные чемпионы советского кинопроката. <http://kinanet.livejournal.com/35993.html>

«Вторым важным статистическим показателем успеха или неуспеха картины – после общего числа зрителей, собранных фильмом, – является нагрузка на копию, т.е. частное, получаемое при делении числа зрителей на тираж. По данным Госкино СССР, средняя нагрузка на копию (в расчет берется только обычный и широкий формат) советского фильма – 10 тысяч зрителей, зарубежного (кроме соцстран) – 15. Соотношение двух показателей – количества копий и нагрузки на копию – говорит о многом (особенно если оно рассматривается с учетом оценки художественного уровня фильма). Высокая нагрузка на копию при небольшом тираже свидетельствует о том, что фильм очень точно нашел своего локального адресата, либо, что гораздо чаще и вероятнее, мог рассчитывать на большой тираж и не собрал всех зрителей, которых мог собрать. Низкая нагрузка на копию при не большом тираже и низкой экспертной оценке фильма говорит о том, что его вообще не надо было показывать, а при высокой оценке – что допущена ошибка в работе с фильмом методами его демонстрации. ...Низкая нагрузка на копию при большом тираже – свидетельство ошибки тиражной комиссии или стремления скрыть провал картины»<sup>670</sup>.

Очевидно, что массовый тираж фильмокопий мог вывести в лидеры любую идеологическую заказуху. Не случайно еще в 30-х годах, когда было налажено отечественное производство пленки и киноаппаратуры, тиражи копий некоторых «фильмов-идеологем» поднялись с 40 (максимальный тираж в 1920-х годах) до 1000 фильмокопий. И лидерами проката стали «Ленин в Октябре» (1937), «Александр Невский» (1938), «Ленин в 1918 году» (1939). Аналогичными примерами пестрят и 1980-е – фильм А. Сурина «Возвращение с орбиты» (1983) собрал 7,6 млн. зрителей при аномально низкой нагрузке на копию 7,3 тыс. исключительно за счет тиража (1031 копия)<sup>671</sup>.

---

<sup>670</sup>Социологические проблемы кинопроката. Ред. Воронцов Ю. – М.: ВНИИ киноискусства. – 1986. – С. 150.

<sup>671</sup>Наилучшие показатели в репертуаре 1984 года были у фильмов В. Меньшова «Любовь и голуби»: 37,4 тыс. при тираже 1151 копия (43 млн. зрителей); И. Добролюбова «Белые росы»: 30,1 при тираже 1199 (36 млн.); Р. Быкова «Чучело». При сравнительно небольшом тираже (594 копии) он собрал 23,6 млн. зрителей, т. е. больше, чем фильм «Жестокий романс» (20,8 млн. при нагрузке 15,9) и «Берег» (22,5 млн. при нагрузке 20,2).

Повторимся, что тираж фильма (отражающий, по существу, оценку фильма, степень его значимости для потенциального зрителя) далеко не всегда совпадал с его качеством. Яркие, выдающиеся, неординарные картины, чей успех у зрителя был гарантирован, часто выходили ограниченным тиражом, становясь невидимками в прокате. Чем ниже был тираж, тем труднее было фильму найти своего зрителя: с фильмом хуже работали, его меньше рекламировали, подчас просто не замечали, демонстрируя не в тех кинозалах, не на тех сеансах, не для тех зрителей, отчего снижалась и нагрузка на копию. Низкий тираж – это фактически приговор фильму и его создателям. И если в таких условиях фильм все-таки получал сравнительно высокую нагрузку на копию, это свидетельствовало о его нереализованном прокатном потенциале.

Теперь несколько слов о классификации не фильмов, а самих зрителей. Издавна киносociологи делили их на несколько категорий по частоте посещаемости, степени приверженности к кинематографу. «Анатомия» посещаемости кино, – характеризует социолог М.Жабский, – в количественном отношении сводится к двум слагаемым: 1) насколько широкие массы приобщены к кинематографу (экстенсивность посещаемости) и 2) как часто в среднем бывают в кино зрители, то есть люди, которые приобщены к кинематографу (интенсивность посещаемости). Цифровые показатели этих двух слагаемых и составляют четыре с лишним миллиарда кинопосещений, которые мы ежегодно имеем по стране в последние годы»<sup>672</sup>.

Исследования показывают, что в первой половине 80-х годов 95% билетов покупала та часть приобщенного к кинематографу населения, которая посещала кинотеатр не реже одного раза в месяц. Это – регулярная киноаудитория. Ее численность составляла тогда 113 млн. чел. Регулярная киноаудитория подразделялась по степени зрительской активности на «высокоактивную», «активную» и «умеренную». Первые (20%) ходили в

---

<sup>672</sup>Кино и время. Вып. 6. Ред. Фомин В. – М.: Искусство, 1985. – С. 95.

кино в среднем чаще раза в неделю, вторые (30%) – примерно раз в неделю, третьи (50%) – один-два раза в месяц. Примечательно, что «умеренные» зрители – наиболее многочисленная группа регулярной киноаудитории – в количественном отношении доминировали практически в каждом городе и в каждом сельском районе.

«Высокоактивные» зрители, – продолжает М. Жабский, – представленные главным образом (примерно на три четверти) людьми в возрасте от 11 до 24 лет, желают быстрой смены картин на экране, на что киносеть откликается – благо сегодняшней объем кинорепертуара позволяет, – создавая тем самым такую текучесть кинопрограммы, за которой значительная часть «активных», а особенно «умеренных» и «случайных» зрителей попросту не поспевает. ...В итоге создается такая текучесть кинорепертуара, при которой одна часть «умеренных» зрителей не смотрит фильма, а другая – вместо лучших фильмов довольствуется просмотром слабых, что ведет к падению престижа кинематографа»<sup>673</sup>.

Социологи в начале 80-х годов обращали внимание на то, что дальнейшее увеличение количества выпускаемых фильмов не приведет к росту общего уровня посещаемости и даже не будет способствовать его стабилизации. В связи с этим предлагалось «сосредоточить еще большее внимание на повышении идейно-художественного уровня кинорепертуара при сохранении его нынешнего объема»<sup>674</sup>.

Но повышения идейно-художественного уровня можно было добиться только при укреплении кадрового состава творческих работников, существенным пополнением его новыми истинно талантливыми режиссерами, драматургами, художниками и пр.

Падение посещаемости, тем не менее, продолжалось. Более того, с каждым годом этот процесс усугублялся. Если в середине 70-х каждая картина «Мосфильма» собирала в среднем 18 млн. зрителей, то в 1985 году –

---

<sup>673</sup> Кино и время. Вып. 6. Ред. Фомин В. – М.: Искусство, 1985. – С. 96.

<sup>674</sup> Кино и время. Вып. 6. Ред. Фомин В. – М.: Искусство, 1985. – С. 96.

чуть больше 9 млн. «Ленфильм» снизил показатели с 14 млн. до 6,3. В 1986 году наша киноаудитория сократилась до 3,8 миллиардов кинопосещений в год. Причем на новые фильмы было продано лишь 1,6 млрд. билетов, что составило около 42%. Две трети отечественных лент, запущенных в производство до перестройки, собрали в 1987 году мене 5 млн. зрителей, в то время как окупаемость киноотрасли в целом определялась цифрой 17 млн. Таким образом, кинематограф, хотя этот факт по-прежнему скрывался от общественности, перешел в разряд планово-убыточных отраслей<sup>675</sup>.

## **7.6 Кинофикация и кинопрокат**

### *Прокат*

Когда проблема зрительской посещаемости стала ребром, отечественные киносociологи начали разрабатывать специальные методологии, позволяющие спрогнозировать как успех готовых фильмов, так и успех или неуспех запущенных или запускаемых в производство сценариев. Особенно важна была созданная киносociологами методика прогнозирования прокатной судьбы фильма еще до его тиражирования, так как количество копий некоторых картин достигало 2–3 тыс., и печать фильма оказывалась делом чрезвычайно дорогостоящим.

«Эта методика, – характеризует В.Головской, – включала предварительные просмотры фильма, как специально подобранными, так и естественными аудиториями; замер зрительской реакции; сопоставление мнений публики с оценками экспертов и т.д. Если в результате оказывалось, что фильм не может рассчитывать на массовый прокат, то печаталось меньшее количество копий. Наконец, велась работа по изучению экранной жизни фильма с учетом реальных прокатных данных, откликов прессы, писем зрителей и пр. Все эти методики, которым стали придавать весьма важное практическое значение, в сущности, имели двоякую цель: во-первых,

---

<sup>675</sup> В 1987 году на все типы фильмов во всех кинозрелищных учреждениях было продано 3775 млн. билетов, что составило 13,3 посещения на человека, а в 1990-м – 2407 млн. или 8,3 посещения на одного человека.

найти оптимальную модель фильма, сочетающего тематическую, содержательную значительность с максимальной зрелищной эффективностью; и во-вторых, понять механизм функционирования фильма в системе проката. Кстати говоря, прокат только еще начал задумываться над научной организацией своей деятельности, постигать законы доведения фильма до зрителя»<sup>676</sup>.

Прокат, а точнее прокатные конторы были последней инстанцией на пути картин к экрану. Они представляли из себя склады, где хранился практически весь действующий фильмофонд, где копии проверяли и держали по возможности в надлежащем техническом состоянии и, согласно директивам из Москвы, расписывали их по государственной, профсоюзной и ведомственной сети кинотеатров своей области или региона. Задача прокатных контор была чисто техническая, без особой стратегии – раздать и вовремя собрать копии. Регламентация осуществлялась через закрытые инструкции и ведомственный журнал «Новые фильмы». Фильмами капстран можно было пользоваться, согласно лицензии, 5–7 лет, соцстран и отечественными – бессрочно.

Директор прокатной конторы никогда не ощущал себя заказчиком кинопродукции, ключевой фигурой в кино, прокатчиком в западном смысле этого слова. Он никак не влиял на процесс кинопроизводства и в осуществлении проката и показа играл чисто техническую роль. О тех, кто возглавлял наши прокатные конторы, разбросанные по все стране, Л. Фуриков, старший консультант отдела прогнозирования и проката «Союзкинофонда», отзывался следующим образом: «...В редкой конторе есть самоучка – фанатик, который любит кино. В основном же это случайные для кино люди. Не получилось, не справился какой-то инструктор райкома – его «перебросили» на кинопрокат. Для человека такой «переброс» иногда даже повышение, а для проката это губительно»<sup>677</sup>.

---

<sup>676</sup>Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 92.

<sup>677</sup>Диалог о сегодняшнем кино. С симпозиума во ВНИИ киноискусства. – М.: ВНИИ киноискусства, Госкино СССР. – 1989. – С. 138.

Кассовые сборы от проката фильма распределялись следующим образом. 55% валового дохода сразу же изымались из кинооборота и передавались непосредственно в местный бюджет в виде местного налога на кино. Эти средства шли на зарплату работникам социальной сферы, учителям и врачам на местах. Оставшейся части поступлений, как правило, не хватало на содержание и эксплуатацию киносети и кинопрокатных организаций, чьи убытки восполнялись за счет дотаций опять же из бюджета. 20% от кассовых сборов кинотеатры обязаны были перечислять в местные управления кинофикации (сельские сборы распределялись иначе: прокатная организация получала 10 %, а оставшиеся 10 % добавлялись к поступлениям в бюджет). Из них 40% передавалось Главкинопрокату на оплату законченных производством картин. Из этих средств Управление и рассчитывалось с банком, кредитовавшим кинопроизводство (в кинопроизводство возвращалось примерно 8% от суммы кассовых сборов). От Главкинопроката как гаранта взятого кредита студия получала затраченные ею на производство деньги, плановую прибыль (20%) и надбавку за качество, размер которой зависел от присвоенной фильму категории.

«За фильмы третьей категории, – отмечает Е.Слатина, – плановая прибыль студии-производителю не начислялась, но расходы на их производство, тем не менее, покрывались полностью. Убытки возмещались даже в тех случаях, когда режиссер превышал первоначально утвержденную смету или его фильм так и не выходил в прокат – печатался для проформы в 3–5 копиях и ложился на «полку» (в связи с художественной несостоятельностью или идеологической сомнительностью)»<sup>678</sup>.

Кроме того, на 40% сборов, отчисляемых Главкинопрокату, закупалась кинотехника, пленка, аппаратура, транспорт (по всей стране работал колоссальный парк фильмовозок – машин, доставлявших картины в

---

<sup>678</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 125.



кинотеатры и сельскую киносеть), строились кинотеатры. Кинотеатру оставалось 25%. Но и на эти средства административной системой накладывались строгие ограничения. Нормировались зарплата, премии сотрудникам кинотеатра, расходы на рекламу, на любую бюджетную статью, транспортные расходы. Таким образом, до середины 80-х годов у нас функционировала вертикаль управления отраслью, опиравшаяся на четкую систему учета и контроля кинообслуживания населения.

Кинотеатры находились в двойном подчинении. За репертуар отвечало Госкино, кинопроекторная и звуковая аппаратура принадлежала тоже ему. Но поскольку выручка от продажи билетов облагалась налогом на кино, поступавшим в местные бюджеты, и тем самым шла на содержание местных организаций, органы управления (сельские, поселковые, городские и районные советы народных депутатов) должны были быть заинтересованы в процветании своих кинотеатров. Так как строительство кинотеатров на местах также осуществлялось за счет местных ресурсов с помощью кредитов Госбанка, то сторонники такой системы полагали, что любое выведение киносети и кинопроката из управления местных органов власти приведет к понижению их заинтересованности в развитии киносети. В то же время средства «на капитальное строительство» и «на культуру» переводились в местные органы власти из центра.

Премьерные фильмы поступали сначала в самые крупные кинотеатры высшей категории – городские «тысячники» с режимом работы с утра до вечера, составлявшие чуть больше 4% от общего числа киноустановок в стране. В 1970-х годах их было уже около пяти тысяч, и они приносили более 80% от всех сборов за первый год демонстрации. От этих кинотеатров в сумме поступало почти 90% налога с кино в местный бюджет и 81,4% прокатной платы. В то же время в общей сумме эксплуатационных затрат киносети их доля составляла лишь 46,5%. Таким образом, это и был собственно театральный кинопрокат, реально работавший за всю огромную и в целом нерентабельную киносеть Советского Союза.

После «больших» кинотеатров фильмы шли дальше, в неудобные, небольшие провинциальные залы второго экрана, в клубно-профсоюзную сеть (дома культуры), доходя, в конце концов, до села, где показывались в стареньких деревянных клубах.

Таким образом, вся гигантская пирамида киноотрасли (сотни единиц кинопроизводства, десяток кинокопировальных фабрик, 150 тыс. киноустановок) опиралась на работу 4% крупных кинотеатров, у которых власти отнимали фактически все. И тем не менее, советская система кинопроизводства-кинопроката работала многие годы без каких-либо серьезных изменений.

Репертуар каждого конкретного кинотеатра составлялся районной кинодирекцией, которая была заинтересована прежде всего в выполнении финансового плана. Кинодирекции подавали свои заявки в организации кинопроката, при которых работали специальные репертуарные комиссии. Эти комиссии состояли в основном из партработников, т.е. людей, далеких от киноискусства. Они ежеквартально анализировали планы выпуска новых художественных фильмов и давали рекомендации по их продвижению с учетом местных условий. На основе решений комиссий издавались распоряжения, обязательные для всех отделений кинопроката и организаций киносети. Этими распоряжениями определялись очередность и сроки выпуска всех фильмов в кинотеатрах, формы работы с ними. В особый раздел выделяли ведущие картины репертуара.

По возможности местное киноруководство пыталось вносить коррективы в организацию кинопоказа – улучшать рекламирование картин, выпускать на экраны любимые зрителями старые ленты. Но возможности эти были очень сильно ограничены. Ни директора кинотеатров, ни руководители местных прокатных организаций не могли решить главной проблемы плановой советской кинематографии – заставить зрителя ходить на многочисленные «серые», неинтересных фильмы, создаваемые в соответствии с основными статьями ежегодного темплана.

### *Кинофикация*

Как было сказано выше, первая половина 70-х характеризуется высокой кинопосещаемостью и соответственно высокими доходами киноотрасли. В марте 1971 года накануне XXIV съезда КПСС Л. Кулиджанов и А. Романов подписали приветственное письмо съезду, в котором рапортовали о достижениях советской кинематографии. В нем, в частности, приводились следующие цифры:

«Построено 1413 новых кинотеатров. Сеть широкоэкранных и широкоформатных кинотеатров увеличилась в 5,9 раза. Средняя посещаемость – 19,2 в год на душу населения, что намного превышает посещаемость кинотеатров в других странах мира.

Общее число зрителей возросло с 4,3 миллиарда в 1965г. до 4,7 миллиарда в 1970г. Поступление средств от показа кинофильмов только по государственной киносети за пятилетие составило 4,2 миллиарда руб. и превысили установленные задания на 14 миллионов руб.»<sup>679</sup>.

Однако с 1971 года Совет Министров СССР принял решение о прекращении выдач кредитов на строительство новых кинотеатров, что привело к ухудшению кинообслуживания городского населения, когда выбывающие из-за ветхости, аварийного состояния и других причин здания действующих кинотеатров перестали заменяться новыми. Это усугубилось также быстрым ростом городского населения в стране, при котором строительство кинотеатров даже в тех объемах, что велось до отмены ссудного строительства, едва поспевало за его ростом.

Доходы от кино продолжали увеличиваться в основном не за счет строительства и введения в эксплуатацию новых кинотеатров, а за счет ужесточения режима работы уже действующих, вопреки их реальным возможностям.

---

<sup>679</sup>РГАЛИ, ф. 2936, оп. 4, д. 360.

Состояние сельской сети также оставляло желать лучшего: она увеличивалась зачастую за счёт организации кинопоказа в плохо приспособленных для этой цели помещениях и даже в домах колхозников, так как клубное строительство в деревне было недостаточным, что подтверждается опережением роста киноустановок по сравнению с ростом клубных учреждений.

Несмотря на высокие статистические показатели, кинопоказ на селе далеко не везде находился на должном уровне. В 70-х годах ощутимо обозначился количественный разрыв между городской и сельской аудиторией. В городах кинопосещаемость (по официальным данным) продолжала расти, а в деревне – снижаться.

Это было связано с несколькими обстоятельствами. Во-первых, во многих областях и регионах «хромал» контроль за продвижением картин. Зачастую даже самые значительные фильмы не демонстрировались на сельских установках, в том числе крупных. Во-вторых, в сельской киносети на очень низком уровне находилась информационно-рекламная работа. Во многих деревенских клубах основным источником информации была «безымянка», которая, кроме названия картины, никакой информации о ней не давала. Наконец, в-третьих, при оценке итогов проката необходимо было учитывать тот факт, что немалая часть жителей пригородных сел и деревень, особенно наиболее активная – молодежь, не дожидаясь, пока новые картины попадут на сельскую киноустановку, смотрели их в городских кинотеатрах. Эта часть населения по статистике попадала в число городских зрителей. Наконец, еще одним фактором, который в 70-х годах стал негативно влиять в основном на деревенский кинопрокат, является телевидение, речь о котором пойдет ниже.

Часто показ страдал от недостатка копий, получаемых из центра. Прокатчики и демонстраторы на местах физических не могли распределить их по всем киноустановкам. При ограниченном числе копий они были вынуждены заранее расписывать маршрут фильма и сроки его демонстрации

в разных кинотеатрах данного региона. И даже если картина имела у зрителя широкий успех у зрителя, ее снимали с экрана в соответствии с этим расписанием. Во главе угла во всем стоял План.

К началу 70-х годов кинопрокат располагал большим фильмофондом, который надо было хранить в соответствующих условиях и который систематически увеличивался. Требовались средства не только по его эксплуатации, но и на строительство новых фильмобаз. К 1970 году в конторах кинопроката имелось 1 млн. 303 тысячи копий только полнометражных кинофильмов, в том числе 856 тысяч на широкой пленке и 447 тысяч на узкой. Большое количество этих копий «отработало» в киносети и хранилось на базах, имея высокую техническую годность.

В то же время огромное количество фильмокопий наиболее популярных и востребованных зрителем фильмов изнашивалось раньше времени по причине низкой вместимости кинотеатров. Если в большом кинотеатре вместимостью в тысячу человек кинокартину за 10 сеансов можно было просмотреть 10 тысяч человек, то для того, чтобы обслужить эти же 10 тысяч человек в кинотеатре на 200–250 мест, картина должна была быть пропущена не 10, а 40–50 раз. Копия выдерживала до 600 показов, и срок службы её резко снижался.

Резкий недостаток копий приводил к тому, что в прокатных конторах происходила их частая пересортировка, т.е. копии, которые должны были быть списаны в полный брак и пойти на смывку, вновь выпускались на экран в совершенно непригодном виде, так как голод на кинокартины заставлял смотреть даже этот негодный материал.

Внедрение в работе контор кинопроката реставрационных машин позволило улучшить сохранность фильмофонда и продлить работу фильмокопий. Однако ежегодно новые фильмокопии поступали в кинопрокат во все увеличивающихся размерах. Такое неэкономное использование фильмофонда поставило перед кинопрокатом задачу по изучению наиболее эффективных форм его эксплуатации. Работа по

исследованию действующего фильмофонда и эффективности использования тиражей кинокартин была возложена на НИКФИ, речь о котором пойдет ниже.

Серьезнейшая проблема нашего кинематографа – хроническое отставание киносети от зрительских потребностей. Во-первых, у нас во все времена катастрофически не хватало кинотеатров. А во-вторых, они были плохо оснащены, в них стояла очень слабая, технологически устаревшая аппаратура. Большинство кинотеатров было построено в начале 50-х годов и к концу 70-х пришло в ветхое состояние. В особенно тяжелом положении находилась периферийная киносеть, где средств на ремонт выделялось меньше.

Кроме этого, большие однозальные кинотеатры, которые всегда преобладали у нас, значительно сужали выбор репертуара. В 80-х годах из 5000 действующих кинотеатров двухзальных было чуть более 12%, из них менее 1% – трех-четырёхзальных.

В конце 70-х – начале 80-х годов у нас резко сократилось строительство кинотеатров, в то время как количество городских жителей продолжало расти. Среднее количество мест на тысячу городских жителей в постоянных кинотеатрах, по официальным данным, снизилось с 13,9 в 1971 году до 12,5 – в 1981-м. Кроме того, в это время происходила постепенная передислокация населения из центральных районов городов на окраины, где появились огромные жилые массивы. Из-за этого миллионы горожан оказались лишены возможности регулярно посещать кино.

Почти в 250 городах РСФСР с населением свыше 10 тысяч жителей в каждом кинотеатров вообще не было, равно как и в ряде новых жилых массивов крупных республиканских, краевых и областных центров, где проживало 100 и более тысяч жителей. С еще большими трудностями сталкивались сельские кинофикаторы из-за отсутствия во многих населенных пунктах клубных учреждений.

«С начала 1980-х гг. кино стало приносить убытки, – констатирует Н.Венжер. – Причем не из-за стоимости производства, а из-за размеров киносети: из 4,2 тыс городских кинотеатров рентабельными были только 800, остальные жили на дотациях. Дополнительной нагрузкой к этому являлись 153 тыс сельских киноточек. Посещаемость с начала 1980-х гг. начала заметно снижаться – и все это «богатство» висело на отрасли мертвым грузом»<sup>680</sup>.

И все же в первой половине восьмого десятилетия, в отличие от второй, кинотеатры еще строились, а не закрывались. И, по словам начальника Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР Ф. Белова, строились ударными темпами. «В настоящее время, – заявлял он в 1981 году, – мы сооружаем кинотеатры различного типа. Как многоместные, одно- и двухзальные, так и с несколькими небольшими залами. Все зависит от того, где кинотеатр строится. Одно могу сказать: эра неблагоустроенных кинотеатров с тесными фойе, отсутствием других необходимых помещений миновала. Разработанные новые проекты предусматривают в кинотеатрах свободные фойе, кафе или буфеты, набор комнат для отдыха и клубной воспитательной работы, а некоторые – даже танцевальный зал и гардероб, кондиционирование воздуха или приточно-вытяжную вентиляцию. Большое внимание уделяется художественному оформлению. Монтируемая в этих кинотеатрах аппаратура гарантирует высокое качество кинопоказа»<sup>681</sup>.

Таким образом, решалось сразу две основные проблемы советской киносети – количественная и качественная. В 1980 году начался перевод лучших широкоформатных кинотеатров в высший разряд. О том, что представляли из себя эти элитарные кинотеатры, можно понять из следующей характеристики Ф. Белова: «Будучи наиболее комфортабельными, оснащенными по последнему слову техники, эти кинотеатры являются эталонами культуры кинообслуживания в данной

---

<sup>680</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 125.

<sup>681</sup>Белов Ф. Улучшению кинообслуживания – главное внимание. – Киномеханик, 1981. – № 2.

местности. Вот почему они более активно, чем другие кинотеатры, посещаются зрителями. Их популярности также в значительной степени способствует систематическое проведение различных пропагандистских мероприятий, всегда интересных, будь то кинопреьера, устный журнал или кинофестиваль. Таким кинотеатрам предоставляется право первоочередного показа лучших фильмов любого формата. Их работники с большой ответственностью относятся к соблюдению правил эксплуатации фонда, что позволило значительно увеличить срок службы копий, используемых в этих кинотеатрах, и повысить их эффективность»<sup>682</sup>.

Таким образом, в начале 80-х, несмотря на тревожные сигналы, свидетельствующие о падении кинопосещаемости, у наших киноначальников были вполне позитивные настроения в отношении кинофикации. В 1985 году на свет появился любопытный документ, отражающий далеко идущие планы киноруководства, которые, увы, сильно разошлись с наступившей вскоре действительностью.

Госкино представило в Госплан СССР уточненные предложения по валовому сбору от киносеансов по всей киносети страны в разрезе союзных республик. «Если в течение IX пятилетки кинопосещаемость сократилась на 1,5 посещения, – говорилось в документе, – в X – на 1,7 посещения, в XI – 1,4 посещения, то на оставшийся период до 2000 года снижение этого показателя планируется в среднем на I посещение за каждую пятилетку. С учетом этих тенденций в 1990 году предполагается получить в киносети всех ведомств валовой сбор в сумме 1054,8 млн. руб., в 1995 году – 1021,1 млн.руб., в 2000 году – 1008,6 млн. руб»<sup>683</sup>.

Приведем здесь еще один не менее оптимистичный документ. Хотелось бы обратить внимание на то, что впечатляющие цифры, отраженные в нем, приводятся в то время как наш кинематограф уже одной ногой стоял в могиле.

---

<sup>682</sup>Белов Ф. Улучшению кинообслуживания – главное внимание. – Киномеханик, 1981. – № 2.

<sup>683</sup>РГАЛИ, Ф. 2944, оп. 1, д. 1739, л. 32.



«Активная работа работников киносети и кинопроката в 1985 году обеспечила выполнение плана по кинообслуживанию населения и валовому сбору средств от кинопоказа, – говорилось в обращении председателя Госкино Ф. Ермаша в Президиум Верховного Совета СССР («О заключениях планово-бюджетных и других постоянных комиссий палат Верховного Совета СССР по плану и бюджету на 1986г.). – Киносеансы посетило 3327,8 млн. зрителей (104,3% к плану), валовой сбор средств составил 933,2 млн.рублей (105,2% к плану). Сверх плана обслужено 138,2 млн. зрителей, собрано 46,1 млн.рублей. ...План одиннадцатой пятилетки (по сумме годовых планов) государственной киносетью по количеству зрителей выполнен на 103,0% по сбору средств на 104,1%. За этот период киносеансы посетило 16,7 млрд. зрителей, сбор средств составил 4,6 млрд.рублей <...>»<sup>684</sup>.

#### *Телевидение: обгон*

Одной из причин падения посещаемости, начавшегося в середине 70-х, является массовое распространение телевидения, в частности, рост производства телевизионных фильмов. «Причина этого процесса ясна, – говорит В.Головской, – хотя и позднее, чем в других странах, телевидение с его многочисленными «сериалами» и спортивными передачами оттянуло к маленьким экранам значительную часть кинозрителей. Теперь на 100 семей в Советском Союзе приходилось 85 телеприемников, все телестанции страны вещали 2496 часов в год. Согласно социологическому опросу, 36 тысяч семей, т.е. 84 процента опрошенных предпочитали свое свободное время проводить у экрана телевизора»<sup>685</sup>.

Сериалы и спортивные передачи были далеко не главными приманками для телезрителей. Наибольшей популярностью пользовались кинофильмы,

---

<sup>684</sup> РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 41-52.

<sup>685</sup> Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Материк, 2004. – С. 88.

транслируемые телевидением, особенно новые, а также телевизионные фильмы (см. п. 7.3).

Телевидение потеснило кино, став одним из эффективных средств массовой коммуникации и каналов культуры. По данным Института социологических исследований АН СССР, в первой половине 80-х годов люди проводили у телевизоров около 44% своего свободного времени. Посещение библиотек, музеев, выставок занимало в бюджете досуга лишь от 0,1 до 0,04 часа в неделю. По массовости охвата телевидение опережало только радио, продолжающее удерживать в этом отношении ведущую позицию.

Социологи приводили более чем внушительные цифры: ежедневно в будни среднестатистический телезритель проводил у экрана телевизора 2,5–3 часа, а в нерабочие и праздничные дни он уделял телевизору уже до 5 часов свободного времени<sup>686</sup>. Естественно, это не могло не сказаться на интенсивности посещения кинотеатров. Телевидение потеснило кино и заняло первое место в структуре досуга как горожан (48,5:40,7%), так и сельских жителей (52,3:32,6%)<sup>687</sup>.

В наименьшей степени телевидение повлияло на кинопосещаемость молодежи. Не поддавалась соблазнам голубого экрана и интеллигенция (педагоги, медицинские работники и др.). Вообще, судя по результатам соцопросов, чем образованнее был зритель, тем меньше он смотрел телевизор. Правда, это относится только к городской аудитории. В селе сложилась противоположная картина: чем выше образование – тем больше времени для ТВ. Очевидно, это было связано с отсутствием альтернативных форм отдыха.

Качество кинопоказа на селе всегда оставляло желать лучшего. А в первой половине 80-х такие проблемы, как неудовлетворительное состояние киноаппаратуры и износ фильмокопий, достигли своего апогея. Даже самые

---

<sup>686</sup>Социологические проблемы кинопроката. Ред. Воронцов Ю.: ВНИИ киноискусства, 1986. – С. 121.

<sup>687</sup>Социологические проблемы кинопроката. Ред. Воронцов Ю. – М.: ВНИИ киноискусства, 1986. – С. 121.

неискушенные зрители не могли не обращать внимание на регулярные обрывы ленты, «жеванный» звук, отсутствие резкости изображения, искажение цвета, мелькание на экране пятен, точек, полос... Кроме того, для зрителей не было секретом то, что фильмы доходили до села с большим отставанием, по сравнению с городскими кинотеатрами. В результате у зрителя оставалось два варианта: либо отправляться на просмотр интересующих фильмов в город, либо смотреть телевизор. Второй вариант был более удобным и экономичным. Наибольшей популярностью на телевидении пользовались кинофильмы, особенно новые. А поскольку в телепрограмме насчитывалось большое число фильмов, многие стали воспринимать телевизор как домашний кинотеатр.

Телевидение давало зрителю большую уверенность в том, что, включив телевизор, он получит то, что ожидал, поскольку он смотрел передачу привычного цикла или старый «проверенный» фильм. А если новый фильм, увиденный по телевизору, и разочаровывал зрителя, то разочарование было не таким большим, как после похода в кинотеатр. Гораздо хуже зритель был ориентирован в мире кинематографа. Он далеко не всегда был уверен, что найдет в кинотеатре то, что ищет. Это было связано с плохо налаженной рекламной деятельностью. И эта неуверенность делала более предпочтительной возможность остаться дома у телевизора.

В 70-х – начале 80-х годов у нас не была выстроена экономически целесообразная и эффективная система выхода кинокартины на телеэкран (эта проблема не решена по сей день), взаимоотношения ведомств кино и телевидения не носили хозрасчетного характера, и кинематограф не мог рассматривать телевидение как свой вторичный рынок. Гостелерадио обладало правом премьерного показа 12 фильмов в год спустя 6 месяцев после их выхода на экраны кинотеатров.

«Госкино же, – рассказывает И. Кокарев, – в свою очередь, разрешалось демонстрировать 12 художественных телефильмов в течение тех же 6 месяцев, предшествующих их показу по телевидению.

Центральному телевидению, кроме того, разрешалось показывать ежегодно 45 фильмов через полтора-два года после их выпуска на экраны кинотеатров по согласованию с Госкино. Остальные фильмы, созданные для театрального проката, можно было показывать по телевидению через 3–5 лет после премьеры в кинотеатрах. ...Все фильмы передавались телевидению по цене стоимости проката копии, то есть практически бесплатно. На практике всегда получалось так, что телевидение выпускало их раньше, с нарушением предусмотренных указанным положением сроков»<sup>688</sup>.

Некоторые фильмы, еще не собрав всей потенциальной прибыли от показа на большом экране, преждевременно появлялись на голубом, снижая тем самым доходы от кинопроката. В наименьшей степени «страдали» от телевидения те кинотеатры, которые согласовывали свой репертуар с телевизионной программой. Если, к примеру, в ближайшее время на телеэкраны должен был выйти многосерийный фильм, обещавший надолго приковать к себе внимание зрителей, большой экран должен был опередить менее гибкий голубой экран, загодя начав демонстрацию двух-трех привлекательных для зрителя фильмов и сохранить их на экране в течение всех критических для посещаемости дней.

Однако бурно развивающееся телевидение было не только врагом, но в какой-то степени и союзником кинематографа. В СССР фильмы еще более активно, нежели в других странах, заполняли телеэфир, многократно приумножая зрительскую аудиторию. Кроме этого, телевидение несколько освободило кино от его сугубо пропагандистских функций, взяв на себя роль ведущего идеологического рупора страны, и таким образом увеличило вероятность появления более свободных фильмов, рассчитанных на развлечение и отдых.

Добрую службу служило телевидение кинематографу и в качестве средства рекламы фильмов (оно занимало почетное четвертое место по

---

<sup>688</sup>Кокарев И. Российский кинематограф: между прошлым и будущим. – М.: Российский фонд культуры. Русская панорама, 2001. – С. 25.

влиятельности после газетного сообщения, афиш и информации, полученной от друзей и знакомых, то есть «сарафанного радио»). Еще сильнее сказывался косвенный рекламный эффект телепередач: стремление увидеть в фильме актера, с которым познакомило телевидение, интерес, вызванный обсуждением фильма в «Кинопанораме» или публицистических кинопередачах, ведущихся на ряде местных студий.

Уже в 70-х – 80-х годах людям, отвечающим за продвижение фильмов к зрителю, стало ясно, что «наиболее эффективной формой телевизионной рекламы кино является, видимо, удачное выступление создателей фильма и всякого рода дискуссионные передачи, особенно если в них звучат мнения зрителей. Такие передачи особенно эффективны, когда выходят в эфир на спаде первой волны интереса к фильму. По некоторым данным можно судить, что в этом случае интерес к фильму вновь оживляется. ...Есть основания полагать, что реклама и пропаганда фильмов по телевидению способны существенно влиять на ориентацию зрителя в репертуаре, повышать интерес к тому или иному фильму, т. е. повышать идеологический КПД кино»<sup>689</sup>.

В 80-х у кинематографа появился еще один конкурент – видео. Речь о нем пойдет ниже.

## **7.7 Кинотехника и кинопромышленность**

### *Кинотехника*

Дело обновления технической базы нашего кинематографа находилось в руках Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ), создающего новую технику кинематографии, и объединения «Экран», в состав которого входили конструкторские бюро, разрабатывающие конструкции новой киноаппаратуры, и заводы, изготовляющие киносъемочную, монтажную, звукозаписывающую, звуковоспроизводящую и кинопроекторную аппаратуру.

---

<sup>689</sup>Социологические проблемы кинопроката. Ред. Воронцов Ю. – М.: ВНИИ киноискусства. – 1986. – С. 126.

Объединение «Союзхимфото» разрабатывало в своих институтах и выпускало на своих заводах киноплёнку, необходимую советской кинематографии. Объединение «Копирфильм» осуществляло массовое тиражирование кинофильмов. Тираж художественного фильма в 70-е годы составлял в среднем около 500 копий. Наиболее удачные фильмы печатались тиражами свыше 1200 копий.

Квалифицированные специалисты по кинотехнике подготавливались Ленинградским институтом киноинженеров (ЛИКИ).

Обратимся к документу, отражающему состояние кинотехники в конце 70-х, чтобы понять, чего сумела достичь наша кинематография за рассматриваемое десятилетие.

«Развитие кинотехники в Советском Союзе на протяжении 70-х годов было прежде всего обусловлено большими масштабами советской кинематографии, – характеризовал руководитель научной деятельности НИКФИ В. Комар. - В СССР вышло за истекшие 10 лет 2250 художественных кинофильмов. При этом выпуск художественных фильмов для телевидения киностудиями увеличился за это время более чем в два раза, а для киносети - на 15%.

Развитие кинотехники в СССР тесно связано также с развитием кинотехники в других странах, что обусловлено интенсивным обменом кинофильмами. Из 263 художественных кинофильмов, выпущенных в прокат в Советском Союзе в 1979 году, 125 – импортных.

Характерным отличием кинофильмов, которые снимаются в Советском Союзе, является преобладание широкоэкранных картин с анаморфированным изображением, с отношением сторон кадра 2,35. На протяжении последних 10 лет количество такого рода широкоэкранных фильмов достигало каждый год 65-75 % от общего выпуска. Количество художественных картин, снимаемых в цвете, достигло к настоящему времени 95 % от общего количества.

На протяжении 70-х годов сохранялся достигнутый уровень использования широкоформатного кинематографа. Для съёмки широко

форматных фильмов в Советском Союзе продолжает использоваться цветная негативная киноплёнка шириной 70 мм. На такой плёнке ежегодно выпускается 10-15 широкоформатных фильмов. Наряду с этим часть фильмов, снятых на 35 мм киноплёнке и пользующихся успехом у зрителей, затем переводится на 70 мм формат, чтобы показать их на очень больших экранах в крупных кинотеатрах».

На протяжении 70-х постепенно развивалась советская система стереоскопического кинематографа «Стерео-70». В конце десятилетия было снято 4 стереоскопических кинофильма: полнометражный художественный и кукольные. На тот момент в стране насчитывалось 10 стереокинотеатров. По советской системе "Стерео-70" были оборудованы также стереокинотеатры в Финляндии, Франции и Болгарии.

В киносети использовалась техника, основанная, главным образом, на 35 мм плёнке. Однако в больших городах пользовалась популярностью демонстрация 70 мм широкоформатных кинофильмов со стереофоническим звуком. Такая демонстрация осуществлялась в 850 крупных кинотеатрах.

В 70-е годы киностудиями были приобретены в значительных количествах импортные съёмочные аппараты и кинооптика, звукозаписывающая аппаратура: плечевая киносъёмочная камера фирмы «Арри» (ФРГ), объективы с переменным фокусным расстоянием фирм «Анженье» (Франция) и НАК (Япония), звукозаписывающая аппаратура фирмы «Магнатек» (США) и др. Однако большая часть фильмов в СССР производилась с помощью отечественной аппаратуры<sup>690</sup>.

«За последние годы, – констатировал В. Комар, – в СССР были разработаны и выпущены новые киносъёмочные аппараты, отвечающие требованиям современного фильмопроизводства, в том числе

---

<sup>690</sup> Советская промышленность изготавливала объективы для профессиональных киносъёмок на 35 мм плёнке широкой номенклатуры, удовлетворяющей требования создателей фильмов, например, на фокусные расстояния от 16 мм до 1000 мм. Объективы для съёмки на 35 мм киноплёнке с плавным изменением фокусного расстояния в процессе съёмки («зум») изготавливались на различные диапазоны фокусных расстояний, например: 20–120, 25–250, 25–2500 мм.

предназначенные для скоростных киносъемок (тип СКЛ-М), при частоте от 24 до 150 кадров в секунду, и для комбинированных киносъемок (тип КСМ-М). ...В Советском Союзе создан комплекс новой аппаратуры для подводных киносъемок, который впервые использовался киностудией им. М. Горького при съемке фильма «Аквалангисты» в 1979 году и получил хорошие отзывы.

Характерным для современной советской кинотехники является создание и использование при экспедиционных киносъемках автомобильных комплексов. На специализированных автомобилях устанавливается различное оборудование – кинотехнологическое, светотехническое, звукозаписывающее, операторская вспомогательная техника, предусматривается штаб-салон киносъемочной группы, а также передвижные средства ее бытового обслуживания <...>».

Что касается кинотеатральной аппаратуры, то Советский Союз практически не импортировал ее, обходясь собственной, за исключением небольшого количества кинопроекторов из Чехословакии и ксеноновых ламп из Венгрии .

В конце 70-х в производстве фильмокопий и в их прокате начали применяться компьютеры. Электронно-вычислительные машины обрабатывали ежедневную информацию по каждому фильму в отношении числа зрителей, денежных сборов, мест нахождения фильмокопий для крупных городов страны и т.д.

Важной проблемой, которую пытались решить в период «застоя», было создание гидротипного процесса печати фильмокопий без использования серебра, бессеребряного процесса передачи киноизображения и бессеребряного процесса изготовления звуковых дорожек на фильмокопиях. Кроме этого, велись исследования в области голографических, электронных и телевизионных методов в кинематографии. Изучались процессы монтажа кинофильмов с помощью телевизионных средств. Например, исследовались способы кодирования негативов в киносъемочной камере с последующим



переводом снятого изображения на магнитные ленты или диски; монтаж фильма осуществлялся при этом без клея и ножниц до получения полностью смонтированного негатива кинофильма. Наконец, одним из важнейших технических ноу-хау, получивших свое рождение в эпоху «застоя», стало видео (об этом см. ниже).

#### *«Ахиллесова пята» советского кино*

Однако не все в технической базе советского кино было так гладко, как это отражалось в отчетных документах. Более того, состояние технической базы нашей киноиндустрии было, по сути, ахиллесовой пятой с момента ее зарождения. Порочность планового подхода негативно сказывалась на эффективности работы НИКФИ. Работавшие по утвержденным Госкино планам лаборатории института были загружены работами, не имеющими прямого отношения к кинематографии, в результате чего советская кинотехника с каждым годом все больше и больше отставала от мировых стандартов, оборудование ветшало и постепенно вытеснялось зарубежными новинками. Особенно серьезное отставание наблюдалось в ряде областей кинотехники: в проявочной и копировальной аппаратуре, новых видах съемочной оптики, операторского транспорта.

Наиболее трудное положение сложилось с производством и освоением новых сортов киноплёнки. Выпускаемые вплоть до 70-х годов советскими химическими заводами (шосткинским производственным объединением «Свема» и казанской «Тасмой») пленки в большинстве своем не отвечали должному уровню качества. Производство и применение огнеопасной пленки, уже в 50-х годах запрещенной во многих странах, часто приводило в кинотеатрах к пожарам и человеческим жертвам. Сроки о переводе всех пленок на негорючую основу постоянно отодвигались из-за невыполнения планов Государственным комитетом по химии.

Наши киноплёнки, особенно цветные<sup>691</sup>, значительно уступали заграничным сортам. Черно-белые, как правило, были менее чувствительными, по сравнению с иностранными, имели более крупное зерно, а цветные позитивные плёнки быстро выцветали. Поскольку наша плёнка из-за низкого качества сырья, поставляемого химической промышленностью, зачастую не соответствовала стандартам по своим механическим и фотографическим данным, это приводило к браку при киносъёмках. Мало того, что киностудии несли убытки из-за пересъёмок, это наносило огромный моральный ущерб творческой группе, которая вынуждена была воспроизводить уже сделанную работу. Высокая вероятность брака вынуждала наших кинематографистов снимать по 8–10 дублей, что было загодя утверждено соответствующими нормативами. Помимо борьбы за качество кадра, наши операторы боролись с царапинами, кислотными пятнами и прочими несовершенствами советской киноплёнки. Причем иногда эта борьба переходила в живой творческий поиск, которого не могла дать иностранная плёнка.

«Специальными фильтрами пользовались, – вспоминает А. Сокуров, – чтобы облагородить цветопередачу, придумывали всякие внутренние способы художественной организации кадра – выборочную цветовую работу внутри него делали, когда в зависимости от свойств плёнки решался цвет костюма, цвет грима, цвет стен. Советская плёнка провоцировала сделать ее саму как бы участницей художественного процесса. А «Кодак», он «Кодак» и есть, он диктует свои правила»<sup>692</sup>.

---

<sup>691</sup>В 1976 году председатель Госкино СССР обратился в ЦК КПСС с докладной запиской о проблемах в работе Рязанской кинокопировальной фабрики. С введением в строй этой новой фабрики (1974г.) в отрасли связывали надежды на значительное увеличение печати цветных фильмов. Однако Минхимпром, не обеспечив фабрику достаточными поставками цветной плёнки, что не позволили фабрике полностью реализовать ее производственные мощности. В 1976г. недозагрузка фабрики по этой причине составила 20 млн. м. плёнки (при потенциале 150 млн. м.). Проблему запланированных поставок необходимо решать, – сообщал Ф.Ермаш, – тем более что по планам пятилетки потребность в цветной печати должна значительно возрасти. // РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1206, л. 6–8.

<sup>692</sup> Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С.

И все-таки «Кодак» был заветной мечтой каждого советского режиссера и оператора. Его закупки начались в 1974 году и до перестройки составляли 100–150 тыс. погонных метров в год (в 1986 году – уже 1 млн. метров). При таком объеме пленка «Кодак» доставалась далеко не всем желающим и не в полном объеме. Как правило, режиссерам приходилось комбинировать, приберегая заветную коробку для самых ответственных сцен. Но даже при работе на «Кодак» качество проявки и печати позитивных копий оставляло желать лучшего, потому что оборудование наших копирфабрик было приспособлено только под отечественную пленку. Оно не позволяло на должном уровне использовать «Кодак», и уровень работы с ним был очень низок. Было немало случаев, когда на копирфабрике портили «кодаковские» копии.

Иногда советское киноначальство в целях экономии приобретало за рубежом уцененную пленку, которая потом «раскидывалась» по разным съемочным группам небольшими партиями. Как правило, обнаружив брак, группы «без шума» переснимали на другой пленке свой загубленный материал. Но у этого «правила» были свои исключения. Самым ярким и известным является история со съемками фильма А.Тарковского «Сталкер» (1979), который весь был снят на уцененной бракованной пленке «Кодак». Брак обнаружился не сразу, и когда стало ясно, что плод огромного труда всего съемочного коллектива должен пойти на смыв, это оказалось для всех настоящей трагедией (режиссер даже попал в больницу с диагнозом микроинфаркт). А.Тарковскому посоветовали пойти по пути наименьшего сопротивления и посчитать загубленную пленку за нормально проявленную, продолжив съемки как ни в чем не бывало. Разумеется, работа была приостановлена. И тот факт, что спустя год «Сталкер» был снят практически с нуля в новом – двухсерийном – варианте, иначе как чудом назвать нельзя. Чудо это свершилось не без помощи союзников режиссера, в частности директора «Мосфильма» Н.Сизова.

Из-за нехватки цветной пленки многие фильмы, хотя и выпускались цветными, печатались и демонстрировались в черно-белом варианте. Отсутствие хорошей цветной пленки приносило большой урон и прокату советских фильмов за границей. «Совэкспортфильм» зачастую вынужден был вовсе отказываться от показа отдельных наших фильмов за рубежом или размещать заказы на печать, цветное контратипирование негативов широкоэкранных кинофильмов в зарубежных лабораториях, затрачивая на это немалые средства.

Среди экспортируемых за рубеж фильмов значительный удельный вес составляли картины выпуска прошлых лет. Но, как правило, исходные материалы этих кинофильмов (негативы, фонограммы) имели сверхнормальную усадку кинопленки. Поэтому копировальные фабрики и киностудии отказывались принимать экспортные заказы копий с этих материалов, либо принимали заказы, но выполняли их по 3-4 месяца.

«У меня в руках два куска рыжеватой кинопленки, - писал в 1984 году корреспондент «Советской культуры», - обе партии цветной негативной пленки ДС-5м оказались сплошь браком. Их вернули изготовителям, то есть на шосткинское производственное объединение «Свема» и на казанскую «Тасму». Оборудование. Сырье. Обработка. Вот три важнейших компонента, от которых, прежде всего, зависит и качество, и количество выпускаемых цветных пленок. Увы, ни один из компонентов не соответствует требованиям современного кинематографа... Основной парк отливочных машин – это огромные мастодонты начала 30-х годов. Работа по большей части ручная. Для сравнения: скорость отлива на этих машинах – 3 метра в минуту; на лучших мировых – в десятки раз выше... Я видел громадные помпы, перекачивающие раствор... а рядом – пара «мосек»: крохотные импортные помпы, производительность которых притом в два раза больше... Пора бы уж и на заслуженный покой нашим старушкам»<sup>693</sup>.

---

<sup>693</sup>Советская культура. – 1984. – № 87. – 21 июля.

В конце 70-х – начале 80-х годов на проблему качества наложилась проблема количества. Советская киноиндустрия начала испытывать серьезные трудности с позитивной пленкой, что повлекло за собой вынужденное сокращение тиражей новых картин. И очень существенное сокращение. Например, Таджикская республиканская контора кинопроката за девять месяцев 1979 года получила 582 копии, тогда как за тот же период 1977 года – 1019. То есть произошло сокращение почти в два раза. Затруднения с пленкой вынудили Главкинопрокат сократить общие тиражи художественных фильмов в 70 мм и 35 мм форматах с 169 тыс. копий в 1975 году до 120 тыс. в 1980 году – и это при росте производства.

Сокращались тиражи в первую очередь зарубежных фильмов, а также советских, «которые не поднимались по своим художественным достоинствам до среднего уровня». «Эти фильмы, – говорит Ф. Белов, – были отодвинуты нами как бы на периферию проката, и тем самым была расчищена дорога к массам зрителей для ведущих картин кинорепертуара»<sup>694</sup>. Из 1132 тыс. копий полнометражных художественных кинолент, которые были напечатаны за 5 лет – с 1975-го по 1980-й, 840 тыс., или 74,2%, – копии советских картин. Поэтому неудивительно, что за эти же пять лет удельный вес зрителей, смотревших новые советские фильмы, возрос с 47,3% до 70%.

Таким образом, к концу эпохи «застоя» кинотехника оказалась в плачевном состоянии. Поэтому не случайно одним из первых заседаний нового правления секретариата СК СССР, избранного сразу после перестройки, стало состоявшееся в 1986 году заседание по поводу состояния отечественной кинотехники. Состояние это было признано катастрофическим. Выступления большинства участников свелись к следующему: «1. Отечественные кинокамеры: жуют пленку, шумят, искажают объекты, приближенные к объективу, весьма неудобны для съемки

---

<sup>694</sup>Белов Ф. Десятая пятилетка – 20 миллиардов зрителей // Искусство кино. – 1981. – № 5.

с рук, крайне чувствительны к смене температурного режима. 2. Пленка: недопустимо высокая частота брака (сбитый шаг перфорации, некачественный эмульсионный слой, дающий при проявке полосы и т. д.), низкая чувствительность, плохая цветопередача, быстрая потеря цвета при хранении. 3. Звуковая аппаратура: к микрофонам не предусмотрены «удочки», радиомикрофонов нет, аппаратуры для обработки звука нет, миниатюрных аппаратов перезаписи нет, на звуковой дорожке пленки со знаком качества «идет частота, которая ничем не стирается» – т. е. оборудование для звукозаписи почти не изменилось со времен появления звука. Кроме того, осветительные приборы быстро перегреваются и шумят еще сильнее, чем камеры. Что касается оборудования для комбинированных съемок, произведенного 20–25 лет назад, то о нем в присутственном месте лучше вовсе не заводить разговор. Общие выводы заседания малоутешительны. 75% съемочной аппаратуры – устаревшие модели. Качественной отечественной пленки нет. При отдельных достижениях, общий уровень научно-исследовательских работ НИКФИ и конструкторских разработок НПО «Экран» чрезвычайно низок – создается кинотехника, заведомо не соответствующая мировым стандартам, которая к тому же зачастую выходит из строя»<sup>695</sup>.

### *Рождение видео*

Видео возникло в СССР на рубеже 70-80-х годов. Если учесть, что видеобум в западных странах начался в середине 70-х, можно сказать, что отечественный видеобизнес отстал от нового явления в развитии экранных искусств ненадолго. Однако в СССР, в отличие от западных стран, видеодело развивалось медленно и до начала перестройки носило частный характер. В нашей стране отсутствовала видеопроекционная аппаратура и не производились видеоприставки и видеокассеты. Хотя катушечный

---

<sup>695</sup> Новейшая история отечественного кино 1986-2000. Кинословарь. Кино и Контекст. Т. IV. Сост. Л. Аркус. - СПб.: Сеанс, 2002. СС. 123-124.

видеомагнитофон в СССР был создан в 1967 году, на два года позже японского, выпуск кассетного задержался до 1984 года. Но главное – застопорилось развитие сети видеопрокатных пунктов и системы перевода фильмов на видеокассеты. Видеопоказы осуществлялись на дому, и частные владельцы видеоприставок и видеокассет получали относительно небольшие доходы.

В начале 80-х годов вопросы по организации производства и проката видеокассет уже вовсю обсуждались на коллегиях Госкино и прочих важных собраниях. Вот что отмечали по этому вопросу начальник Технического управления В.Л.Трусько и директор НИКФИ О.И.Иошин: «Комплекс «телевизионный канал – видеомагнитофон – устройство электронного монтажа» обладает большими преимуществами в технологическом отношении перед традиционным методом киносъемки. Применение электронных методов киносъемки может дать огромную экономию времени и денежных средств, при одновременном повышении качества процесса фильмопроизводства»<sup>696</sup>. Из архивной коллекции НИИ киноискусства.

В декабре 1985 года в Центральном Доме кино появился необычный зал. По этому случаю газета «Московская правда» писала: «Мы с вами настолько привыкли к кино, что сейчас и не замечаем сам процесс демонстрации фильма. Нам известно: как только погаснет свет, из специальных окошечек, которые расположены на задней стенке кинозала, появятся световые лучи, и на экране возникнет изображение. Это понятно – ведь сзади нас находится специальная проекционная аппаратура с киноплёнкой. Но вот те, кто пришел в новый зал Дома кино, ничего подобного не увидели. Когда погас свет, необычный экран размером всего в два с половиной метра по диагонали как бы засветился сам. На него не падают никакие лучи. При этом качество «картинки» не хуже, чем на большом обычном экране. А воспроизводится все это с помощью оригинального и на сегодняшний день самого совершенного оборудования.

---

<sup>696</sup>Из архивной коллекции НИИ киноискусства.

В отличие от обычной аппаратуры, «видеотехника» располагается над экраном, под потолком. Этот зал Дома кино – небольшой и уютный. Раньше в нем показывались кинокартины. Теперь здесь будут демонстрироваться только видеофильмы. Вот почему он получил название «видеозала». Поэтому и оборудован он специальными проекционными устройствами. Телезрители знакомы с видеофильмами. При работе над ними применяются особая режиссура, специальная техника и технология. Даже непосвященный сумеет отличить обычную картину от видео. У видеокино свои особенности. Для него экран размером в 2,5 метра считается гигантским. Два полнометражных видеофильма свободно умещаются на одной небольшой кассете, в то время как простая полнометражная лента занимает несколько громоздких металлических коробок. И если видеокино уже пришло на телевидение, то на большом экране оно, наверное, появится еще не скоро. И вот как бы первым таким выходом для видеокино стал новый зал. Здесь будут обсуждаться и решаться все проблемы, связанные с развитием этого направления, проходить всевозможные встречи, дискуссии, творческие вечера. Планируется регулярно показывать лучшие видеофильмы и видеопрограммы, подготовленные различными студиями телевидения нашей страны. Так, в ближайшее время со своими работами москвичей познакомят телестудии Украины, Белоруссии, Армении»<sup>697</sup>.

По решению Госкино СССР со второй половины 1985 года на фабриках «Копирфильма» стали изготавливать видеоверсии отечественных кинолент, причем без выплаты вознаграждений авторам или студиям. Именно так вскоре стали поступать видеопираты. Но государство нельзя было тогда обвинять в нарушении авторского права, так как и права такого тогда фактически не существовало – вся интеллектуальная собственность, в том числе, искусство, принадлежала в то время народу.

В мае 1986 года было создано Всесоюзное производственно-творческое объединение «Видеофильм», на которое возложили обеспечение населения,

---

<sup>697</sup>Московская правда. – 1985. – 14 декабря.



особенно регионов Сибири и Крайнего Севера, видеосалонами, видеотеками, видеопродукцией и т.д. Для этих целей государством была закуплена у зарубежных фирм необходимая аппаратура на общую сумму в несколько миллионов долларов, и возникла государственная сеть, состоявшая из 2500 видеотек и видеозалов. Количество видеосалонов, кафе с видеопозом, видеотек и других подобных заведений составило, по оценкам специалистов, десятки тысяч с годовым оборотом до 12 млрд. руб. «Видеофильм» должен был, благодаря широкой государственной закупке западных картин, насытить лицензионной продукцией открывающиеся по всей стране пункты видеопроката и видеозалы.

Одновременно с образованием «Видеофильма» были предприняты усилия для того, чтобы перекрыть все нелегальные каналы поступления видеокассет из-за рубежа. Первые партии видеокассет поступали в СССР по дипломатическим, внешнеторговым, партийным, комсомольским и прочим номенклатурным каналам, а первой массовой видеоаудиторией была, строго говоря, бывшая государственно-политическая элита.

«Видеофильм», получивший из государственного бюджета 20 млн. долларов на приобретение фильмов и оборудования, тратил на закупку лицензионной продукции мизерную часть этой суммы и обеспечивал репертуарное разнообразие сети за счет пиратского видео. Задание по съемкам отечественных видеофильмов, производство которых к 1990 году должно было дойти до 300 единиц, «Видеофильм» также полностью провалил, отдав тем самым весь видеорынок на откуп зарубежной видеопродукции. Таким образом, эта организация никак не проявила себя ни в производстве, ни в прокате.

Государственные и муниципальные предприятия так и не превратились в сколько-нибудь заметных видеодистрибьюторов и видеопозчиков. Этот бизнес развивался в стороне от отечественного кинематографа и абсолютно самостоятельно.

## 7.8 Зарубежные связи

### «Совэкспортфильм»

Экспортно-импортные отношения в области кинематографии находились в руках «Совэкспортфильма». Он имел свои представительства в 41 стране. На содержание «Совэкспортфильма» государство ежегодно выделяло около 15 млн. инвалютных рублей. Из них 7 млн. предназначались для закупки западных картин. Помимо торговли фильмами, «СЭФ» занимался изготовлением сопутствующей рекламной продукции: роликов, плакатов, буклетов, каталогов, слайдов, календарей и т.д. Кроме того, «СЭФ» издавал ежемесячный журнал «Советский фильм» на русском, английском, немецком, французском, испанском, арабском и португальском языках, который выходил в 92 странах мира.

Основным видом деятельности «Совэкспортфильма» была, конечно, торговля. До середины 80-х годов он считался самым доходным внешнеторговым предприятием Советского Союза. «Во Внешторге, – вспоминает бывший заместитель председателя «Совэкспортфильма» Е. Бегинин, – каждый потраченный инвалютный рубль давал отдачу 10 руб., и это считалось чрезвычайным доходом. «Совэкспортфильм» же за каждый такой рубль возвращал в пять раз больше, а в некоторых случаях западные фильмы приносили прибыль 250 руб. к одному инвалютному»<sup>698</sup>. В 1974 году «СЭФ» поставил рекорд с мексиканской мелодрамой А. Кревенны «Есения», речь о которой шла выше. Купленный за 20 тыс. долларов на 7 лет, этот фильм только в первый год собрал 91 млн. зрителей, что соответствовало 45 млн. руб.

«Схема, по которой осуществлялась торговля, была простой, четкой и обсуждению не подлежала. В СЭФ из Госкино спускали утвержденный план на импорт и экспорт. План по импорту – количество предполагаемых закупок в целом и в конкретных странах – складывался исходя из подсчета

---

<sup>698</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 101.

приблизительной стоимости американских, французских, итальянских и других зарубежных фильмов. Весь мир делился на капиталистические страны (с ними выстраивались рыночные торгово-денежные отношения, и в ходу были инвалютные рубли), социалистические страны (обмен «единицами» киноискусства на безвалютной основе – в ходу были условные оборотные рубли) и развивающиеся страны с неконвертируемой валютой (система товарообмена, позволявшая получить за проданный фильм не «живые» деньги и не фильм страны-покупателя, а промышленные товары). Все доходы, полученные в разных странах, конвертировались в инвалютный рубль»<sup>699</sup>.

Если в развивающиеся страны мы продавали все, что было произведено на наших студиях, включая мультфильмы и научно-популярное кино, то с продажами в капиталистические страны дело обстояло сложнее. Покупка фильмов у Западной Европы и Америки зависела от ответных продаж Советского Союза (соотношение сумм было – один к четырем, один к пяти). Мировой кинорынок работал на паритетных условиях: советская сторона могла продать столько фильмов, сколько покупала сама. Таким образом, для продвижения своих фильмов на зарубежные экраны наши киноторговые организации вынуждены были закупать иностранные картины. Как правило, советские фильмы, экспортируемые в США, стоили от 10 до 50 тыс. долл. (годовой план экспорта в Америку составлял примерно 150 тыс. долл.). В то время как фильмы стран капиталистического мира «Совэкспортфильм» приобретал по цене 50–150 тыс. долл. (верхняя планка составляла 300 тыс. долл.).

В советском Союзе была, как было сказано выше, установлена норма выхода на экраны отечественных кинофильмов – 130 фильмов в год. Эта норма обуславливалась запасами киноплёнки, которой всегда не хватало. Определенную норму имели и зарубежные фильмы: 70 названий – в

---

<sup>699</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. V. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 99.

соцстранах, 30 – в развивающихся (в том числе Индия), и 25-30 – в капиталистических (6–10 США). Таким образом, соотношение советских и зарубежных лент в прокате составляло примерно один к одному. Иностранные фильмы приобретались нами в твердый счет, т.е. без процентных отчислений от прибыли. Это, безусловно, было невыгодно иностранным дистрибьюторам, но поделаться они ничего не могли. Разве что «придерживать» свои кинохиты от советских агентов.

Прокат зарубежных фильмов, приобретавшихся не на условиях процента от проката, приносил в советскую казну значительную часть чистой прибыли. Из общей суммы валового сбора лишь 31,4% приходилось на долю проката новых фильмов отечественного производства, 24,3% давал прокат зарубежных фильмов и 34,3% приносил повторный прокат старых советских фильмов. При этом зарубежных прокатчиков наши киноруководители не считали нужным информировать о кассовых успехах их картин. Хотя кое-какая информация все-таки просачивалась сквозь железный занавес.

Приведем конкретный пример, характеризующий деятельность «Совэкспортфильма». В сентябре 1974 года состоялись переговоры председателя «Совэкспортфильма» В. Володина с председателем правления американской фирмы «Сатра Корпорейшн» Аррой Озтемелом и президентом фирмы «Сатра Филмз Энд Спешл Проджектс» Д. Капстейном о необходимости развития и улучшения деловых отношений. Была достигнута договоренность осуществлять взаимные закупки фильмов в соотношении 2:1 в пользу «Сатры» в стоимостном выражении до того, как общая сумма закупок американских фильмов достигнет установленной прежними договорами и письмами цифры – 895 тыс. долларов, после этого соотношение будет 1:1.

В качестве первой сделки в январе 1975 фирма готова отобрать советские фильмы (игровые, документальные, мультипликационные) на сумму не менее 100 тыс. долларов. Были названы американские фильмы, в покупке которых заинтересован «СЭ» – «Аэропорт», «Любовная история»,

«Вестсайдская история» и «Кабаре», при этом цена не должна превышать 120–150 тыс. долларов за фильм<sup>700</sup>.

23 сентября 1985 вышло постановление Коллегии Госкино СССР № 65 «О дальнейшем повышении эффективности внешнеполитической кинопропаганды на социалистические страны и совместного кинопроизводства с ними». Руководствуясь решениями апрельского (1985г.) Пленума ЦК КПСС и задачами дальнейшего укрепления и развития социалистической интеграции, коллегия Госкино СССР постановила «подразделениям, организациям, учреждениям и предприятиям системы Госкино СССР, госкино союзных республик сотрудничество с социалистическими странами рассматривать как важнейшее направление международной политической работы советской кинематографии, имеющей целью дальнейшее укрепление единства и сплоченности стран социалистического содружества, пропаганду завоеваний реального социализма».

В/о «Совэкспортфильм» (О.Руднев), согласно постановлению, обязан был «совершенствовать практику отбора советских фильмов для показа в социалистических странах, исходя из специфических особенностей зрительской аудитории каждой из них. Практиковать организацию дополнительных просмотров для закупочных комиссий отдельных соцстран, уделяя особое внимание работе с представителями телевидения. При отборе фильмов для проката в социалистических странах постоянно консультироваться с соответствующими советскими посольствами. Обратить особое внимание на обеспечение широкого проката в социалистических странах советских фильмов, имеющих идейно-воспитательное значение»<sup>701</sup>.

Для расширения прокатного пространства в соцстранах предлагалось больше внимание уделять телевизионным организациям соцстран. Кроме того, предлагалось открыть в социалистических странах специализированные

---

<sup>700</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1049, л. 105–106.

<sup>701</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1768, л. 52–56.

кинотеатры для демонстрации советских фильмов с постоянным показом выставок о советском киноискусстве. Особое внимание уделялось рекламе. Предлагалось ввести в практику издание рекламных материалов (плакатов, буклетов и т.д.) по наиболее значительным советским фильмам на языках социалистических стран, проведение за рубежом викторин-конкурсов на знание советского кино и пр.

Не был обойден внимание и вопрос культурного обмена молодыми кинематографистами. В постановлении было предложено использовать Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров с целью подготовки творческих кадров для кинематографий социалистических стран. В обмен нашим киностудиям вменялось в обязанность принимать на стажировку кинематографистов социалистических стран.

### *Экспорт*

В период «застоя» коммерческий прокат советских фильмов во многих странах был сопряжен с рядом трудностей не столько технического, сколько экономического и политического характера.

Первая трудность – «холодная война» между СССР и его союзниками, с одной стороны, и США и их союзниками – с другой, длившаяся с середины 40-х до начала 90-х годов. «Холодная война» сопровождалась гонкой обычных и ядерных вооружений, то и дело угрожавшей привести к третьей мировой войне. Наиболее известным из таких случаев, когда мир оказывался на грани катастрофы, стал Карибский кризис 1962 года. В связи с этим в 70-е годы обеими сторонами были предприняты усилия по «разрядке» международной напряжённости и ограничению вооружений.

«Советские руководители конца 70-х гг., – говорит А.В. Шубин, – были довольны позициями, которые занял в мире Советский Союз, и не стремились добивать геополитического противника. Их позиции были оборонительными – нужно было делать все, чтобы СССР не попал под внезапный удар, как в 1941г. Лучшим средством сдерживания Запада, как

считалось – агрессивного по своей природе, был ядерный потенциал. Важно было показать Западу, что СССР победить нельзя. Именно в этом заключался и смысл вполне искреннего заявления Брежнева о том, что в ядерной войне не будет победителей. Мы к победе не стремимся, вы ее не получите, проиграют – все»<sup>702</sup>.

В 70-е годы «холодная война» со стороны США, Англии, Франции и ФРГ в отношении Советского союза и стран народной демократии способствовала тому, что американские, английские и другие кинокомпании заняли либо явно враждебную, либо выжидательную позицию в отношении покупки советских фильмов или продажи своих картин. Цензура Швейцарии, Турции, Ирана, Таиланда и других стран под различными предлогами затягивала выдачу разрешений, без которых демонстрация советских фильмов в этих странах была невозможна. Подобное поведение было связано с давлением, в первую очередь, со стороны США. В условиях «холодной войны» американские кинокомпании проникали во все звенья кинематографии и правительственных организаций этих стран. Используя свое положение, они любыми способами пытались помешать реализации советских фильмов.

Многие иностранные фирмы для того, чтобы затормозить торговые отношения с «Совэкспортфильмом», выдвигали абсолютно неприемлемые цены как при продаже своих фильмов, так и при покупке советских.

Во-вторых, международный кинорынок был перенасыщен фильмами разных стран. Предложение во много раз превышало спрос. Такие кинодержавы как США, Англия, Франция, Япония, Индия, Италия, ежегодно выпускали более полутора тысяч полнометражных фильмов. Кроме того, несколько сотен картин каждый год выбрасывали на мировой рынок другие страны Европы, Азии, Африки и Южной Америки, не считая производства Советского Союза и других соцстран.

---

<sup>702</sup>Шубин А.В. Золотая осень, или период застоя. СССР в 1975–1985 гг. – М.: Вече, 2008. – С. 10–11.

В-третьих, на международном кинорынке ощущалось большое засилье американских киномонополий. Даже в тех странах, где национальное кинопроизводство было поставлено на широкую ногу и ежегодно выходило несколько сотен полнометражных фильмов, монополии США выпускали по 100-150 фильмов в год.

Таким образом, «Совэкспортфильму» приходилось сталкиваться на мировом кинорынке с многочисленными трудностями. Против наших картин существовала жесткая цензура, валютные ограничения, различного рода ввозные квоты и даже прямые запрещения на ввоз и демонстрацию советских фильмов. Помимо дискриминационных мер, страны с развитой кинематографией требовали от СССР обязательной покупки их национальных фильмов, что, в общем-то, было справедливо.

В 1973 году В.Е. Баскаков в своем отчете «О состоянии международных связей советского кино», адресованном в ЦК КПСС, писал: «К сожалению, кинематографические организации ряда стран с трудом идут на контакты и, порой высказываясь за расширение связей, на деле ограничивают их. Некоторые фестивали (например, Нью-Йоркский) проявляют недружественное отношение к советской кинематографии и не направляют ей приглашений принять участие в конкурсах. Организаторы международных кинофестивалей в ряде стран стремятся не допускать проникновения на их экраны советских фильмов высокого политического и социального звучания. За последние годы дирекция Каннского фестиваля отклонила от показа в его программе такие фильмы как «Освобождение», «Горячий снег», «Визит вежливости», «Любить человека». Вместе с тем они стремились заполучить для показа во Дворце Фестивалей «Ночь накануне Ивана Купала», «Жил певчий дрозд», «Цвет граната» и другие ленты, не получившие широкого зрительского признания в Советском Союзе. Аналогичные тенденции отличают действия руководства фестивалей в Сиднее (Австралия), Бергамо (Италия) и ряда других стран. Характерно, что в таком подходе к отбору советских фильмов с представителями буржуазных



фестивалей смыкается и дирекция «левого» фестиваля молодого кино, проводимого в Пезаро (Италия)... При подготовке к проведению VIII Московского Международного фестиваля Госкино СССР пришлось преодолевать сопротивление киноорганизаций, а иногда и правительственных кругов некоторых стран, упорно не желавших предоставлять для показа в Москве фильмы прогрессивного социального содержания. Однако, в результате проделанной работы эти фильмы удалось получить, а наиболее значительные приобрести для показа в СССР. Характерен такой пример. В составе делегации США, прибывшей в Москву для участия в VIII Международном фестивале, почти не было творческих работников. Видимо, руководство американской кинематографии в новых условиях несколько сдерживает установление прямых контактов американских творческих работников с деятелями кино Советского Союза. Позицию, фактически направленную на свертывание культурных связей в области кино, занимают власти, ведающие вопросами кино во Франции, которые выдвинули такие условия проведения недель советских фильмов во Франции и французских фильмов в СССР, которые сделали их осуществление невозможными. Систематически ставятся преграды на пути коммерческого распространения советских фильмов... Зачастую советские фильмы, стоимость которых полностью была оплачена прокатчиками капиталистических стран, не выпускаются на экраны...»<sup>703</sup>.

Если в 60-е годы зарубежный прокат советских фильмов был значительно расширен, то в 70-е точечные прорывы, как в эстетическом, так и в экономическом планах, вуалировали общую уже достаточно унылую и невзрачную картину. В это время в нашей прессе по-прежнему много говорили об успехах советских фильмов за рубежом, о том, какое большое влияние оказывает наш кинематограф на мировой кинопроцесс. Однако это была попытка выдать желаемое за действительное. В 70-х годах советское

---

<sup>703</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 25, д. 52, лл. 82–89.

кино смотрели за границей очень мало. Иностранцы кинотузы не меньше наших заботились не только об экономическом, но и об идеологическом вопросе. В главных капиталистических странах (США, Англия, Франция) закупленные советские фильмы, как правило, печатались ничтожно малым количеством копий и демонстрировались во второзканных кинотеатрах.

Гораздо проще дело обстояло с дружественными странами, например с Болгарией, где более двух третей выходящих на экран фильмов производилось в СССР и других социалистических странах .

И все же в «застойные» годы еще существовала некая иллюзия присутствия нашего кино на мировом экране. А отдельным «шедеврам» даже удавалось получить какой-нибудь приз на международном фестивале. «Мы иногда утешались теми призами, которые получали наши фильмы в 70-е годы на международных кинофестивалях, – вспоминает В.Баскаков. – Международных кинофестивалей очень много, и действительно наши фильмы получали там какие-то премии. Мне тоже доводилось быть членом жюри зарубежных фестивалей. И, знаете, выбить второстепенный приз за советский фильм на небольшом фестивале не представляет большого труда. Иногда дирекция и жюри дают приз за весьма средний фильм из-за уважения к кинематографии Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Им вроде бы неловко чего-нибудь нам не дать, надо придумать какой-нибудь диплом, премию за что-то такое. Мы часто утешались этими наградами, а на самом деле с времен картин «Летят журавли», «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Тени забытых предков» на протяжении почти 20 лет наше кино по существу не присутствовало на мировом экране»<sup>704</sup>.

Единственное, за что по-прежнему боролись иностранные дистрибьюторы в годы «застоя», так это за нашу мультипликацию, всегда находящуюся вне конкуренции. Ее все хотели купить, но не все могли, поскольку «СЭФ» зачастую выставлял на советские мультфильмы цены, непомерные даже для крупнейших американских дистрибьюторов типа

---

<sup>704</sup>Диалог о сегодняшнем кино. С симпозиума во ВНИИ киноискусства. – С. 106–107.

«Columbia Pictures». Так, когда компания захотела приобрести на одном из московских фестивалей 6 мультфильмов Ф.Хитрука и И.Иванова-Вано, сделать ей это не удалось.

В 80-х годах в области международных отношений советской кинематографии разразился кризис, результатом которого стал полный разрыв всех кинематографических связей с иностранными государствами («Совэспортфильм» прекратил свое существование, не оставив преемников) и выпадение нашего кино из орбиты международного кинорынка.

### *Импорт*

Несколько слов об участии Союза кинематографистов в деловых отношениях с другими странами. В апреле 1982 года состоялось совещание оргсекретарей правлений республиканских союзов и городских отделений СК СССР. Перед собравшимися с отчетом выступила руководитель Международной комиссии СК Н.Я.Волченко, которая, в частности, заявила: «Как Вы знаете, вся работа Союза кинематографистов по зарубежным связям ведется в соответствии с решениями ЦК партии. Годовой план, который мы составляем, рассматривается и утверждается в ЦК. Кроме того, бывают отдельные решения и постановления насчет различных крупных мероприятий, таких как фестивали и Дни культуры. ...Основной акцент в нашей работе делается на контакты с соцстранами – это примерно 4/5 общего объема нашей работы. ...Я не хочу читать лекцию о международном положении, но вы знаете, что ситуация в мире такова, что с каждой делегацией нам приходится работать очень серьезно. Завтра у нас состоится совместный секретариат с представителями братского Союза кинематографистов Болгарии, и программа их фильмов о современности вызывает очень много вопросов, – даже болгарская программа. Поэтому с каждой делегацией приходится работать, встречаясь с гораздо большими трудностями, чем это было в прошлые годы, не говоря о делегациях, которые приезжают к нам из капиталистических стран...».

О том же, по сути, говорил и зам. начальника УВС Госкино СССР Дубенский Б.А.: «...Необходимо серьезно перестроить работу по комплектованию делегаций Госкино. Это очень важно, поскольку мы обязаны использовать каждый выезд в пропагандистском плане. Каждую организацию, как показал многолетний опыт, должен возглавлять сотрудник Госкино, – в этом случае работа в идеологическом плане будет организована на должном уровне»<sup>705</sup>.

Все зарубежные картины, независимо от страны производителя, проходили соответствующую идеологическую обработку. Малейшие политические намеки и аллюзии при дублировании вырезались. Иногда менялось название. Тексты социальных картин приспособлялись к политической конъюнктуре и переводились весьма вольно. Западные прокатчики и авторы об этом, конечно, не знали. В зоне повышенного внимания находились произведения американских и западноевропейских мастеров.

Надо сказать, что, несмотря на усиленную, многоступенчатую цензуру, которой подвергался иностранный репертуар, реальное положение в советском кинопрокате обстояло куда более благоприятно, чем можно было ожидать. Работники прокатных контор и киносети изыскивали всевозможные способы для демонстрации иностранных картин, в том числе из капстран, обходя многочисленные барьеры. Отдел культуры ЦК неоднократно упрекал работников кинофикации и кинопроката в том, что они, формируя репертуар кинотеатров и кино клубов, руководствуются чисто коммерческими соображениями, отдавая предпочтение зарубежным фильмам из политически неблагонадежных. Их тиражи нередко, вопреки резолюциям власть предержащих, превосходили тиражи отечественных фильмов и фильмов из соцстран. Причем часть тиража печаталась на узкой пленке, что давало

---

<sup>705</sup>Отчет о проведении недели Советских фильмов в Швейцарии, 19–29 января 1974г. // РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, ед. хр. 1049, л. 28.

возможность показывать идеологически невыдержанные фильмы на всех без исключения установках, включая сельские передвижки.

Министерство культуры, как правило, быстро реагировало на указания ЦК и сокращало тиражи иностранных картин. Однако через некоторое время все возвращалось на круги своя, и кинофикаторы вновь начинали заниматься «расширенным» прокатом зарубежных фильмов.

В 70-е годы в закупочной политике СССР произошли кардинальные перемены. У нас по-прежнему достаточно регулярно прокатывались фильмы капиталистических стран. Но преимущество отдавалось уже Франции и Италии, чьи коммунистические партии считались наиболее влиятельными. А фильмы США, Англии, Западной Германии, пользующиеся у зрителей большим успехом, отныне проникали на наши экраны с огромным трудом. И главное – прокат был переориентирован на развлекательное кино, прежде всего французское. Примечательно, что в 70-е годы французская кинематография, наряду с нашей, переживала кризис. И если учесть, что значительное кино Швеции, Западной Германии, США и многих других стран вытеснили далеко не лучшие французские ленты (закупались лишь комедии) с участием Л. де Фюнесса, П.Ришара и т.п., то можно себе представить, сколь сильно были деформированы вкусы нашей киноаудитории из-за такого лакомства. Зрителя подсадили на эту дешевую сладость, отбив у него любовь к здоровой пище.

«По мере своего мощного развития, – отмечают О.Ковалов и С.Кудрявцев, – экзистенциальное кино теряло всякие шансы быть представленным в советском прокате. Кроме того, художник из капстраны оставался на подозрении у властей. Любой его «проступок» имел прокатные последствия: фильм снимали с экрана или просто не покупали. В то же время «социалистические» паспортные данные позволяли проникать в наш прокат крамольным картинам. ...Главным критерием, которым руководствовались

при покупке того или иного западного фильма, являлась верность его авторов социальному реализму»<sup>706</sup>.

Однако в эпоху «застоя» сильно изменилась закупочная политика СССР и в отношении фильмов соцстран. «Высокохудожественные, проблемные, аналитические произведения социалистического кинематографа, – говорит В. Баскаков, – анализировавшие социальные, экономические и нравственные противоречия общественной жизни, выступавшие против догматизма, бюрократизма, потребительской философии, в 70-е, начале 80-х годов отклонялись закупочными комиссиями. Взамен такого рода фильмов приобретались развлекательные, псевдокоммерческие кинокартины, кстати сказать, очень часто не дававшие прогнозируемого прокатчиками финансового успеха. Печать, в том числе и кинематографическая, и редко, и несистематично освещала кинопроцесс в социалистических странах. Все это приводило к снижению престижа кино социалистических стран в нашем обществе, вызывало недоумения и обиды в среде кинематографистов братских стран»<sup>707</sup>.

К концу 70-х годов киноимпорт в СССР оказался в удручающем положении. Это стало еще одним фактором, негативно повлиявшим на без того снижавшуюся тогда кинопосещаемость. В это время на нашем рынке преобладали индийские, арабские и мексиканские мелодрамы, французские комедии и восточноевропейские кальки с западных жанровых образцов. Из фильмов капстран советское киноруководство покупало в основном неброские, камерные, реалистические картины, с непременными элементами социальной критики. Лучших лент жанрового кино США и Европы советский зритель во время «застоя» не увидел. Мюзиклы, вестерны, фильмы ужасов, мистические драмы практически не закупались.

Что касается цен на иностранную кинопродукцию, то они зачастую «кусались». Так что нам приходилось занимать выжидательную позицию,

---

<sup>706</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. 79–80.

<sup>707</sup>Диалог о сегодняшнем кино. С симпозиума во ВНИИ киноискусства. – С. 105.

пока иностранный дистрибьютор не сбавит цену. Например, «Вестсайдская история» в пору своей «молодости» стоила 750 тыс. долларов, т.е. в среднем в 10 раз дороже среднего иностранного фильма. И советское киноруководство отказалось от такой непомерной траты.

В то же время иногда нашим киноначальникам приходилось раскошелиться, причем на самый что ни на есть коммерческий «буржуазный ширпотреб» ради выгодных бартерных сделок. Так, покупка «порочного» фильма «Трое на снегу» (Германия, реж. А.Форер, 1974) позволила нам в порядке бартерной сделки реализовать собственную продукцию (фильмы «Премия» (А.Гельман, 1974), «Сто дней после детства» (С.Соловьев, 1975), «Отроки во Вселенной» (Р.Викторов, 1974) и ряд документальных фильмов).

Картина «Трое на снегу» примечательна еще и тем, что она послужила поводом для написания в 1976 году статьи в «Правде», главном печатном органе ЦК КПСС. Автором этой статьи был Г.Капралов, она называлась «Идиллия на экране» и поднимала проблему закупки СССР иностранных картин. В статье шла речь о тлетворном влиянии «буржуазной» пропаганды, проникающей на советский экран через зарубежные фильмы, неосмотрительно приобретаемые закупочной комиссией Госкино. На заседании Союза кинематографистов, посвященном обсуждению этой статьи, В. Наумов сформулировал суть проблемы, лежащей гораздо глубже той, что была поднята в статье.

«Дело в том, что эти картины смотрят, – говорил он о «буржуазных» лентах. – Прежде всего, это показывает, что у зрителя есть интерес к этим картинам, легким, комедийным. Видимо, наш отечественный кинематограф недостаточно удовлетворяет эти требования. И это не просто так - купить, не купить. Давайте-де ограничим покупку иностранных картин и на этом успокоимся. Этот вопрос – гораздо глубже. Нам надо рассмотреть собственные планы в связи с этой проблемой и поставить вопрос несколько шире, потому что он уходит корнями и в наше производство, и в воспитание

нашего зрителя и, конечно, зачастую охватывает все проблемы, которые мы перед собой имеем.

Это не простой вопрос: купит или не купит прокат. Нужно подробно и внимательно изучить этот вопрос. Я думаю на одном Секретариате сегодня мы не в состоянии детально это исследовать. Может быть, есть смысл, чтобы Союз в течение определенного времени занялся хотя бы приблизительным рассмотрением самых разнообразных вопросов, связанных с этой проблемой, справедливо поднятых в статье в «Правде». В нашу задачу входит не только сказать, что эта статья справедлива и на этом успокоиться. Наша профессиональная задача состоит в том, чтобы выяснить подлинные причины, которые вызвали это обстоятельство, разобраться в них и помочь нашему кинематографу, в том числе и прокату»<sup>708</sup>.

Сходную точку зрения высказал М.Хуциев: «Каковы причины неуспеха наших фильмов? Каковы пути попадания наших фильмов на экран? Дело не в том, что мы не можем удовлетворить и не удовлетворяем наш прокат, а в том, что в наших фильмах отсутствует то, что вызывает интерес широкого зрителя.

Когда начинают строгать бесконечно наши картины и человеческий мотив остается на пустом месте, зритель это не принимает. Зритель знает, как живет человек в своей повседневной жизни – со всеми радостями и горестями, с любовью и драмой. Но если он этого не видит в наших фильмах, то он бежит смотреть те картины. Зритель считает, что у нас бескровные картины, а там – в соку. Нужно поставить рядом нашу интересную картину, сделанную в полную силу, где может быть семейная, нравственная проблема, о чем справедливо говорил Е.И.Габрилович; где может быть и сексуальный мотив, о котором нужно говорить более смело, но в наших возможностях.

---

708Из стенограммы заседания секретариата СК СССР по обсуждению статьи Г.Капралова «Идиллия на экране» (8 июля 1976 год).



Частенько мы считаем, что то, что мы делаем - нельзя, а то, что там - разрешаем и потом хватаемся за голову...»<sup>709</sup>.

Статья «Идиллия на экране», как и последовавшее за ней заседание СК, являются знаковыми событиями эпохи «застоя». Фактически один маленький камушек, т.е. один непримечательный «буржуазный» фильм, брошенный в стоячий пруд кинопроцесса, спровоцировал огромную волну, которая подняла на поверхность целый ряд проблем советской кинематографии, касающихся не только закупки иностранных лент, но и собственного производства, проката, репертуара. За малыми задачами вдруг развернулся очень большой, первостепенной важности разговор.

Стало очевидно, что зрители смотрели зарубежные ленты потому, что у них был интерес к легким, комедийным жанрам, который не мог удовлетворить отечественный кинематограф. Поскольку эта проблема уходила корнями в наше кинопроизводство, она требовала пересмотра собственных планов. А самое главное, на что совершенно справедливо упирали участники заседания, необходимо было существенно ослабить идеологический контроль над советскими кинематографистами. По их мнению, многие отечественные фильмы теряли свои лучшие, зрелищные качества в результате удушающего воздействия многоярусного цензурного аппарата. Ослабление его давления привело бы к тому, что зритель проникся интересом и любовью к своим родным лентам и перестал интересоваться сочной заморской клюквой.

#### *Совместные постановки. «Совинфильм»*

Работу по совместному производству кинофильмов с зарубежными странами координировало Всесоюзное объединение «Совинфильм». «Совинфильм» разрабатывал экономические, юридические, производственные и финансовые вопросы совместного кинопроизводства, а

---

<sup>709</sup>Из стенограммы заседания секретариата СК СССР по обсуждению статьи Г.Капралова «Идиллия на экране» (8 июля 1976 год).

также оказывал производственно-творческие услуги зарубежным киноорганизациям.

В 1966 году специальным постановлением ЦК КПСС «Об упорядочении сотрудничества СССР с зарубежными странами в области совместного производства кинофильмов» был определен порядок заключения подобных соглашений и совместных кинопостановках. Комитет по кинематографии, а впоследствии Госкино СССР, имел право самостоятельно решать вопросы о совместных постановках только с теми странами, с которыми были заключены межгосударственные соглашения. Во второй половине 60-х это были лишь Франция и Италия, затем список начал постепенно расширяться. Что же касается тех стран, с которыми не было заключено специальных соглашений, Комитет должен был о каждом предложении кинематографистов докладывать в ЦК КПСС и приступать к работе по созданию фильма только после соответствующего разрешения.

Однако КГБ сразу же зафиксировал «серьезные недостатки» при постановке ряда совместных фильмов, о чем в ЦК КПСС 16 сентября 1970 г. была направлена специальная записка. Содержание документа свидетельствует о том, что внимание органов госбезопасности к этой проблеме привлекли сами кинематографисты: «Комитет госбезопасности располагает данными об озабоченности некоторых советских кинематографистов недостатками в работе с зарубежными фирмами по постановке совместных фильмов. Высказываются сомнения в целесообразности таких совместных постановок, когда главной целью ставится получение валюты, а вопросы идеологической борьбы отодвигаются на второй план. Наблюдается нездоровая тяга многих деятелей кино к зарубежным поездкам, сулящим получение всякого рода «подарков» и других материальных благ»<sup>710</sup>. И далее в записке приводятся высказывания самих кинематографистов, например, киносценариста Е.Габриловича, выражавшего недовольство некоторыми своими коллегами: «Среди молодых

---

<sup>710</sup>Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. – С. 839.

кинематографистов созданся известный настрой на создание фильмов в расчете на заграничных гурманов. Получив известность за рубежом, они рассчитывают, что с ними будут считаться и внутри страны»<sup>711</sup>.

Следует заметить, что подобный настрой был отнюдь не только у начинающих и молодых режиссеров, но и у корифеев. По заключению В. Головского, «...большинство известных советских кинематографистов одолевала зависть к зарубежным коллегам, к их доходам, роскошной жизни и международной славе. Все время планировались фильмы, требовавшие съемок за рубежом. В то время любой сценарий рассматривался в первую очередь с точки зрения возможности включения «обязательных» по сюжету заграничных съемок, на самый худой конец, в соцстране... Даже самые обласканные и состоятельные по советским меркам режиссеры постоянно сравнивали свои гонорары с заработками зарубежных режиссеров и актеров, недовольные тем, что государство их грабит»<sup>712</sup>.

По поводу записки КГБ отдел культуры предоставил секретарям ЦК справку, в которой объяснялись причины такой ситуации: «В большинстве случаев тематика совместных фильмов предлагается зарубежными киноорганизациями, а предложения советских органов кинематографии подчас оказываются непродуманными. Только в текущем году Комитет по кинематографии снял с рассмотрения ЦК КПСС свои предложения о совместных постановках с японской фирмой..., с итальянской фирмой, об оказании производственно-творческих услуг английской фирме... Мало внимания уделяется формированию коллективов, которым предстоит принять участие в создании совместных фильмов. Вследствие этого в съемочные группы, выезжающие за границу, проникают случайные люди, чье участие в работе не вызвано необходимостью. Существующая практика расчетов за многие виды постановочных работ в ряде случаев ставит нашу сторону в материально неравное положение. До сих пор не упорядочены

---

<sup>711</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. – С. 841.

<sup>712</sup> Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. – М.: Материк, 2004. – С. 209, 214.

нормативы производственных затрат. Это нередко приводит к необоснованному перерасходованию денежных и материальных средств...»<sup>713</sup>.

Чтобы в дальнейшем избегать таких ситуаций, кинокомитету было предложено разработать перспективный план совместных кинопостановок с зарубежными странами, «обратив особое внимание на развитие сотрудничества с киноорганизациями социалистических стран, и внести его на рассмотрение ЦК КПСС»<sup>714</sup>.

В Справке «О состоянии работы по созданию совместных фильмов с кинематографиями развивающихся стран и мерах по дальнейшему повышению уровня сотрудничества в этой области» отмечалось: «<...> В последние годы осуществлены крупные проекты совместных постановок художественных фильмов: с Мексикой – дилогия «Красные колокола» (с участием также Италии), с Колумбией – «Избранные», с Индией – публицистическая трилогия «Неру», фильм-сказка «Али-Баба и сорок разбойников», «Легенда о любви», с Афганистаном – «Жаркое лето в Кабуле». Ряд совместных документальных фильмов создан с кинематографиями Афганистана, Анголы, Руанды, Демократического Йемена, ООП, Мозамбика. Оказывались различные производственно-творческие услуги кинематографистам из развивающихся стран. Постоянные контакты поддерживаются нами с афганской кинематографией – обсуждаются перспективные проекты, проводится обмен предложениями по сотрудничеству. Это обеспечивает непрерывающуюся работу по совместным постановкам. Последняя совместная работа закончена недавно – это публицистический фильм «Камень к камню» (киностудия «Таджикфильм»). Сейчас обсуждается возможность начала новых работ – документальных картин «Афганские встречи» – об афганских специалистах, выпускниках советских вузов, и фильма к 20-летию НДПА. Подготовлено

---

<sup>713</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во РОССПЭН, 2009. С. 842.

<sup>714</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во РОССПЭН, 2009. С. 843.

новое предложение по совместному проекту художественного фильма (заявка Е.Месяцева «Мост через реку Логар»), которое передано на рассмотрение афганской стороне.

Учитывая огромный объем кинопродукции индийской кинематографии, возможности расширения нашего сотрудничества также велики. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные предложения, с которыми обращаются к нам индийские продюсеры. Этот поток предложений усилился после большого успеха в индийском прокате совместной картины «Али-Баба и сорок разбойников».

СССР разрабатывал планы по совместным постановкам с Мексикой, Перу, Бразилией, Эквадором, Аргентиной, Йеменом, Сирией, Ливией и другими странами.

«...Предметом постоянной заботы Объединения, – отмечалось в Справке, – является укрепление и расширение связей со странами Африки, придерживающимися социалистической ориентации. В подготовительной стадии находится ряд проектов совместных документальных фильмов с Анголой и Мозамбиком, подготавливаются сценарии художественных фильмов с Анголой, Эфиопией, Гвинеей Бисау, Мозамбиком, Мадагаскаром. Есть договоренность о создании совместного художественного фильма с Танзанией, рассматривается возможность такого сотрудничества с Республикой Зеленого мыса, предполагается начать работы по документальным фильмам с Нигерией, Ганой и Буркино Фасо. ...В настоящее время турецкая кинофирма предлагает рассмотреть возможность создания совместного фильма по повести Ч.Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» в постановке Б.Шамшиева. Среди других кинематографий развивающихся стран необходимо назвать возможность сотрудничества по проекту совместного художественного фильма с Непалом («В горах Непала», авт. О.Агишев, киностудия «Таджикфильм») <...>».

В области совместного кинопроизводства существовало немало проблем и трудностей, но которые обращал внимание Председатель

«Совинфильма» А.К.Суриков. Так, он обращал внимание на ряд обстоятельств, которые необходимо было учитывать при подготовке совместных проектов с развивающимися странами: «дифференцированное отношение к каждой кинематографии и к каждому проекту; учет желания партнера в работе над проектом получить возможность для национального самоутверждения; готовность большую часть расходов по проекту (особенно со слаборазвитыми кинематографиями) брать на себя; готовность основную работу по сценарию проводить силами советских авторов с подключением соавтора партнера; учитывать желание партнера в совместной работе перенимать наш опыт, обучать свои национальные кадры; учитывать желание партнера добиться успеха на внутреннем рынке и выхода на международный экран».

«Наши киностудии и авторы еще недостаточно ориентируются на разработку проектов в расчете на конкретные страны и регионы, – констатировал А.К.Суриков. – Между тем мы испытываем большую потребность в драматургических замыслах фильмов актуальной тематики, которые могут быть предложены партнерам. Не вносит вклада в это и Центральная сценарная студия. ...Было бы целесообразно, по нашему мнению, осуществить постановки крупных совместных картин в отдельных странах с целью укрепления авторитета нашей киноиндустрии - это могут быть фильмы о героях освободительной борьбы стран Латинской Америки, Африканского континента, наконец, фильм о великой дочери Индии Индире Ганди и т.д. Нам необходимы совместные фильмы-лидеры (или как их называют прокатчики «локомотивы»), которые бы наглядно открывали пути, двигая вперед идеи сотрудничества с нами. Исходя из сложившейся в мире обстановки, нам нельзя упускать инициатив и не использовать возможностей, потому что наши идеологические противники пользуются своими возможностями изощренно и широко – пример тому – картина «Ганди»». Помимо идейно-тематических, существовал ряд вопросов экономического и производственного характера в плане предоставления отдельных уступок

партнерам из развивающихся стран. Это касалось таких вопросов, как обеспечение с нашей стороны совместных проектов пленкой «Кодак», которую не могли предоставлять некоторые из партнеров; оплата командировочных расходов зарубежным кинематографистам и пр.

«Необходимо, – отмечал А.К.Суриков, – более эффективно использовать возможности встреч на Московском и Ташкентском фестивалях, практиковать участие представителей В/О «Совинфильм» на региональных кинофестивалях в Африке, Азии и Латинской Америке, активизировать информационно-пропагандистскую и рекламную работу по привлечению к совместному кинопроизводству с советской кинематографией в развивающихся странах, шире подключая к этому представителей В/О «Совэкспортфильм»<sup>715</sup>.

Проблем в области совместного кинопроизводства с развитыми – буржуазными – странами было еще больше, в основном, разумеется, идеологического характера.

«...Для укрепления культурных связей между СССР и Францией могло бы иметь значение совместное кинопроизводство, – отмечал в 1974 году Ф.Ермаш. – Однако французская сторона и в этой области сотрудничества фактически занимает негативную позицию, которую на советско-французской сессии комиссии по сотрудничеству в области кинематографии в ноябре 1973г. подтвердил крупный французский промышленник, президент Международной федерации ассоциаций кинопродюсеров Э. Тенуджи, который заявил, что сотрудничать с советскими кинематографистами трудно, т.к. их больше интересует культура, а французских продюсеров – только выручка.

Характерно, что если советские кинематографисты и кинокомпании Италии, Японии, США, Швеции и других капиталистических стран осуществляют активные контакты в области совместного производства фильмов и соответствующие власти поддерживают такое сотрудничество, то

---

<sup>715</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1782. Лл. 122–131.

с французской стороны за последние годы не было создано ни одной картины, хотя в свое время французские продюсеры охотно шли на сотрудничество с нами...»<sup>716</sup>.

## 7.9 Кадры

### *«Серое» кино*

Одним из самых тяжелых недугов кинематографа 70-х была кадровая проблема. С каждым годом она все больше углублялась, и концу брежневского правления – к началу 80-х – это стало, по сути, основной причиной кризиса отечественного кинематографа. В 70-е годы, с наступлением эпохи «застоя», происходит серьезное падение профессионального и духовного уровня основной массы кинематографистов. Наиболее остро данная проблема стояла, конечно, среди режиссеров и драматургов, духовных рупоров кинематографии.

С одной стороны, в 70-е годы в советском кино трудилось достаточное количество ярких, выдающихся, талантливых мастеров разных поколений. Это и классики нашего кино (М.Ромм, Г.Козинцев, С.Герасимов, С.Юткевич, М.Калатозов, Ю.Райзман, Е.Габрилович), и кинематографисты первого призыва «оттепели» (М.Хуциев, Л.Кулиджанов, С.Ростоцкий, А.Алов, В.Наумов, С.Бондарчук и др.), и поколение, вышедшее на сцену в начале 60-х (А.Тарковский, А.Михалков-Кончаловский, В.Шукшин, Л.Шепитько, Э.Климов, А.Митта, Г.Шпаликов, К.Муратова, С.Параджанов), и пополнившие этот ряд дебютанты второй половины 60-х (Г.Панфилов, А.Герман, И.Авербах, А.Аскольдов), и пришедшие в кинорежиссуру в середине 70-х (Н.Михалков, Н.Губенко, В.Абдрашитов, Р.Балаян и др.).

Однако в то время как немногочисленные режиссеры, чьи имена приведены выше, лидеры отечественного и мирового кинематографа,

---

<sup>716</sup>Предложения Госкино СССР по сотрудничеству между СССР и Францией в области кинематографии, 6 февраля 1974г. Предложения Госкино СССР по сотрудничеству между СССР и Францией в области кинематографии, 6 февраля 1974г. // РГАЛИ, ф.2944, оп.25. д.73, л.12–13.



продолжали работать в полную силу, не снижая градуса, подавляющее большинство кинематографистов, отвечающих за основную, массовую часть общего репертуарного потока, начало выпускать большое число «серых», прокисших фильмов. И если уж говорить о «застое» как таковом, то главным очагом наиболее серьезного и глубокого поражения «застойными» тенденциями оказались не вершины кинопроцесса, вошедшие в золотой фонд советской кинематографии, а, прежде всего, основная часть репертуара, на которой зиждился кинопоказ.

Бифуркация мнений относительно кинопроцесса 70-х годов (по одной версии, никакого застоя в кино 70-х и в помине не было, по другой кризис в кино был, и кризис серьезный) связана с тем, что позитивно настроенные исследователи уделяли больше внимания кинематографическим вершинам, в то время как «негативисты» делали главным объектом своих исследований основную часть репертуара, оказавшуюся абсолютно проваленной.

Скажем, в штате студии «Грузияфильм» состояло порядка 200 режиссеров-постановщиков. Из них настоящих профессионалов, способных поставить достойный фильм, насчитывалось не более 10. Остальные режиссеры были лишь кадровым балластом. Та же пропорция сохранялась и на всех других киностудиях страны, в том числе центральных.

Не лучше дело обстояло и в среде киноавангарда. Очень многие яркие, талантливые режиссеры и сценаристы выбыли в эпоху «застоя» из кинематографических рядов по разным причинам. Так, Л.Шепитько, В.Шукшин и Г.Шпаликов ушли из жизни. А.Кончаловский, О.Иоселиани и А.Тарковский эмигрировали. С.Параджанова посадили в тюрьму...

А немногочисленным оставшимся представителям кинематографической элиты, мастерам высшего класса, чьи имена (приведенные выше) стали всемирно известными в эпоху «оттепели», в конце 60-х начали выкручивать руки, давить их замыслы цензурным прессом на корню. Неудобные фильмы продолжали ложиться на «полку», лучшая часть кинематографистов «ломалась», навсегда уходила из профессии. Лишь

единицы продолжали отбиваться от идеологических штамповок и мертворожденных клише, платя подчас весьма высокую цену.

Но большинство кинематографистов – «кинематографические лакеи», как метко назвал их сценарист Ю.Клепиков – упорно продолжала «лепить, творить и малевать» «серое» кино, из разных побуждений принимая условия игры и так или иначе включая советские идеологические штампы в сюжетные партитуры своих фильмов, тем самым заведомо отдаляя себя от зрителя. И чем больше, чем глубже становилась пропасть между реальным мироощущением зрителя и омертвевшими мировоззренческим штампами, которыми начиналась массовая продукция советского кино, тем более холостым становился ход советского кинематографического конвейера.

«В 70-е годы была выработана формула образцового советского фильма, – вспоминает Ю. Клепиков. – Это было возвращением к сталинским эстетическим нормативам. Без их крайностей, разумеется. Разрешалось взволновать, рассмешить, заставить призадуматься, но ни в коем случае - не встревожить. Формула предписывала фильму необходимость быть уравновешенным, пристойным, респектабельным. Противоположные устремления получили название «чернухи» и рассматривались как оскорбительные. Верховные зрители не желали даже на экране видеть народ, которым управляли. ...Власть требовала своего величавого отражения на экране. Госкино услужливо выполняло этот госзаказ. Отыскались и льстивые исполнители, нашедшие применение своей бездарности. Это были мастера имперского реализма – эстетики застоя. Кинематограф заходил в тупик»<sup>717</sup>.

«Поскольку талант и управляемость – качества, трудно сочетаемые, – говорит Р.Ибрагимбеков, – то их начали воспитывать, выводить новый генетический тип режиссера и сценариста. И вывели. Киношник-семидесятник достаточно квалифицированно и профессионально мог создать произведение на любую тему, с нужным углом зрения. Дело даже не в системе запретов. Дело в том, что шла целенаправленная работа. То есть что-

---

<sup>717</sup>Фомин В. Кино и власть. – М.: Материк, 1996. – С 170–171.

то запрещалось, а что-то активно поощрялось. Торжествовали ложные оценки. Критика в этом смысле сыграла страшную роль, потому что она совершенно бесстыдно обслуживала определенные концепции»<sup>718</sup>.

А в это время у порога киностудий уже толпилось новое поколение кинематографистов. Однако настоящего пополнения отрасли молодыми кинематографистами не происходило. Тем немногим талантливым режиссерам, которые пришли в кино в 70-е (А.Сокуров, С.Овчаров, В.Хотиненко и др.), особо не дали разбежаться и реализовать себя.

К немногочисленным молодым постановщикам, работающим в нашем кино в 70-е, можно отнести Н.Михалкова, Б.Фрумина, Д.Асанову, В.Абдрашитова, А.Германа и др.<sup>719</sup>.

Б. Фрумин, которому после запрета «Ошибок юности» (1978) выдали «волчий билет», вынужден был эмигрировать. С самого начала драматично складывалась судьба А. Германа: его дебют – «Операция «С Новым годом» (1971) – лег на полку. Превосходная картина «Двадцать дней без войны» (1976) просто чудом прорвалась сквозь рогатки редактуры. После чего молодой режиссер надолго замолчал.

А.Сокуров, еще одна жертва системы, так вспоминает о тогдашних отношениях с киновластью: «Все делалось просто и тихо. Ты садишься вечером в поезд, едешь, а накануне в Госкино уже подготовлено решение, которое будет принято по твоей картине. Можно было даже не принимать участие в обсуждениях! Сидишь на таком обсуждении в том же Госкино РСФСР и заранее знаешь, и все знают, какой результат будет. Но предписана процедура, которую они должны выполнить, и ритуал выполняется пунктуально. И если тебе удастся пробиться со словом, то это хорошо. Я несколько раз был в Госкино РСФСР, когда со мной те, кто смотрели

---

<sup>718</sup>Фомин В. Кино и власть. – М.: Материк, 1996. – С. 197.

<sup>719</sup>К другим талантливым выпускникам ВГИКа данного периода можно отнести режиссеров А.Рехвиашвили, К.Шахназарова, документалистов Е.Саканян, Ю.Шиллера, сценаристов С.Бодрова, А.Бородянского, А.Миндадзе, В. Приемыхова, В.Черных, М.Шептунову, операторов М.Аграновича, П.Лебешева, В.Алисова, В.Ильина, Ю.Клименко, С.Юриздицкого, художников В.Петрова, А.Попова, В.Постернака, Л.Свиницкого, А.Толкачева, В.Юшина, аниматоров Н.Орлову, А.Зябликову, С.Соколова и др.

картины, даже отказывались встречаться. Я был в коридоре и не мог увидеться с теми людьми, которые только что не подписали акт о приемке картины. Они заходили в зал, смотрели, уходили через заднюю дверь. И все! Я ходил по темному коридору час-два, потом выяснялось: никого нет, все давно ушли... «Ничтожность» авторов, «ничтожность» режиссеров была необыкновенная. Мы были песок, пыль!»<sup>720</sup>.

Наиболее успешным и практически единственным счастливым оказался Н. Михалков. Его «Пять вечеров» (1978), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976) и «Несколько дней из жизни Обломова» (1979) свидетельствовали не только о необыкновенном таланте молодого режиссера, но и об умении «пробивать» свои произведения сквозь заслоны административного и партийного контроля. Но, как говорится, «одна ласточка еще не делает весны».

Проблемой «молодых» в 70-е годы занимались, и много (см. об этом ниже в разделе «Кинообразование»). Но по существу эти усилия ничего не дали.

Если в 70-х годах, особенно в первой половине десятилетия, понятие «застой» в области кинематографа относилось в основном к его организационной, экономической составляющей, а кино как искусство продолжало развиваться достаточно интенсивно, то в 80-х советское кино, что называется, «дошло до ручки». Оно стало дотационным, его перестал смотреть зритель, а хорошие ленты, вышедшие за год, можно было пересчитать по пальцам. Вот некоторые из них: «Мимино» и «Осенний марафон» (Г.Данелия, 1978, 1979), «Объяснение в любви» (И.Авербах, 1978), «Сибириада» (А.Кончаловский, 1979), «Несколько дней из жизни И.И.Обломова» (Н.Михалков, 1980), «Гараж», «Вокзал для двоих» и «Жестокий романс» (Э.Рязанов, 1980, 1983, 1984), «Сталкер» (А.Тарковский, 1980), «Остановился поезд» и «Парад планет» (В.Абдрашитов, 1982, 1984), «Полеты во сне и наяву» (Р.Балаян, 1983), «Военно-полевой роман»

---

<sup>720</sup> Фомин В. Кино и власть. М.: Материк, 1996. С. 224.

(П.Тодоровский, 1983), «Васса» (Г.Панфилов, 1983), «Небывальщина» (С.Овчаров, 1983), «Чучело» Р.Быков, 1983), «Пацаны» (Д.Асанова, 1983).

Производственная киномашина в это время набрала такие обороты, что ежегодно мы выпускали около полутора сотен отечественных фильмов в год. Из них 3–5 хороших, пару десятков средних, а остальные – «никакие». Уровень основной массы фильмов, уровень мастерства режиссеров резко снизился. Вследствие чего автоматически снизился и интерес к этим фильмам зрителей. Подавляющее большинство фильмов в конце 70-х – начале 80-х годов представляло из себя довольно жалкое зрелище, так называемое «серое» кино. Термин этот накрепко врос в ткань многочисленных критических статей предперестроечного и перестроечного периода.

«Серое» кино – не что иное, как порождение системы. Это следствие многолетней давилки советского кино партийными, госкиношными, студийными и прочими прессами. «Серое» кино – это плод повышенной редакторской бдительности.

Р.Балаян, снявший в 1982 году свой знаменитый фильм «Полеты во сне и наяву», который прозорливые критики нарекли предвестником перестройки, спустя три года, когда понятие «свобода слова» уже не было чем-то эфемерным, недоступным, опубликовал в «Искусстве кино» любопытную статью под названием «Страдания немолодого режиссера», в которой очень детально, пошагово обрисовал историю возникновения «серого» фильма. Режиссер мастерски, в красках обрисовал все перечисленные выше этапы прохождения замысла сквозь неприступные крепости многочисленных студийных и госкиношных начальников, редакторов. При этом все, по его словам, как правило, были очень доброжелательны, с большим вниманием и заботой относились к творцу и его замыслу, всячески пытались, «редактируя» сценарий, улучшить будущий фильм - как тот хозяин, который любил свою собаку и поэтому отрубал ей хвост по частям. В результате еще на подготовительном этапе когда-то

яркий, живой сценарий превращался в собственную тень, острые сюжетные повороты, коллизии исключались, характеры сглаживались, утрачивали правду, все двусмысленности и возможные аллюзии устранялись. И оставалась мертвая схема, основа будущего «серого» фильма.

### *Проблемы в области кадровой политики*

В самом начале эпохи «застоя», 31 июля 1970 года, Кинокомитет, проведя очередную проверку кадров, издал приказ «Об итогах аттестации художественно-производственных работников киностудий художественных фильмов». В нем отмечалось: «В общей сложности аттестацией было охвачено 4264 человека, в том числе по должностям относящимся к номенклатуре республиканских кинокомитетов и киностудий 3422 человека, к номенклатуре союзного Комитета - 842 человека <...>. В результате работы комиссий из 4264 работников, представленных к аттестации, признано соответствующими занимаемой должности и тарифной категории без каких-либо условий 3594 человека, не аттестовано по несоответствию должности 79 человек и рекомендовано к снижению имеющейся тарифно-квалификационной категории 5 человек. Значительному количеству аттестуемых, наряду с признанием их права на занимаемую должность и тарифную категорию, были даны рекомендации по повышению уровня их профессиональной и теоретической подготовки путем обучения в учебных заведениях –157 человек, прохождения стажерской практики и долгосрочных курсов 151 человек. Большой группе товарищей (253 человека) были сделаны различного рода замечания, связанные с необходимостью коренного улучшения их творческой и производственной деятельности, соблюдения плановых сроков производства и сметной стоимости фильмов, а также замечания, касающиеся поведения товарищей в быту и на производстве, отношения к общественной работе. На основе тщательного изучения производственно-творческой деятельности старейших работников художественной кинематографии, имеющих право на заслуженный отдых,

аттестационные комиссии студий и кинокомитетов вынесли рекомендации 25 работникам о переводе на пенсию и периодическом привлечении их к работе на договорных условиях»<sup>721</sup>.

Помимо этого приказ отмечал, что структура наличных кадров далеко не во всем соответствует реальным потребностям советской кинематографии, порождая по ряду специальностей острый дефицит профессиональных исполнителей. В целом же, если учесть непомерное количество откровенно слабых, непрофессионально снятых фильмов, систематические нарушения производственной, финансовой и технологической дисциплины во всех звеньях киноотрасли, то следует признать, что аттестационная компания по отсеву негодных кадров оказалась самой беззубой и фактически была провалена. Эта показушная «чистка» кадров дорого обошлась советскому кино. По сути дела, эта стратегия под названием «не гнать волну», оказалась этакой увертюрой к эпохе, заслуженно получившей название эпохи «застоя».

Приведем здесь еще один документ, обрамляющий рассматриваемую эпоху с другой стороны. Это справка «О мерах по улучшению работы с кадрами кинематографии в свете указаний Генерального секретаря ЦК КПСС товарища К.У. Черненко по некоторым вопросам современной кадровой политики»): «<...> Всего в настоящее время в кинематографии работает около 330 тыс. человек (в том числе: в кинофикации и кинопрокате – 255 тыс, в кинопроизводстве – около 33 тыс., в кинопромышленности, строительстве и на транспорте – свыше 27 тыс. человек и т.д.). Улучшается качественный состав кадров. Если в 1977 году в системе кинематографии работало около 36,5 тыс. специалистов с высшим и средним специальным образованием (из них 15,9 тыс. – с высшим), то в 1983г. – 53,7 тыс. специалистов (22 тыс. – с высшим). ...Промышленные предприятия НПО «Экран», ПО «Копирфильм», КБ, киностудии в основном укомплектованы высококвалифицированными инженерно-техническими кадрами. Они

---

<sup>721</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 659.

обеспечивают создание кинотехники на современном уровне, ее грамотную эксплуатацию. <...> Требуется совершенствования качественного состава художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала на киностудиях. Многие творческие работники не имеют высшего кинематографического образования, недостаточен удельный вес членов партии /особенно в хроникально-документальной и научно-популярной кинематографии/. На ряде киностудий с каждым годом растет число работников пенсионного возраста. Ощущается нехватка на студиях квалифицированных ассистентов режиссеров и режиссеров, организаторов кинопроизводства, которые в основном сейчас пополняются из числа лиц, не имеющих кинематографического образования <...>»<sup>722</sup>.

В Справке также обращалось внимание на остро стоящую «актерскую проблему». Несмотря на то, что на большинстве киностудий штаты этой категории работников были заполнены, многие актеры достигли пенсионного возраста и к съемкам фильмов уже длительное время не привлекались. Из-за отсутствия вакансий на «Мосфильме», «Ленфильме», студии им. А.П.Довженко возникали трудности с привлечением талантливой молодежи.

Большую тревогу вызывало положение с кадрами кинофикации и кинопроката. Среди них было мало лиц с высшим, тем более кинематографическим, образованием. В ряде республик большинство руководящих должностей были заняты лицами, не имеющими специальной подготовки. Так, в киносети Эстонской ССР работало 67% практиков, в Литовской ССР – 54%, в Таджикской ССР – 45%; в кинопрокате Туркменской ССР – 50%, Молдавской ССР и Казахской ССР – 43%.

«Профессиональный уровень многих работников кинофикации и кинопроката недостаточно высок, – отмечалось в Справке, – большинство из них нуждается в повышении квалификации или в переподготовке. Особенно неблагоприятное положение с редакторскими, методическими и

---

<sup>722</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 72–78.



экономическими кадрами, где практически нет профессионально подготовленных специалистов. Требуется улучшения качественный состав инженерно-технических работников кинематографии. На предприятиях кинопромышленности еще велик средний возраст руководящих кадров, не уменьшается доля практиков; нет пока налаженной системы повышения квалификации этой категории работников <...><sup>723</sup>.

Еще одна застарелая кадровая проблема была связана с невероятной текучестью киномехаников. Эта профессия требовала специальной подготовки, высоких технических знаний и большого профессионализма. Киномеханики, окончив курсы, должны были хорошо знать электрику, механику, оптику, акустику, должны были обладать хорошим зрением и слухом, достаточно высокой культурой, причем с каждым годом техника усложнялась все больше и, соответственно, повышались требования к киномеханикам.

На курсах киномехаников обучалось во много раз больше лиц, чем было необходимо для обслуживания потребностей киносети. Однако поучившись на курсах, получив начальную квалификацию, киномеханики, как правило, вскоре уходили в промышленность, и в должности обыкновенных электриков получали вдвое более высокий оклад содержания.

«<...> Больше внимания стало уделяться подготовке кадров для союзных республик, в том числе путем внеконкурсных и целевых наборов, говорилось в Справке. - В 1983 году из ВГИКа состоялись выпуски актеров для кинематографии Узбекской ССР и кинорежиссеров-документалистов для Госкино РСФСР. В 1984 году был проведен целевой прием по основным творческим специальностям для кинематографии Казахской ССР. На Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров организован набор режиссеров по монтажу художественных фильмов. Ежегодно ВГИК и ЛИКИ выпускают свыше 700 специалистов с высшим, а кинотехникумы – 1300 со средним специальным образованием. Большинство выпускников остается

---

<sup>723</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 72–78.

работать в кинематографии. <...> Продолжается активная подготовка, кинорежиссеров, кинооператоров, киноактеров и киноведов в Государственном институте театрального искусства УССР им. П.К.Карпенко-Карого (Министерства культуры УССР) и Грузинском государственном театральном институте им. Ш.Руставели (Министерства культуры Грузинской ССР). Только, за последние пять лет из этих вузов выпущено около 250 творческих работников кинематографии указанных профессий. Уже сейчас имеются затруднения при межведомственном и межреспубликанском распределении молодых специалистов из числа кинорежиссеров и киноактеров. К тому же в этих вузах качество подготовки специалистов кинематографии ниже, чем во ВГИКе. В связи с этим есть необходимость более четкой координации в подготовке этих кадров – в масштабе страны»<sup>724</sup>.

К недостаткам в области подготовки кадров можно отнести следующие. Некоторые учебные планы и программы отставали от требований времени, не были сориентированы на реальные потребности отрасли. В отдельных случаях квалифицированных кадров не хватало, а по некоторым специальностям наблюдалось заметное «перепроизводство». В частности, накануне перестройки на киностудиях ощущалась нехватка организаторов кинопроизводства (после перестройки и перехода кинематографа на рыночные рельсы эта проблема больно аукнулась нашему кино). Выпускники экономического факультета ВГИКа недостаточно владели практическими навыками в области конкретного кинопроизводства.

В начале 80-х образовался большой дефицит экономистов со средним специальным образованием, в частности плановиков и бухгалтеров для киностудий и органов кинофикации и кинопроката, подготовка которых была необоснованно сокращена Госкино РСФСР. В то время она велась только

---

<sup>724</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 72–78.

Ростовским кинотехникумом. Подготовка методистов и редакторов среднего звена для системы кинофикации и кинопроката вообще отсутствовала.

Таким образом, в эпоху «застоя» проблем в области кадровой политики в кинематографии хватало. Проблемы эти, по сути, вытекали из проблем в кинообразовании.

### *Кинообразование*

В 70-х главной кузницей кинокадров в стране по-прежнему были ВГИК<sup>725</sup> и Высшие сценарные и режиссерские курсы. В эти годы во ВГИКе, как и во всей стране, наступили иные времена. «Дело было не только в ужесточении контроля над преподавателями и студентами, – констатируют Л.Аркус, В.Матизен, М.Медведев, – не только в укреплении идеологической дисциплины и повышенной бдительности в отношении к студенческим работам – изменилась атмосфера, постепенно угасала та самая «вторая жизнь», которая и была всегда главной для института»<sup>726</sup>.

В 1974 году ректором ВГИКа был назначен В.Ждан. «Постепенно менялся преподавательский состав института – умирали старые мастера, относившиеся к своей педагогической деятельности с той же серьезностью, что и к съемкам собственных фильмов. Им на смену приходили новые – среди них попадались и талантливые, и успешные, однако мастерская во ВГИКе слишком часто была для них лишь необходимой составляющей официальной карьеры (как членство в коллегии Госкино, студийном худсовете или секретариате). Появилась практика нечастых наездов в институт – в перерыве между съемками и заседаниями»<sup>727</sup>.

С каждым годом профессиональное обучение становилось все менее продуктивным: число перспективных выпускников неуклонно падало, и, соответственно, росло число дипломированных дилетантов, не получивших в

---

<sup>725</sup>К концу 70-х ВГИК (со времени своего основания) выпустил 7454 специалиста: 777 сценаристов, 1154 режиссера, 1919 операторов, 605 киноведов, 559 художников, 680 актеров, 1706 экономистов.

<sup>726</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс. 2002. – С. 131.

<sup>727</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Сост. Л. Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс. 2002. – С. 131.

институте элементарных навыков ремесла, не говоря уже об образовании и мировоззрении. Ситуация во ВГИКе во второй половине 70-х во многом послужила причиной появления и нарастания того самого вала «серых» фильмов.

«...Энергия общего движения и была сначала заблокирована, а потом и задушена, – вспоминает Э.Климов. – Когда снова заткнули все форточки, когда общество с головой стало погружаться в эту разъедающую всех и вся кислоту, начали появляться уже другие люди. Или циничные, или приспособленцы. А потом, следующая волна зарождалась уже в атмосфере полного цинизма. Из того же ВГИКа теперь выходили совсем другие люди. Во ВГИКе душно, в обществе душно. Они уже видели, чем кончаются наши попытки сохранить себя. Тут цинизм уже расцвел. Но людей нечего обвинять, они выросли в такое время...»<sup>728</sup>.

В то же время наиболее яркие и талантливые молодые кинематографисты часто вынуждены были уйти из профессии, понимая, что реализовать себя в профессии им не дадут.

«...Большинство людей, конечно, сгинули, – говорит А.Сокуров, закончивший ВГИК в 1979 году, – Я просто по ВГИКу сужу, я же помню своих сокурсников. Очень много было иностранцев, гораздо больше, чем нас. Но нас тоже было немало. И где же сейчас эти люди? Сломались они или нет? Боюсь, что да. Молодые люди, у которых, казалось бы, должно было хватить и физического, и морального, и эмоционального запаса на долгие годы... Тем не менее о них ничего не слышно. А из тех, кто выжил, далеко не все - талантливые люди. Мы - те, кто остались. Может быть, эти сошедшие с орбиты люди были по способностям своим гораздо более перспективны, чем мы, все вместе взятые, те, кто сегодня плетется в этом ряду. Может, и так... Из тех ребят, вгиковцев, которые окружали меня, я никого не вижу сейчас. Я не знаю, по какой причине они не работают. Может быть, они просто-напросто жизненный комфорт не захотели променять на жизнь изгоев, на борьбу с этими удавами, драконами, на бесперспективность. Но то, что мы -

---

<sup>728</sup> Фомин В. Кино и власть. – М.: Материк, 1996. – С. 190.

кинematограф людей, просто выживших, а не талантливых, - это точно. Мы просто выжили...»<sup>729</sup>.

Не лучше в годы «застоя» дело обстояло и на Высших курсах сценаристов и режиссеров, которые с самых первых выпусков явно перехватили у ВГИКа инициативу и превращались в главную кузницу киноталантов. 14 декабря 1970 года вышло совместное постановление секретариата правления СК СССР и коллегии Кинокомитета «О работе Высших сценарных и режиссерских курсов». Этот, прямо скажем, настоящий педагогический подвиг учебной организации, сходу ставшей главным кинороддомом страны, был оценен в данном постановлении следующим образом: «Серьезным недостатком в подготовке на курсах молодых сценаристов и режиссеров следует признать то, что тематика и содержание дипломных работ в большинстве своем не отвечает задачам, стоящим перед советским киноискусством, не затрагивает важные проблемы жизни советских людей и, тем самым, их творчество с самого начала ориентировано на мелкие темы, не представляющие большого гражданского интереса...»<sup>730</sup>.

Не приходится удивляться, что целый отряд талантливых людей, встреченных подобными словами, недолго думая навсегда ушел в литературу.

«Почти все мои однокурсники – это имена. К сожалению, не в кинematографе, а в основном – в литературе, – говорит Р.Ибрагимбеков, выпускник ВКСР. – Кино отторгнуло почти всех. Маканину, например, вообще не выдали диплом. Так что его уход был предопределен. И надо сказать, он показал себя человеком последовательным. Даже когда экранизируются его книги, он сам сценариев не пишет. Такая у него появилась идиосинкрязия к кино... За бортом кинematографа постепенно оказались и другие мои однокурсники. А потом поломались и сами Курсы. Когда человек, учившийся через два выпуска после нас, написал сценарий о рабочем классе в соответствии с теми установками, с которыми мы в свое

---

<sup>729</sup>Фомин В. Кино и власть. – М.: Материк, 1996. – С. 231.

<sup>730</sup>РГАЛИ, ф. 2936, оп. 4, д. 249, лл.157–160.

время просто не считались, мы поняли, что Курсы кончились. Это произошло в 1973 году. Я прочитал несколько вступительных работ и понял, что и принимают уже на курсы по принципу конкретных тематических заявок, как бы цензурят работу студентов уже на уровне замысла. И принимают людей не столько талантливых, сколько управляемых. Принцип управляемости становился самым главным»<sup>731</sup>.

Приведем здесь фрагменты из еще одного постановления – ЦК КПСС от 12 октября 1976 «О работе с творческой молодежью»: «В работе с молодыми литераторами, кинематографистами, художниками, композиторами, артистами все еще имеются серьезные недостатки. В некоторых художественных вузах и училищах не принимаются необходимые меры по улучшению учебно-воспитательной работы, активному формированию у студентов марксистско-ленинского мировоззрения, глубокому овладению ими профессиональным мастерством, освоению опыта отечественно и мировой культуры. К преподаванию специальных предметов и общественных дисциплин недостаточно привлекаются высококвалифицированные педагоги, деятели науки и культуры, способные вести обучение мастерству в органичном единстве с воспитанием высоких идейных и нравственных качеств, пробуждать общественную активность молодежи, содействовать становлению творческих индивидуальностей. Партийные, комсомольские и общественные организации не всегда в должной степени учитывают специфику учебной и воспитательной работы в художественных вузах и училищах. Материальная база некоторых учебных заведений находится в неудовлетворительном состоянии.

...Творческие союзы и органы культуры не проявляют необходимой заботы об улучшении деятельности художественных учебных заведений, о профессиональном росте и занятости выпускников не уделяют должного внимания молодежи, не состоящей в союзах. Мало выдвигается молодых работников искусств в выборные органы творческих союзов, в состав

---

<sup>731</sup>Фомин В. Кино и власть. – М.: Материк, 1996. – С. 196–197.

редколлегий литературно-художественных изданий, выставкомов, художественных советов».

Описание проблем достаточно верное, однако в данном перечне не было и не могло быть указано главное несчастье, не позволявшее вести тогда полноценное воспитание творческой молодежи. А таковым являлось то обстоятельство, что коммунистическая идеология уже давно перестала существовать для подавляющего большинства тогдашних молодых людей, а взамен нее ничего не было. Молодежь росла и формировалась в атмосфере тотальной лжи и лицемерия, в удушливой атмосфере безыдейности. Формировалось то самое поколение, которому нечего будет сказать и тогда, когда "оковы тяжкие падут" и придет долгожданная свобода. Поэтому вроде бы вполне конкретные и серьезные меры, намеченные постановлением, по народному присловию были все равно, что мертвому припарка.

### **7.10 Итоги**

Термин «эпоха застоя», заимствованный из сферы политической и социально-экономической жизни страны, не совсем приложим к реальной картине развития советского кино периода 70-х – начала 80-х годов и никак не исчерпывает ее. Слова популярной песни «Подмосковные вечера» – «речка движется и не движется» – пожалуй, наиболее точно передают парадоксальную ситуацию, сложившуюся в советском кино этого периода: кино как искусство продолжает достаточно интенсивно развиваться, кино как отрасль, как индустрия начинает переживать период обостряющейся стагнации. Это фундаментальное противоречие по ходу 70-х нарастает и углубляется, приводя в конце концов к ряду самых тяжелых последствий.

1. Фильмы верхнего слоя практически покидают зону собственно советской идеологии, переходя в сферу проблематики, которую уже практически ничто не связывает с учением о классовой борьбе, диктатуре пролетариата и строительстве коммунизма. В верхних своих эшелонах советское кино уже в ходе 70-х практически перестает быть советским. При этом фильмы, отмеченные печатью поиска и обновления, все более

радикально проявляют тенденцию к индивидуализированному повествованию и, как следствие, – к нарастающей элитарности.

2. Между верхними слоями кинопроцесса, где продолжается развитие кино как искусства, и основным массивом кинопотока в 70-е годы все более ослабляется взаимодействие и взаимообогащение. Содержательные и формальные открытия авангардного киноотряда практически перестают обогащать и обновлять творческую палитру основного репертуарного потока. Питаясь омертвевшими мировоззренческими и языковыми штампами, массовая продукция советского кино становилась все более тусклой и малоинтересной для зрителя. Ход советского кинематографического конвейера становился все более и более холостым. Настоящим бедствием для советской кинематографии оказалось наводнение так называемых «серых» фильмов - фильмов идеологически верных и правильных, но абсолютно неинтересных и ненужных зрителю любых категорий.

3. В годы «оттепели» были предприняты попытки осуществить организационно-экономическую реформу советской, по сути дела, сталинской системы кинопроизводства и кинопоказа. Несмотря на то что первые усилия на этом направлении оказались успешными (ЭТО Г.Чухрая), в 70-е годы на реформировании киносистемы был поставлен крест. Советское кино продолжало работать в безнадежно устаревшей к тому времени системе кинопроизводства и сверхцентрализованного управления. Эта система опиралась на рычаги жесткого и тотального административного управления творческим процессом и по-прежнему не использовала в должной мере инструменты экономического стимулирования. В силу этого экономика отрасли продолжала оставаться малоэффективной. Более того : ее показатели к началу 80-х резко пошли на убыль.

Уже в те годы наше кино стало ощутимо терять высокие позиции в советском же прокате, все чаще проигрывая даже второсортным заграничным лентам, попадающим на наши экраны. И лишь фальсифицированная статистика, когда значительное число зрителей, посмотревших зарубежный



фильм, приписывалось советской картине, словно фиговый листок до поры до времени скрывало углублявшийся кризис.

4. На негативных тенденциях развития кинематографа брежневской эпохи очень серьезно сказалось явное ослабление позиций Союза кинематографистов СССР.

В годы «оттепели» именно эта общественная организация, руководимая И.А.Пырьевым, вдохнула в едва живое советское кино мощнейший заряд пассионарной энергии, оказалась в авангарде всех сил обновления. Пырьевский СК стал прародителем и реализатором буквально всех самых ценных инициатив и достижений «оттепельного» кино. Своей инициативной и энергичной работой он к тому же покрывал или, по крайней мере, минимизировал многие изъяны и недоработки в системе партийно-государственного управления кинематографом.

С приходом Л.А.Кулиджанова на роль лидера СК эта организация постепенно утратила заряд былой пассионарности, смирилась с ролью безропотной прислужницы Госкино и других властных инстанций. Кулиджановский СК неплохо преуспел на поприще сугубо профсоюзной работы, в добывании средств и благ для членов союза, но полностью утратил какое-либо воздействие на творческие процессы и общий ход дел в кинематографе. Судьба советского кино тем самым оказалась целиком в руках госадминистраторов и партийных надсмотрщиков, исповедовавших общий стиль руководства брежневской эпохи – «ничего не трогать, ничего не менять».

В итоге, узел проблем, искусно замалчиваемых и нерешаемых годами, затягивался все туже и туже. И глубокая и радикальная перестройка советской кинематографии стала, по сути дела, не только объективно необходимой, но по сути дела и неизбежной.

5. Серьезнейшая проблема нашего кинематографа – хроническое отставание киносети от зрительских потребностей. Во-первых, у нас во все времена катастрофически не хватало кинотеатров. А во-вторых, они были плохо оснащены, в них стояла очень слабая, технологически устаревшая аппаратура. Большинство кинотеатров было построено в начале 50-х годов и

к концу 70-х пришло в ветхое состояние. В особенно тяжелом положении находилась периферийная киносеть, где средств на ремонт выделялось меньше. Несмотря на высокие статистические показатели, кинопоказ на селе далеко не везде находился на должном уровне. Доходы от кино продолжали увеличиваться в основном не за счет строительства и введения в эксплуатацию новых кинотеатров, а за счет ужесточения режима работы уже действующих, вопреки их реальным возможностям.

6. Общее состояние советской кинотехники в 70-е и особенно в начале 80-х годов можно охарактеризовать как катастрофическое: отечественные кинокамеры «жевали» пленку, шумели, искажали объекты и т.д. и т.п., качественной отечественной пленки не было, звуковая аппаратура также была далека от совершенства. 75% съемочной аппаратуры представляло из себя устаревшие модели. При отдельных достижениях, общий уровень научно-исследовательских работ НИКФИ и конструкторских разработок НПО «Экран» был чрезвычайно низким – создавалась кинотехника, заведомо не соответствующая мировым стандартам, которая к тому же зачастую выходила из строя.

7. «Золотой век» телевизионного кино, пришедшийся на 70-е годы, сыграл негативную роль в судьбе большого кино. Падение кинопосещаемости во многом было обусловлено именно повышением зрительского внимания к телевидению. Телевидение породило огромную «пассивную аудиторию», которая потребляла искусство, сидя перед маленьким экраном. Неограниченная протяженность телезрелища (телевизионные «сериалы») неизбежно влекла за собой ослабление функции отбора – одного из основных условий в искусстве. Телесериалы отвлекали миллионы реальных и потенциальных кинозрителей от кинематографа. Причем художественный, качественный уровень телепродукции не имел особого значения. Сам феномен серийности оказывал магическое воздействие на любую аудиторию – практически без различия возраста, пола и образования.

## **8 ИСПЫТАНИЕ ПЕРЕСТРОЙКОЙ. СОВЕТСКОЕ КИНО: ФИНАЛ 1986–1991 гг.**

### **8.1 Общественно-политические особенности периода**

Эпоха горбачевской перестройки отделена от нас вот уж более чем четверть вековой дистанцией, но взгляды на нее в сознании сегодняшнего российского общества даже за далью лет не приобрели и малейших признаков какого-либо единства.

В представлении одной части общества перестройка – светлая заря новой жизни, победный шаг к освобождению страны от тоталитарного коммунистического режима, счастливое освобождение России от имперского бремени, осуществление грез о «правах человека» и вступление в семью демократических, «цивилизованных» стран.

Для большей же части российских граждан, даже тех, кто поначалу активно поддерживал перестройку или участвовал в ней, эпоха воспринимается как колоссальное поражение страны, самая крупная геополитическая катастрофа всего XX века и начало создания криминального государства с тотальной коррупцией, моральным разложением общества, утратой национальной идентичности и гибелью культуры.

Заметим сразу, что само начало перестройки еще не вызвало раскола общества. Она была встречена с большим воодушевлением подавляющего населения страны как нечто выстраданное и долгожданное избавление от реальных недостатков советского строя. Люди искренне верили, что продекларированные Горбачевым перемены пойдут всем во благо, разблокируют путь страны к ускоренному развитию, к лучшей жизни. И первые шаги власти как будто подкрепили эти ожидания. Была поставлена точка в непопулярной и непонятной народу войны в Афганистане. Интеллигенция получила свой долгожданный пряник в виде политики «гласности». Советской диссидентуре вместо привычного кулака был также продемонстрирован красноречиво примирительный жест – кумира либералов

Сахарова вернули из горьковской ссылки. Имели место и другие события, подкрепившие в народе светлые надежды на перемены к лучшему.

У кинематографистов страны лучезарные иллюзии укрепились, пожалуй, особенно сильно, поскольку еще в мае 1986г. власть неожиданно позволила провести очередной съезд Союза кинематографистов СССР не по прежнему трафарету. Была разрешена поистине убийственная критика прежнего руководства СК и Госкино с последующим позорным изгнанием непопулярных и досадивших киноначальников. И даже дано соизволение не дядям в казенных кабинетах, а самой взбудораженной кинообщественности разработать программу желанных преобразований киноотрасли.

Подкинутая наживка была схвачена с большим энтузиазмом. И кинематографисты едва ли не первыми в стране отважно ринулись в перестройку.

Однако страшное и грозное предзнаменование – зарево Чернобыльской катастрофы – не было прочитано адекватно и не охладило пыл перестройщиков. Да и последующие роковые знамения – массовые забастовки шахтеров, резня армян в Азербайджане, погромы и изгнание турок-месхетинцев в Узбекистане, начавшийся развал промышленности и резкое ухудшение социально-бытовых условий большинства населения все еще не отрезвило по-настоящему энтузиастов перестройки.

Все упомянутые и другие эксцессы воспринимались до поры до времени не как явления одного системного ряда, а только как случайные сбои и срывы с правильного пути. Своего рода весьма эффективной дымовой завесой, надежно скрывающей для большинства суть происходящих процессов, пущенная в информационный конвейер заморочка о наличии в руководстве партии ретроградов, всячески мешающих и тормозящих процесс начатых прогрессивных преобразований.

«Ретрограды», действительно, имелись и в меру своих способностей и сил тормозили наступательный ход горбачевской перестройки. И стороннему взгляду это было совершенно очевидно.

Но вот чего не было очевидно большинству сторонников перестройки, так это наличие двух принципиально разных ее программ – официальной, объявляемой всем, и тайной, известной только самой узкой группе. Официальные задачи перестройки, согласно бесчисленным спичам самого генсека и документам КПСС, заключались в обновлении модели социализма, сложившейся в СССР, в развитии его лучших достижений, в отказе от всего того, что мешает его дальнейшему совершенствованию. Отличная программа! За нею и пошли большинство советских граждан.

Но, оказывается, помимо этой официально и неустанно заявляемой программы имелась еще и некая тайная доктрина, в которой речь шла не уже не столько о совершенствовании прелестей советского социализма, сколько о его похоронах.

Последнее можно было бы запросто принять за одну из многочисленных дурилок о конспирологических заговорах, если бы не один самый что ни на есть серьезный источник происхождения версия о двух перестроечных программах. Откроем книгу мемуаров А.Яковлева «Сумерки». «События после прихода к власти Михаила Горбачева по своим объективным последствиям по праву относятся к демократическим революциям. Почему? Да потому, что по мере общественного развития страна постепенно шла к слому тоталитарного режима. Эта революция не была одномоментной – и в этом ее уникальность. Шла медленно, неуверенно, с ошибками, в жесткой борьбе с прочно окопавшимися интересами правящей номенклатуры. *Эту борьбу пришлось вести, постоянно присягая при этом принципам социализма (!!! – В.Ф.)* Судьбоносные реформы, такие, как гласность, реальная свобода слова и творчества, альтернативные выборы на всех уровнях, прекращение политических репрессий, религиозные свободы, прекращение «холодной войны» и войны в Афганистане и многое другое, преподносилось нами, реформаторами, как меры по укреплению существующего строя. *На самом же деле эти меры подрывали*

*тоталитаризм и вели к постепенному формированию демократических устоев и свободе личности»<sup>732</sup>.*

Погружаясь в воспоминания одного из главных соратников Горбачева, серого кардинала перестройки, неожиданно узнаем не только, что тайная доктрина с изложением истинных целей перестройки и технологии ее реализации, действительно, была. И более того – разработал ее, оказывается, сам Яковлев. В «Сумерках» же приведен и ее канонический текст. И очень интересное свидетельство Яковлева о том, что Горбачев будто бы принял программу близко к сердцу, дал согласие, не обнародуя ее положения, реализовывать их одно за другим явочным путем.

Признания Яковлева, к которому, приклеилась кличка «хромого беса», были обнародованы много позднее после того, когда рухнул СССР. И это дает возможность подумать, что автор воспоминаний, зная к чему все пришло в результате затеянной перестройки, в целях собственного возвеличивания просто-напросто присочинил версию о двух ее программах. Но если вспомнить как страну, и в самом деле, реально кидало из стороны в сторону словно в дупель пьяного мужика, как нелепо и нелогично выглядели решения властей, принимавших сегодня одно, а завтра – другое, то, действительно, поверишь в припоздалые признания «серого кардинала перестройки».

Да, ведь и Горбачев, поныне живущий, почему-то нигде не пожелал публично опровергнуть версию перестройки своего главного соратника и советника.

Собственного из этого изначального раздвоения и выростал последующий неизбежный разрыв в восприятии обществом итогов перестройки и ее итогов.

Разрыв этот между этими двумя взаимоисключающими оценками происшедшего с годами не только не сглаживается, но становится все более

---

<sup>732</sup>Яковлев А. Сумерки. – М., 2003. – С. 359, 375–383.

глубоким, совсем не исключая трагической перспективы разрешения этого спора, как это уже не раз случалось в нашей истории, силовым способом.

В условиях такого раскола общественного мнения сегодня трудно сохранить нейтралитет и с академической объективностью судить об эпохе, похоронившей СССР, а вместе с ним и такую яркую и примечательную его составляющую как советское кино.

Тем не менее, не гарантируя абсолютной беспристрастности, постараемся все же, насколько сегодня это возможно, быть максимально объективными, не подстраивая события исторической драмы под заранее заготовленные концепции, а следуя за этими событиями и реальными документами, запечатлевшими ее дух и страсти.

## **8.2 Управление. СК в роли Госкино**

Если взгляды на эпоху перестройки и ее последствия сегодня столь серьезно расходятся, что раскалывают современное российское общество словно на два разных народа, то единственно в чем все дружно сходятся спорящие стороны – это рубежные даты начала и финала этой вроде бы скоротечной, но так много вобравшей в себя эпохи.

По сложившейся в СССР традиции эти пограничные даты между периодами диктуются, как правило, сменами хозяина Кремля. И на этот раз традиция не подкачала.

После кончины предпоследнего Генсека К.У.Черненко феврале 1985г. на престол ЦК КПСС неожиданно для многих вошел не очередной представитель когорты престарелых членов высшего партийного органа, а еще вполне моложавый и энергичный М.С.Горбачев. Уже в прощальной речи над гробом своего предшественника он двумя-тремя скупыми фразами дал понять, что страну теперь ждут перемены.

И в этом не обманул.

А финалом той эпохи, которую частенько называют горбачевской перестройкой, стала прощальная речь обладателя этой фамилии, которую он

произнес в последний час своего пребывания в Кремле. 20 декабря 1991г., сообщая по телевизору народам уже несуществующего СССР, что слагает с себя обязанности первого президента СССР.

Что касается советских кинематографистов, то для них реально новая эпоха началась через год после восхождения на вершину власти нового генсека.

Во время выступления Л.А.Кулиджанова 28 февраля 1986г. на XXVII съезде КПСС случился весьма показательный «нежданчик». Генсек Горбачев с несвойственной ему резкостью неожиданно прервал велеречивый спич лидера СК в тот самый момент, который начал выводить еще только самые первые сладкие рулады в честь нового советского правителя. «Давайте не будем склонять Михаила Сергеевича», – оборвал Горбачев лидера СК, вызвав тем самым ураган аплодисментов делегатов съезда. Смысл этой реплики не сводился к предупреждению о том, то в прежнем славословии он, Горбачев, не нуждается. Импульсивное одергивание оратора означало нечто большее – Кулиджановым как секретарем СК недовольны и возможно с ним уже решили распрощаться<sup>733</sup>.

23 марта Газета «Труд» опубликовала статью Виктора Демина «Позвольте побеспокоить!» Эта статья стала, по сути дела, кульминационной точкой в той волне острокритических публикаций о состоянии советского кино, которая начала вздыматься на страницах центральной прессы еще с осени 1985 года. Особую остроту очередному критическому выступлению придавало то обстоятельство, что оно носило системно-обобщающий характер. Гроза авторитетов и анфан-террибль советской кинокритики собрал в один узел едва ли не все тяжкие проблемы, терзавшие советскую кинематографию – страшное наводнение «серых» фильмов, беспредел госкиношной цензуры по отношению к проявлениям истинной творческой смелости и самобытности таланта, холуйскую зависимость кинопрессы от вкусов Малого Гнездниковского и т.д. и т.п.

---

<sup>733</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. 53.



Волна недовольства руководством советской кинематографии поднялась в прессе осенью минувшего года и была очевидным следствием политики, проводимой партийным руководством: публичная критика «снизу» маркировала начавшуюся «чистку» управленческих кадров как инициативу общественности.

Между тем ни Госкино СССР, ни кулиджановский секретариат СК СССР, похоже, не собирались игнорировать начинавшийся в стране процесс перестройки, терпеливо отсиживаясь в своих окопах.

25 марта 1986г. коллегия Госкино СССР обсудила вопрос «О первоочередных мероприятиях Госкино СССР СК СССР по организации выполнения решений XXVII съезда КПСС, пропаганде его документов средствами кино». Само постановление, принятое по итогам отчаянного мозгового штурма, в основном выглядело как обычная в таких случаях велеречивая и пустозвонная бодяга, ритуально начинающаяся словами «горячего одобрения и поддержки исторических решений» партийного хурала. Однако к этой пустопрожности был приложен перечень неотложных мер и шагов, которые должен был исполнить Госкино СССР и его подразделения для практического воплощения мудрых и светоносных партийных директив. В этот перечень записали все, что только можно было записать. Главная же инновация Госкино затерялась в этом пятнадцатистраничном плане всевозможных мероприятий под №12. Этот пункт гласил: «12. Разработать и осуществить конкретные меры по перестройке творческого и производственного процессов художественных, научно-популярных и документальных кинофильмов, расширению самостоятельности киностудий, их ответственности за конечные результаты труда, а также углублению хозяйственного расчета:

а) обобщить предложения по совершенствованию организации и экономики фильмового производства, выработанные Центральной комиссией, созданной приказом Председателя Госкино СССР от 10.01.86 №23к и на основе анализа предложений разработать меры по материальному

стимулированию редакторского персонала за подготовку высококачественных сценариев, улучшению хозяйствования и экономики киностудий;

б) разработать предложения по расширению прав и повышению ответственности руководителей киностудий и трудовых коллективов в организации и экономике фильмового производства и оказывать помощь киностудиям в их практическом внедрении;

в) ввести с 1 июля 1986г, эксперимент на киностудии «Ленфильм», предусматривающий новый порядок формирования творческих составов, периодическое переизбрание кинорежиссеров-постановщиков, кинооператоров-постановщиков, художников-постановщиков по декорациям, художников-постановщиков по костюмам, артистов один раз в пять лет. Обобщить полученный в процессе эксперимента опыт для дальнейшего его распространения на киностудиях по производству художественных фильмов;

г) выработать новую систему трудовых отношений основных творческих работников с киностудией, более действенные экономические рычаги управления производством художественных кинофильмов, применив их, в порядке эксперимента, на киностудии имени М.Горького;

д) провести кустовые совещания-семинары с руководителями Госкино союзных республик, киностудий по рассмотрению задач, стоящих перед кинопроизводством в свете решений XXVII съезда КПСС, а также по эффективному внедрению мер, предусмотренных постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19.04.84 №350 и последующих решений Госкино СССР»<sup>734</sup>.

На совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления СК СССР 3 апреля 1986 г. в связи с тем же постановлением ЦК КПСС было принято уже совместное постановление. Утвержденный план совместных действий Госкино и СК по намечавшейся перестройке состоял теперь из 60 (!) пунктов. Выполни из них своевременно хоть с десятка из

---

<sup>734</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп.1, д.1834, с.32–37; д. 1812, л. 67–91.

всех намеченных дел, треклятый Голливуд был бы навсегда оставлен позади. Но доверие к возможности реформирования самим начальством было уже окончательно подорвано. Примечательна реакция Ролана Быкова на дозволенный Старой площадью артобстрел кина начальников: «В газетах серия разоблачительных статей Марка Захарова, Товстоногова, Мотыля, Е.Суркова, Радова и т.д. по поводу кино и театра. Кроют Ермаша почему зря. Все это вроде бы радует и ободряет. <...> Но проблема, наверное, не в том или совсем не в том, чтобы снять Ермаша. Когда В.Мотыль, очень суевающийся, чтобы его поддержали кинематографисты, в очередной раз предложил мне выступить в «Литературке», я вдруг, как он выразился, опустил его на дно. Я сказал ему, что ни мое, ни его положение не изменит после того, как Ермаша снимут, ибо не изменится ничего из положения в целом. Останутся все «службы» Госкино и Союза. И будут те же позиции и те же «бояре», и не будет места под теплым солнышком у талантливого человека, ибо не изменится таким способом главное – «заговор бездарности и безнравственности» против талантов и честных людей. Смена президентов и сенаторов в Америке по сути дела ничего не изменила, и сказка про «доброе царя» сегодня уже не заблуждение, а глупость, и даже не глупость, а идиотизм. М.Горбачев сделал на сегодня очень много. Но если он тронет саму мафию, его просто убьют. Мафия легко отдаст всех своих «головных» (и даже с удовольствием – поднадоели!), но только если не тронут «бояр»: «бояр от науки», «бояр от искусства», «бояр от суда» и т.д. <...> Но хотелось бы поставить общий вопрос – о судьбе таланта при социализме, о хорошо работающем человеке в нашем производстве, о сохранении «думного боярства» около руководителей, о превращении всего в «учреждение», о росте учрежденческой психологии и практики в каждом деле (начиная от яслей и детсада и кончая искусством), о глобальной канцелярии, об административных амбициях. А у нас в кино – об истории сознательного и направленного истребления художественности как начала, о создании дутых «фигур» и об общей системе, при которой все взаимосвязано и процветание

бездарности устраивает всех: руководителей, прокат, партийные органы. <...> История разгрома на «Мосфильме» художественных советов, подбор на все посты людей, у которых нет данных руководить (лишь бы были послушны), создание «думных бояр» из талантов средней руки для того чтобы было удобно бороться с боярами подлинными (чистопородными) – это опричнина! И уже не членство в партии играет роль! <...> Вот о чем речь! <...> Неестественность сложившейся на студии ситуации еще и в том, что командует администрация, а кино делают режиссеры. Командование администрации призрачное. Фактически это административная истерика, ставят-то все равно режиссеры. Желая укрепить производство, Сизов поднял престиж администрации и снизил, как мог, престиж режиссуры. В результате развалилось производство. Ибо администратору не платят постановочных и его фамилия не упоминается в рецензиях. Он в фильме (в конечном продукте) не заинтересован, он заинтересован в показателях, премии, отсутствии перерасхода, в плане. Это-то у нас и процветает. Чудовищное положение, при котором премии дают за плохую работу. У нас хорошие работники не идут к хорошим режиссерам: с плохим – всегда премия будет, хлопот никаких, а с хорошим и вкалывать придется, и премий может не быть<...> Создана целая система благоприятствования серому и пустому фильму, при этом создана система, при которой фильм яркий и новый обязательно встречает яростное сопротивление»<sup>735</sup>.

Однако наступало время, когда подобные мысли заносили не только заветные личные дневники. Их уже готовились произносить и с трибун. А сигналом к тому, что это уже позволено и стал залп зубодробительных публикаций о Госкино в советской прессе.

Сигнал был чутко воспринят кинообщественность, которому в паринципе не надо было уж очень демонстративно подмигивать. В начале апреля отчетно-выборным собранием Всесоюзной комиссии критики и

---

<sup>735</sup>Быков Р. Я побит – начну сначала!, 2010. – С.501–506.

теории кино в СК ССР открылся цикл собраний других комиссий и подразделений союза.

Ритуальное действо, десятилетиями протекавшее по одному и тому раз и навсегда отштампованному сценарию, на этот раз неожиданно-негаданно преподнесло удивительный сюрприз. Всех своих больших и страшных начальников, рекомендованных партбюро, мастера критического пера прокатили всех до единого. Да как! Чуть ли не единогласно. Среди тех, кого не избрали на съезды оказывались директор ВНИИКа В.Е.Баскаков, его заместители Е.С.Громов и С.В.Дробашенко, ректор ВГИКа В.Н.Ждан, главные редакторы «ИК» и «СЭ» Юрий Черепанов и Даль Орлов. Все «альтернативщики» - Виктор Демин, Юрий Богомолов и др. прошли на ура. На утро скандальная весть о том, что критики на своем собрании прокатили всех своих горе-начальничков и избрали на съезд «кого надо», облетела уже всю киношную Москву. Драматурги, которые должны были следом проводить собрание своей секции спрашивали: как вы умудрились это сделать? Секрет оказался элементарным – самим выдвигать кандидатуры.

Все последующие собрания прошли словно под копирку. Практически всему прежнему руководству союза, всем «генералам» от режиссуры и прочих кинематографических профессий было отказано в съездовских мандатах и тем самым перекрыта давно освоенная ими дорога в руководящие кабинеты.

Однако все это было пока что только маленькая увертюра к предстоящим главным событиям. Полномасштабный старт перестройки в кино был дан событием, случившемся в мае 1986г.

#### *5-й съезд СК СССР. Бунт в Кремле*

В мае 1986 года в стенах Большого Кремлевского дворца случилось нечто невероятное.

Начиная с первого Учредительного съезда СК СССР все последующие съезды союза проходили только в Кремле. Каждый раз ритуальное действо

вершилось по одному и тому же железному сценарию, утвержденному на Старой площади и обмусоленному вплоть до самых мельчайших деталей. Все было благочинно и благопристойно. В президиуме – дорогие и любимые лица руководителей партии и правительства. Отчетный доклад – часика на два - об очередных достижениях и некоторых не до конца решенных проблемах – в бархатном исполнении первого секретаря Союза Л.Кулиджанова. Потом – так называемые «прения» и сладкие приветствия гостей съезда от братских социалистических кинематографий. На десерт - выборы «нового» руководства Союза по заранее утвержденному в ЦК списку. Дивное чудо единогласного избрания. Радостные аплодисменты по случаю окончания очередной ахинеи...

В мае 1986 года – светлое утро перестройки в стране только-только зачиналось – все пошло не так.

Делегаты, избранные на 5-ый съезд СК СССР, оказались какие-то «не такие» как всегда. Главного докладчика об успехах советской киномузы и процветании союза Л.Кулиджанова слушали вполуха. Председателя Госкино СССР Ф.Т.Ермаша даже не дослушали и согнали с трибуны под дружный свист и улюлюканье. С последующими ораторами, пытавшимися подхватить продолжить начатую начальниками песнь, поступили точно также. Их захлопывали и освистывали, не давали даже договорить. Когда другие витии начинали гневно клеймить чиновников из Госкино СССР, зал взрывался аплодисментами и ревел от восторга.

Древние стены БКД за всю свою богатейшую историю, пожалуй, еще не видели и не слышали такого непотребства. Охранники из девятого управления не успевали выгребать из туалетов горы бутылок из-под водки. Главные прорабы перестройки – Михаил Горбачев с Александром Яковлевым с интересом и, видимо, «с чувством глубокого удовлетворения» наблюдали из президиума за творящимся в зале. На кинематографистах явно ставился эксперимент: как поведет себя общество, если чуть-чуть ослабить привычную удавку? Рискованный опыт вполне удался – бунт подопытных вышел на славу.

А кончился праздник непослушания совсем скандально. Прежнее руководство Союза под свист и улюлюканье с треском было выставлено за дверь. В состав нового правления избрали в основном из числа тех, кого гнобило или, по крайней мере, не слишком ласкало Госкино СССР.

И главная сенсация, в которую даже трудно было поначалу поверить – новым лидером СК стал Элем Климов. Талантище каких мало, человек с безупречной репутацией – честный, сильный, смелый, таранный, бескомпромиссный.

Его кандидатура была выдвинута секретарем ЦК КПСС, «серым кардиналом перестройки», как его называли, А.Н.Яковлевым. Р.Быков предложил кандидатуру М.А.Ульянова. Тот высказался в пользу Климова, т.к. «нужна крепкая рука». Рассказывают, что власти делали аналогичное предложение и Глебу Панфилову, но и он отказался принять бразды правления.

Новое правление проголосовало за Климова единогласно.

Еще в кулуарах съезда ходили упорные слухи о том, что избрание Элема Климова инициировано Филиппом Ермашом, «поддержано» в ЦК и согласовано с главным идеологом страны, ближайшим сподвижником генсека, Александром Яковлевым. Эти слухи позднее подтвердил и сам Ермаш: «Перед съездом у меня были консультации на высшем уровне относительно кандидатуры на пост первого секретаря СК. Лев Кулиджанов был человеком очень лояльным, терпимым, уважительным и стиль его работы не отвечал, как тогда говорили, духу времени. Он не рвался ничего перестраивать, а потому наверху им были недовольны. Климова предложил я, так как считал, что из всех приемлемых кандидатур лишь у него есть шанс быть избранным на съезде. У Юрия Воронова, зав. Отделом культуры ЦК, возражений не было»<sup>736</sup>.

По-своему, осторожненько подтверждает эту версию и прямой участник тех событий Армен Медведев «Забегая вперед, скажу, что

---

<sup>736</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. Спб.: Сеанс, 2002. С.70.

Александр Николаевич Яковлев, с которым я познакомился именно в дни V съезда и с которым меня, к моей радости, связывают годы приязни, спросил меня как-то, улыбаясь, в свойственной ему хитровой манере: «Ну что, здорово мы вас обошли с Элемом Климовым?»

Здорово. Не знаю всех подробностей, но Климов был приглашен в ЦК, уже когда расклад сил перед съездом был ясен. Он, кстати, не выступал на съезде, только все время что-то записывал. А авторитет его в кинематографе в те годы был весом, поэтому в правление он прошел»<sup>737</sup>.

16 мая Климов ознакомил зав. Отделом культуры ЦК КПСС Юрия Воронова со списком кандидатов в состав секретариата правления и по видимому получил высокое благословение. В этот же день состоялись выборы нового правления СК и его первое заседание.

Состав руководства СК обновился более чем на 60 %, но все же не на все 100%, как потом повелось считать. Из состава прежнего секретариата прокатили далеко не всех. Тех, кто вкалывал по-настоящему, тех, кто, действительно, болел за общее дело и защищал своих товарищей – Алексея Баталова, Будимира Метальникова, Анатолия Гребнева, Владимира Нахабцева и других прежних секретарей избрали по новой без каких бы то ни было проблем.

На пленуме с программной речью выступил Элем Климов: «Товарищи! Еще раз благодарю за избрание меня на этот нелегкий пост. Я понимаю всю меру ответственности, принимаемой на себя. Но время таково, повторяю, время таково, что уклониться нельзя, не имею права. <...> Хочу сказать об одном постулате, которому мы неукоснительно будем следовать в нашей практической работе: в вопросах правды и нравственности нет мелочей, нет несущественных деталей, здесь все равно важно. Нашему союзу придется решать крупные, кардинальные проблемы и вопросы простые, бытовые, людские. Но они все будут для нас, должны быть одинаково важными. Это я говорю всем. Секретарям правления особенно.

---

<sup>737</sup> Медведев А. Территория кино. – М., 2001. – С. 259.



По поводу критики, которая такой лавиной обрушилась на наш кинематограф – столько статей было опубликовано, столько горьких слов услышали мы и на Всесоюзном, и на республиканских наших съездах. Здесь у меня двойственное чувство. Всей правды в этой критике не прозвучало – такое ощущение возникало. Никак не защищая Госкино, хочу сказать, что ведь и оно не последняя инстанция на земле. Как будто дальше открытый космос. Есть еще Отдел культуры ЦК КПСС. Надеюсь, что Отдел культуры обязательно поддержит нас в наших устремлениях. Мы начали с самого главного: мы хотим побороть инерцию старого стиля, как того хотят партия, весь народ.

О будущих отношениях нашего союза с Госкино. Думаю, что мы ни в коем случае не совершим ошибки – не встанем на путь конфронтации. Ведь мы делаем одно и то же дело. Надо научиться работать во взаимодействии. Но в принципиальных вопросах, касающихся защиты картин, кинематографистов, мы будем бескомпромиссны. Это руководители Госкино должны знать. Я слышал разговоры о том, что у некоторых сотрудников Госкино есть такое ощущение от происходящего сейчас в кинематографе – что, мол, поговорят, поболтают, попишут, а потом, как было не раз, все эти речи, статьи «растворятся» в воздухе, канут в Лету, одним словом, все вернется на круги своя. Не верю что будет, как было. (Аплодисменты). И товарищам, которые так думают, советую передумать. (Аплодисменты). <...> Самое срочное, что нам нужно сделать, – переменить атмосферу в нашем союзе. Это едва ли не самое главное, потому что изменить атмосферу в союзе равнозначно изменить атмосферу, тон во всем кинематографе. Новая, деловая, равно доброжелательная ко всем атмосфера – а мы должны добиться, чтобы она стала именно такой, – непременно «аукнется» в наших фильмах, потом «откликнется» в душе народа, перед которым мы в огромном долгу – мы столько напортили в этой душе. Нам давно пора вернуть этот долг. Производственные вопросы. Все, сидящие в этом зале, в основном работают на студиях и знают, что в нашем производстве много

неблагополучного, действует много устаревших инструкций. Я предложил бы здесь не становиться на путь косметического ремонта. Многие вопросы надо решать кардинально. (Аплодисменты)»<sup>738</sup>.

В своей тронной речи Климов назвал главные проблемы, которые предстоит решать новому руководству СК. Среди них – реформа кинопроизводства, освобождение от административно-цензурской удавки, пересмотр ранее принятых решений по полочным фильмам, избавление кинопрессы от лакейских обязанностей, решение перезревших проблем кинопроката, кинообразования, кинотехники...

Уже по одному только перечислению выходило, что упомянутым «косметическим ремонтом» никак не пахнет, что замахиваются на кардинальное реформирование всей отрасли вплоть до самого последнего винтика.

Так оно и выйдет.

#### *В авангарде перестройки*

Невероятной активизацией своей деятельности Союз кинематографистов практически сразу подмял под себя Госкино СССР, на какое-то время почти полностью перехватил у него руль управления перестройкой отрасли. Произошло то, что в свое время для виду полушутливо, а на самом деле вполне всерьез когда-то провозгласил прародитель СК СССР Иван Пырьев: штаб управления киноделом надо перевести на Васильевскую улицу, 13. Теперь светлое мечтание вполне сбылось. Именно команда Элема Климова взяла на себя роль лидера и разработчика программы перестройки советского кино.

Прошло не так уж много времени, как жизнь на Васильевской неузнаваемо переменилась. «Какими насыщенными, бурными, напряженными оказались для нашего союза последние месяцы! – не без пафоса и гордости за Васильевскую отмечал «Информационный бюллетень

---

<sup>1</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1986. – №2. – С.13–16.

СК СССР». – Нарастающий ритм был задан, пожалуй, еще осенью, когда бурный каскад мероприятий, запрограммированных разными секциями, советами, комиссиями союза, достиг самой что ни на есть штормовой отметки. Вспомним: не успели привести в порядок интерьеры СК после шумного нашествия кинолюбителей страны, проводивших свой всесоюзный смотр, как здание на Васильевской, 13, опять оказалось в осаде. На некоторое время союз неузнаваемо помолодел; почти все его просмотровые залы, коридоры, лестничные площадки решительно захватили молодые кинематографисты, готовившиеся к своему IV всесоюзному совещанию-семинару. В октябре и ноябре в помещении союза нельзя было, наверное, найти такого уголка, где бы ни кипели страсти, ни шли бурные дебаты по самым разным вопросам. Просто не узнать было солидно-степенных драматургов, показавших свой истинный темперамент в боях по авторскому праву. Приятно удивил ВНИИК: в ходе подготовки к III пленуму СК сотрудники института провели такую жаркую, такую неожиданную дискуссию, что те, кому довелось побывать на ней, не скоро, надо полагать, ее забудут. Солидно и основательно провела в ноябре свой пленум «Актуальные проблемы детского кино в условиях перестройки» Всесоюзная комиссия детского кино.

Как никогда горячей получилась осень в Болшеве, где один удачно проведенный семинар сменял другой. Комиссии и советы союза словно вступили в негласное соревнование друг с другом – кто ярче, интереснее, организованнее проведет намеченное мероприятие. Впрочем, жизнь бурлила не только в доме на Васильевской и подмосковных домах – местах сборов. Много интересного, неожиданного было и в республиканских союзах. Какими молодцами, например, показали себя эстонцы, придумавшие и с блеском организовавшие в Пярну первый в нашей стране международный фестиваль фольклорно-этнографического фильма! Назывался он несколько витиевато-загадочно и академично («Фестиваль визуальной антропологии»), но на самом-то деле оказался истинно боевым, горячим, фантастически

интересным мероприятием. Столица Украины приютила у себя выездной пленум Всесоюзной комиссии кинодраматургии, прошедший, как можно судить по стенограммам, не без пользы как для гостей, так и для самих хозяев. В Вильнюсе полезно, по-боевому прошел выездной пленум Всесоюзной комиссии документального кино. Да и другим республикам, другим городским отделениям СК наверняка найдется, что вспомнить!»<sup>739</sup>.

Позднее Климов свое триумфальное вознесение из подполья в кресло председателя творческого союза квалифицировал одной фразой: «Попал под поезд».

Однако поначалу у нового лидера СК и его команды все шло очень даже здорово и удачно. Уже в самые первые дни после съезда, который долгое время называли не иначе как «революционным», была избрана Конфликтная комиссия, которая занялась реабилитацией запрещенных фильмов. Используя таранную силу радикально обновленного СК и попутный перестроечный ветерок, комиссия достаточно быстро добилась освобождения и выпуска на экраны страны что-то около трех десятков запрещенных в застойные годы фильмов. Среди них было и знаменитое «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, выход которого на массовый экран стал рубежным событием в общественно-политической жизни страны.

Еще задолго до принятия общесоюзного закона о запрете цензуры Союз, возглавляемый Климовым, явочным порядком сокрушил все цензурные барьеры в системе Госкино. Чиновничья рать там уже настолько была запугана и деморализована, что задолго до падения советской власти среди кинематографистов стала гулять шутка, будто в Госкино теперь можно принести непроявленную пленку и получить прокатное удостоверение.

За этой впечатляющей победой последовали и другие. Союз добился увольнения одиозных главных редакторов в двух кинематографических изданиях, замены в руководстве студий и даже самого Госкино. Союз начал

---

<sup>739</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1988. – №1–2. – С. 23.

раскошегаривать фестивальное движение, расширять международные контакты, запускать перестроечные процессы в киноорганизациях.

Васильевская, 13, где размещался штаб СК и Дом кино, стали одним из центров самых дерзких общественно-политических инициатив. Союз стал учредителем-основателем Фонда культуры, общества памяти жертв сталинских репрессий «Мемориал», культурно-экологической акции «Возрождение», первым обратился в правительство с требованием вернуть советское гражданство Александру Солженицыну и т.д. и т.п.

Но, конечно, главным детищем и самой большой заботой климовской команды стала разработка организационно-экономической реформы отрасли – так называемой «Базовой модели кинопроизводства».

С этой реформой кинематографисты связывали самые большие, самые светлые свои надежды. Она предусматривала принцип общественно-государственного управления кинематографом, равные партнерские права и отношения между государственными управляющими структурами и кинематографическим сообществом в лице СК СССР и других общественных организаций.

Подробный рассказ о том, как шла разработка и продвижение этой программы у нас еще впереди. Пока же вернемся к рассказу о том, что происходило в сфере управления киноотраслью.

В отделах культуры и пропаганды ЦК КПСС, как и в прежние времена, зорко следили за активными действиями Климовского секретариата. Только цели контроля и тактика поменялись. Время от времени перестройщиков с Васильевской одергивали или даже, отрезвляя, в целях профилактики больновато щелкали по носу, дабы тем не совсем сорвались с поводка и не окончательно вышли из-под партийного контроля. Но при этом гораздо чаще шли дерзким инициативам СК навстречу, явно поощряя его на дальнейшую активизацию перестроечной деятельности. Словно на подопытном кролике подшефные Александра Яковлева испытывали на климовской команде последствия своих замысловатых коктейлей с разной дозировкой

дозволяемых свобод и инициатив с тем, чтобы запустить потом наиболее эффективные смеси в массовое производство.

Камшаловское Госкино приняло эти правила игры и, привычно поглядывая на Старую площадь, пыталось повторять те же маневры по отношению к мятежному СК, что и высокопоставленные партийные чиновники. В каких-то начинаниях Госкино подыгрывало инициативам Васильевской. Так было, к примеру, с поразившей всех историей с реабилитацией и выпуском в прокат первой большой партии полочных фильмов, когда уже к осени 1986г. конфликтная комиссия СК подготовила документы и ходатайство по освобождению более десятка запрещенных ранее картин. Все тогда затаили дыхание, напряженно следя, что же последует из этой дерзновенной и, казалось бы, абсолютно безнадежной акции. Но к всеобщему изумлению Госкино, явно с предварительного соизволения партийного руководства, не только без всякого сопротивления, но, кажется, с чувством большого облегчения поддержало это начинание и мгновенно санкционировало выпуск репрессированных фильмов на экран.

А вот, когда Яковлев со товарищи поперхнулись от ходатайства того же Союза о выпуске на экран фильма Т.Абуладзе «Покаяние», то и Госкино примолкло и не спешило рукоплескать этому начинанию.

Затевая большой спектакль под названием «Перестройка. Ускорение. Гласность» Горбачев со товарищи не без оснований полагали, без активного вовлечения в этот морок представителей творческой интеллигенции дело сладиться не сможет. А потому, стараясь привлечь эту популяцию в свое услужение, довольно регулярно и не скупясь стали подбрасывать ее представителям довольно-таки соблазнительные подарочки. За обещанной «гласностью» последовали и дары вполне материальные. Одним из таковых и стало постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР в феврале 1977г. «Об улучшении условий деятельности творческих союзов».

Что именно перепало с барского стола Васильевской?

1. Было дозволено образовать при Союзе кинематографистов СССР Кинематографический фонд СССР (Кинофонд СССР), главным источником пополнения карманов которого должны были стать отчисления в размере одного процента от доходов проката всех видов кинофильмов на территории СССР.

2. Получила одобрение инициатива СК СССР о создании Всесоюзного общества друзей кино. Союзу кинематографистов СССР.

3. Госплан СССР обязывался предусматривать в проектах планов на 1988–1990 годы выделение Союзу кинематографистов СССР необходимых лимитов капитальных вложений за счет средств Союза кинематографистов СССР в целях завершения строительства начатых объектов и строительства новых объектов (подробнее о сем даровании – чуть ниже).

4. Дабы Васильевская, 13 не оставалась в эпоху гласности уж совсем безголосой и имела возможность громче возвещать миру свои прогрессистские устремления Агентству печати «Новости» поручалось издавать по заказу и на средства Союза кинематографистов СССР книги, брошюры, буклеты по киноискусству на иностранных языках для распространения по каналам Союза кинематографистов СССР и Агентства. (Эта завлекаловка оказалась чистой трепотней – ни к какому АПНу нас не подключили.).

5. И еще одна прельстительная обещаловка: Министерству электронной промышленности СССР по согласованию с Госпланом СССР велено было “предусматривать в проектах годовых планов выделение Союзу кинематографистов СССР целевым назначением необходимых видеоаппаратуры и видеокассет отечественного производства». По части строительных благ СК СССР персонально даровался еще целый букет благих обещаний<sup>740</sup>. И т.д., и т.п.

Впрочем, справедливости ради, надо бы сказать, что не все кинематографисты выступили в роли застрельщиков перестройки именно за

---

<sup>740</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1861, л. 11–17.

эти коврижки. Даже, если бы власть решительно ничем и не одарила и даже если бы чего-то отняла, иные из них все равно как оголтелые бы первыми полезли на перестроечные баррикады. Но, тем не менее, царское подношение не осталось незамеченным и сделало свое дело. Его восприняли как знак одобрение всему тому, что уже успела на скорую руку наворотить мятежная Васильевская.

Руководство Госкино быстро усвоило перестроечную риторику и на словах не раз пылко заявляло о своей полной приверженностью курсу объявленных Горбачевым преобразований. И, действительно, если вчитаться в стенограммы заседаний головного штаба киноотрасли – коллегии Госкино – то на каждой из них дотошно и вроде бы всесторонне обсуждалось неблагоприятное состояние дел то в одной, то в другой сфере. При этом каждый раз намечались вроде бы вполне толковые меры по решению затрагиваемых болезненных проблем. Однако при этом общая стратегия ведомства, действительно, сводилась в основном к «косметическому ремонту» каждого звена киноотрасли в отдельности, а не в их совокупности.

Климов же полагал, что необходимы коренные перемены системного характера, что улучшение работы отдельных звеньев – это мертвому припарка. Столкновение и противоборство этих двух стратегий становилось неминуемым.

Подлинным испытанием на верность перестройке стал для Госкино разработанный Союзом проект так называемой «Базовой модели кинопроизводства», в основу которой был положен принцип общественно-государственного кинематографа. Сей принцип означал, что руководство киноделом должно осуществляться на строго паритетной основе не только специально на то уполномоченной сугубо государственной структурой, но и самой кинообщественностью, представленной в данном случае Союзом кинематографистов СССР. Согласно задуманной модели обе организации Госкино и СК – должны были в равной степени нести полную ответственность за состояние дел в кино и его развитие, а стало быть,



соответственно должны иметь равные полномочия в решении всех главных вопросов, начиная с вопросов назначения начальников на ключевые должности и кончая утверждением тематических планов производства и прочая, прочая, прочая.

Вряд ли представителями творческой общественности тут двигала какая-то жажда власти. Даже и тогда, когда дышать стало свободнее, из памяти кинематографистов еще не успели выветриться воспоминания о недавнем чиновничьем беспределе Госкино. И инстинктивно хотелось подстраховаться на будущее, поставив это ведомство под свой контроль, а его деятельность в более узко и жестко очерченные рамки.

В свою очередь подобные перспективы не могли особо порадовать Камшалова и его подшефных. Давно известно, что терять даже малую толику своих властных полномочий любому ведомству не доставит радости. Здесь же Госкино предлагалось сразу, одним махом поступиться своей властью чуть ли не на половину. Но, видимо, на партийных небесах идея общественно-государственного кинематографа не слишком беспокоила, вполне вписывалась в яковлевскую концепцию перестройки, а потому и ведомству Камшалова ее пришлось смиренно принять.

#### *Постановление №1003. Пиррова победа?*

Венцом же совместной долгой и упорной работы стало долгожданное постановление правительства №1003 от 18 ноября 1989 года «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии».

На его разработку и мучительное проталкивание сквозь бесчисленные правительственные заградучреждения было угроблено почти три года. Поэтому, когда и.о. первого секретаря Правления СК Андрей Смирнов сообщил эту новость участникам IX пленума Союза, зал потонул в восторженной овации. Длиннющий, казенно-занудливый текст самого постановления зал слушал, затаив дыхание, почти как какие-нибудь дивные

стихи. И по окончании чтения опять от аплодисментов чуть не сорвало крышу Дома кино.

Однако, как показал дальнейший ход событий, особых причин для ликования, на самом деле, не было. Ведь некоторые положения этого документа, касавшиеся, в частности, базовой модели кинопроизводства, были уже реализованы явочным путем. В этом смысле долгожданное правительственное постановление о кинореформе сильно припоздало и по большому счету практически уже мало что решало. Документ носил скорее сугубо политический характер: власть даровала кинематографу вольную, официально отказывалась от монопольного владения им как инструментом своей политики, а тем самым снимала его с основного государственного довольствия, оставляя только скромную дозу госзаказа.

В этом смысле постановление №1003 стало по сути дела декретом советской власти о деонационализации кинематографа – документом прямо противоположным ленинскому декрету, подписанному в августе 1919 года. Как говаривал легендарный Тарас Бульба: «Я тебя породил, я тебя и убью»...

В правительственном документе намечались и некоторые вполне разумные и практичные меры по развитию кино в новых историко-политических условиях, но их просто не успели реализовать и они остались на бумаге.

*Климов уходит. Даешь рынок!*

Пытаясь понять, почему столь извилист был ход нашей киноперестройки и столь неожиданными оказались ее результаты, то необходимо помнить, что в эти годы благодаря насквозь двойственному и непредсказуемому поведению власти всю страну словно пьяную бросало из стороны в сторону. Во всех сферах жизни без исключения – политике, экономике, промышленности, культуре, торговле – все шло по народной поговорке «десять пятниц на неделе». Все шло невпопад. Одно начинание

противоречило другому. Власть на словах декларировала одно, а делало совсем другое. Да и сама она, запустив перестроечные процессы, все очевиднее теряла контроль за их ходом. Течение событий неотвратимо принимало все более стихийный и неуправляемый характер. Становилось все очевиднее, что под красивым лозунгом обновления и облагораживания социализма дело идет к сносу государственного строя и разрушения страны.

Надо бы принять во внимание и тот фактор, что и сам Союз кинематографистов, затеявший перестройку, по ходу событий в свою очередь претерпел разительные метаморфозы. Достаточно сказать, что разрабатывала и начинала внедрять программу реформирования организация именуемая Союзом кинематографистов СССР, а уже к 1990 году ее не стало, а на ее месте образовалось вроде бы близкое по названию, но совершенно иное по сути невнятное и беспомощное объединение под названием Конфедерация союзов кинематографистов СССР.

Ясное дело, что это вынужденное «двойное» реформирование – и самой киноотрасли и ее реформатора – уже само по себе не могло добавить стройности и последовательности общему процессу преобразований. Сказалось это – и то же не в лучшую сторону – на конечных итогах затеянной перестройки.

На трансформации СК и характера его действий, конечно же, сильно отразилось, прежде всего, совершенно неожиданная смена лидера.

В конце марта 1988г. Элем Климов подал заявление о предоставлении ему творческого отпуска на два года при соответствующем сложении с себя обязанностей первого секретаря правления СК. Эта новость прозвучала как гром среди ясного неба. Свой уход он объяснил потрясенным заединщикам по секретариату неодолимым желанием вернуться к творческой работе и осуществить один из своих заветных замыслов экранизацию «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова. В ближайших творческих планах значилась также экранизация «Краткого курса ВКП(б)».

«Я живу в условиях психологического срыва, я на грани. – сказал он своим коллегам в прощальной речи. – Может случиться все что угодно, включая творческую импотенцию. И единственная поддержка – начать работать. Я тоже хочу работать. На эту должность я не рвался, и меня кто-то должен заменить... Я говорю об этом, хорошо подумав, поэтому отнеситесь к этому серьезно. Это принятое мною решение... Поймите меня правильно. У меня телефон звонит с утра до ночи. Я не могу выйти из дома. Не могу так существовать. Я на срыве и так жить не могу. Интриги между секретарями... стучат друг на друга. Я не могу находиться в этой атмосфере. Я хочу себя заменить».

Если свое избрание лидер СК определил фразой «Попал по поезд», то свой преждевременный уход в разговоре с братом Германом Климовым квалифицировал столь же кратко и определенно: «Отравился человеческим фактором».

Пожалуй, все же точнее всех объяснил истинные причины ухода Климова Филипп Ермаш, сам добровольно подавший в 1986 году заявление о своей добровольной отставке после скандального 5-го съезда СК: «Климов ушел сам, добровольно. Это был мужественный поступок достойного и бескорыстного человека. Он ушел потому, что осознал бессмысленность происходящего. Я пытался ему объяснять многие вещи раньше, когда все только начиналось, но он не понимал до конца, был слишком воодушевлен переменами, возбужден борьбой за лучшую жизнь. Он же себя сжег всей этой борьбой. В отличие от многих других, кто был рядом с ним в те годы, и кто пришел после него, – он был чистоплюем, романтиком. Никакой выгоды из своих неограниченных возможностей не извлек, ничем себя на будущее не обеспечил, даже картину не снял».<sup>741</sup>

«Период «бури и натиска», – вспоминал Армен Медведев, имевший возможность близко наблюдать Климова все годы перестроечной баталии, –

---

<sup>741</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Сост. Л.Аркус. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 557.

он одолел и прошел до конца. Сделал главное – прошиб стену. Другое дело, какую цену ему пришлось за это заплатить... Помните, как у Авербаха в «Монолог» – одни стенку пробивают, а другие потом долго подчищают осколки... Я думаю, что у него постепенно зрело разочарование в самой системе... На XIX партконференции делегат Элем Климов был уже очень грустным и потухшим. Мне кажется, он понимал, что происходит со страной и к чему все идет. Человек умный и глубокий, он понял, что горбачевская эпоха захлебывается... Он устал – резко, сразу. Когда происходило выдвижение делегатов на I Съезд, и он, и Андрей Смирнов сняли свои кандидатуры. Он больше не хотел ни в чем участвовать»<sup>742</sup>.

Просьба была удовлетворена. И принято решение возложить исполнение обязанностей первого секретаря правления СК ССР на период творческого отпуска Климова на А.С.Смирнова. Это был лидер другого типа. Еще более «заточенный» на радикальное уничтожение существующей киносистемы, еще более неистовый и непреклонный, но слишком импульсивный, взвинченный, нетерпеливый, что называется. «без тормозов». Заряд конфликтности, окружавший работу секретариата, и без того достигший к тому времени критической отметки, с появлением Смирнова стал просто зашкаливать...

К тому же Смирнов в отличие от Климова оказался яростным поборником рыночной системы кинематографа. Он верил в нее также исступленно как в Бога. Это быстро начало сказываться. Знамя перестройки на Васильевской окрасилось в другие цвета...

Что же касается Климова, то, даже будучи отпущен в творческий отпуск, довольно регулярно посещал едва ли не все наиболее важные заседания секретариата, участвовал в самых ответственных делах и походах к руководству страны. Тем не менее, главный руль управления был уже совсем в других руках, и курс Союза был взят уже на совсем другие ориентиры.

---

<sup>742</sup>Медведев А. Территория кино. – 2001. С. 274.

Главная цель перестройки по Климову заключалась в создании условий для развития кино как искусства, для максимально полного раскрытия творческого потенциала советского кино. Усиление роли экономических механизмов и стимулов было тут всего лишь одним из инструментов для достижения именно этой цели.

Сменивший Климова Смирнов грезил о рыночном кино. Когда ему говорили, что рынок погубит отечественное кино, он не дрогнувшим голосом твердо отвечал «Туда ему и дорога!». «Лично я посмотрел более 60-ти картин. – признавался он коллегам по секретариату, – Я в жизни своей столько не видел, в том числе и кооперативных. Это единственный способ сказать о том, что увеличилось число рабочих мест, увеличился поток самой различной кинематографической инициативы. В этом потоке, правда, большинство составляет безусловное дерьмо. Но это так и должно быть. Это нормально...»

И то, что столь ненавистная бездарь, от которой, затеявая реформы, собирались избавиться, еще более расплодилась и в знак благодарности за модель «готова целовать нам ноги» (К.Лаврентьев), это тоже нормально?!!

Да! – твердо утверждал Смирнов, полагая, что все это приметы переходного периода, что все негативные последствия затеянной перестройки имеют место только потому, что распроклятое государство все никак не отойдет в сторонку, по-прежнему гадит и мешает в установлении настоящих рыночных отношений, а вот уж когда удастся полностью избавиться от государственного участия, тогда и наступит рыночный кинорай. Спорить было бесполезно, тем более, что у Смирнова быстро нашлись и сторонники. И совсем не малым числом.

У автора полочного «Ангела» и «Белорусского вокзала», возможно, были какие-то личные основания до конца жизни, до бешенства и падучей возненавидеть госкиношную давиловку, но на одной ненависти ничего доброго и полезного не построишь...

## *Реформа без реформаторов*

Беда, как говорится, одна не ходит. Помимо бациллы рыночной чумы на Союз кинематографистов, взявший на себя всю инициативу по реформированию киноотрасли, перекинулась еще и эпидемия перестроечной чесотки. На Васильевской стали брать верх горячие энтузиасты перестройки собственных рядов. В руководстве СК укреплялось мнение, что прежняя организационное строение Союза абсолютно не соответствует духу времени, потому позарез необходимо внести радикальные изменения в организационную структуру СК.

Опасную инфекцию сначала занесли на Васильевскую социологи Э.Гущин и Л.Кривцов, с первого года перестройки обслуживавшие Союз. Эта сладкая парочка направила и.о. первого секретаря правления СК СССР А.С.Смирнову докладную записку «О состоянии и развитии работ по перестройке внутренней организации СК СССР».

СК действительно нуждался в некотором перестроении своих рядов и принципов работы. Но вести в качестве организации-лидера сложнейшую реформу всей киноотрасли и одновременно на ходу еще и реформировать самих себя – эта идея была, конечно, крайне опасной. Тем не менее, достаточно вздорный проект тотальной перестройки Союза с переходом на принцип профессиональных гильдий и ассоциаций был утвержден и с невероятным смирновским рвением стал реализовываться.

Большинству рядовых членов Союза эта затея была совершенно непонятной, многих ее торопливо-силовое внедрение перессорило и уж никак не способствовало укреплению единства в рядах СК. А самое главное – поневоле отвлекла внимание СК от ранее затеянной реформы самой киноотрасли в самой ответственной и сложной ее фазе.

Но еще большая беда заключалась в том, эпидемия перестроечной чесотки стала развиваться дальше, перейдя в еще более опасную стадию .

### *СК России - дитя поражения*

Вздывавшаяся в стране волна национализма и сепаратистских настроений обрушилась и на Васильевскую.

Оглядываясь на процессы, разворачивавшиеся в своих республиках, республиканские организации СК подняли вопрос о необходимости срочного преобразования организационного устройства всего СК СССР и перехода его на принципы конфедеративного устройства.

15–16 ноября 1988г. состоялся V пленум правления СК СССР: «Демократизация общества и национальный кинематограф в условиях перестройки».

В принятой резолюции пленум постановил:

«1. Считать необходимым реорганизовать СК СССР на федеративной основе, предусматривающей самостоятельность национальных творческих союзов, заключение союзного договора и создание общего устава, выработанного на основе уставов входящих в федерацию союзов. Рекомендовать республиканским союзам кинематографистов приступить к разработке собственных уставов. Вопрос об утверждении новой структуры СК СССР, его устава и союзного договора вынести на очередной или внеочередной всесоюзный съезд кинематографистов.

2. Безотлагательно реализовать решение V съезда кинематографистов о создании республиканского Союза кинематографистов России».

Главным препятствием на осуществление этой сладкой грезы о самостийщине было то странное обстоятельство, что в рамках СК СССР в отличие от всех прочих республиканских союзов, входивших в СК, у кинематографистов России изначально не было своей организации.

И это при том, что российские кинематографисты не только составляли основное кадровое ядро СК СССР, но именно они своими именами и выдающимися творческими работами обеспечивали ее высокий авторитет. Именно российские кинематографисты были инициаторами создания СК СССР, именно они ценой немалых усилий и надлежащих жертвоприношений



добились у власти разрешения на создание этого союза. Они же создали мощную материальную базу для безбедного и независимого от власти материального благополучия. Они же добровольно приняли на себя обязанность стать той самой рабочей лошадкой, что с самого начала терпеливо тянула за собой неподъемный общесоюзный воз всех кинематографических проблем. Наконец, именно кинематографисты России позаботились и приложили титанические усилия к тому, чтобы в каждой союзной республике Советского Союза без исключения были созданы свои республиканские союзы, организации равноправно входящие в СК СССР.

И вот трагический, если не дурацкий парадокс советской эпохи: действительно в каждой советской республике от Молдовы до Киргизии были созданы свои республиканские союзы кинематографистов. В каждой, с одним-единственным исключением. Именно отцам-зачинателям СК СССР – кинематографистам тогдашней РСФСР – не было позволено создать свою республиканскую организацию. Изначально это было чисто политическое решение властей, которые в те годы не подлежало обсуждению даже шепотком.

В итоге кинематографисты России, создавшие СК СССР и составлявшие в его рядах не только количественное большинство, были анонимно растворены среди прочих республиканских организаций в виде некой неорганизованной и никак неструктурированной массы.

Это дикое и несообразное обстоятельство, уже само по себе сделавшее СК СССР некой «хромоножкой», особенно болезненно и драматично сказалось позднее, в годы перестройки, когда с наступлением пресловутого «парада суверенитетов» кинематографистам России по инициативе и под большим давлением республиканских организаций СК СССР пришлось буквально, впопыхах на скорую руку создавать и статусно оформлять свой, уже Российский СК.

Учредительный съезд российских кинематографистов состоялся 27 - 28 февраля 1990 г. Съезд избрал на пост председателя союза

И. Ф.Масленникова (Ленинград) и сопредседателя – С.А.Соловьева (Москва). Была утверждена декларация – первый программный документ новорожденного союза.

Вопрос о Московской организации после двух безуспешных попыток ее создать остался открытым. К нему вернутся уже после VI съезда СК СССР. По вопросу создания этой организация в рядах российских кинематографистов с самого начало не было единства по всем принципиальным вопросам. Столкнулись совершенно несовместимые взгляды и подходы по Уставу, принципам устройства, формам руководства и т.д. Эти противоречия не были преодолены и переварены в ходе подготовки к съезду. Не удалось найти согласия и на самом съезде. Союз создавали в дикой спешке, под диким напором и в угоду республиканским организациям СК, торопившимися поскорее вырваться на свободу из пресловутой «имперской удавки» Москвы.

В итоге учреждение российского СК оказалось актом, скорее, всего сугубо формальным. Ребенок родился и недоношенным и шибко нездоровым.

В дикой спешке и атмосфере близящегося общегосударственного развала всего СССР это привело к тому, что при создании российского СК было наломано немало дров. Последствия поспешных решений и общей смуты не заставили себя долго ждать. Новорожденный СК РФ, по сути дела, сразу же лишился материальной базы, надежно обеспечивавшей прежде все направления его жизнедеятельности. Дележ объектов прежде вроде бы «общих» объектов материальной собственности (домов творчества, производственных предприятий и пр.) по инициативе «братских» республиканских союзов был проведен по принципу «Давай съедим сначала твое, а потом – каждый свое». В результате кинематографисты России, усилиями которых и на заработанные ими средства, были возведены большинство «общих» объектов собственности, остались практически голенькими.

Безнадежные попытки отвоевать у бывших «друзей» законную собственность отняли и у без того слабенькой организации последние силы, отвлекли его от куда более важных забот о ходе общей реформы киноотрасли.

Объективности ради надо бы сказать, что рождение и становление СК России пришлось на самое неблагоприятное для того время. Тут стоит напомнить, что СК СССР создавался Пырьевым сотоварищи в эпоху, когда дела в стране и в самом кино шли в гору. СК СССР, конечно, и сам сильно поспособствовал этому стремительному подъему. Но и стремительный рост кинопроизводства, и обновление технической базы советского кино, и впечатляющий каскад появлявшихся тогда фильмов, в свою очередь как на крыльях несли народившийся творческий Союз.

СК России – дитя колоссального поражения. Этот союз рождался в атмосфере горького разочарования итогами затеянной киноперестройки, в атмосфере крушения иллюзий и давних упований на перемену участи. Ни о каком новом взрыве энтузиазма и готовности снова ринуться на коллективные баррикады уже не могло быть и речи.

Росту настроения отчаяния и коллективной депрессухи не могли не поспособствовать и те образчики чистого мародерства (иначе не назовешь), что столь блистательно были продемонстрированы «братьями»-конфедератами, под чистую обобрававшими малолетний российский СК. А уж когда и на самой Васильевской, 13 появились личности, подцепившие ту же заразную болезнь, то эти не непотребные примеры начисто отбили у многих какое-либо желание принимать далее участие в общей жизни.

Недаром представители молодого кинематографического поколения не спешат пополнять ряды Российского СК, а вступив в него, практически не появляются в его стенах.

Нельзя не заметить, что главным содержанием гильдийных собраний, общесоюзных пленумов и съездов стали исключительно вопросы материальной собственности Союза и проблемы финансового характера. За

двадцать лет функционирования российского СК только один-единственный пленум его Правления был посвящен проблемам творческого характера, хотя именно обитателей Васильевской, 13, а не хозяева кабинетов в Малом Гнездиновском в первую очередь должны были бы по идее серьезно озаботиться выработкой оптимальных координат репертуарной политики нового российского кино.

Бросается в глаза и то обстоятельство, что изначально в рядах ударным образом и наспех сколоченного СК РФ не наблюдалось мало-мальского единства. Все его собрания и действия, как правило, неизменно сопровождалось не просто спорами и столкновениями мнений, но ожесточенными схватками, напоминающими скорее бои без правил, нежели нормальные споры и обсуждения животрепещущих проблем коллегами по цеху.

Удивляться этому хронически скандальному тону, за пределами конфликтным отношениям, отсутствию единства в рядах Российского СК не приходится.

Надо признать, что сам процесс образования СК РФ в силу ранее названных обстоятельств вынужденно носил скорее сугубо формальный характер. Слегка подправленный устав был в основном списан с прежнего Устава СК СССР, хотя уж через год СССР исчез с карты мира и российским кинематографистам предстояло жизнь и работать уже в совершенно иной стране и иных условиях. На доме на Васильевской появилась новая вывеска с подновленным названием хозяйствующей в нем организации. Были напечатаны бланки с грифом «Союз кинематографистов Российской Федерации». Но настоящего творческого союза в подлинном значении этих двух ключевых слов создано не было.

Это, прежде всего, выразилось в том, что его кадровый состав образовался сугубо формальным образом. Его формировали, исходя исключительно по принципу прописки. Всех членов бывшего СК СССР, обладавшим российским паспортом, автоматически, без разбора, без какой

бы то ни было фильтрации перелили из советского стакана в точно такой же, только поименованный российским. Никого не спрашивали: Во что веруешь? Зачем вступает в этот новый союз?

Но ведь уже и в прежнем, кулиджановском Союзе, на самом деле, не было никакого подлинного единства – ни идейного, ни нравственно-духовного, ни даже коллегиально-профессионального. Во многом оно было совершенно показным, имитационным. Многие уже тогда молились совершенно разным богам, исповедовали совершенно разные системы ценностей, по разному относились к происходящему в стране и к самой нашей стране. Но в силу специфических особенностей советского мироустройства все эти глубокие различия отчаянно камуфлировались. До поры до времени разноверцы, кто вынужденно, а кто и с удовольствием напяливали на себя маску общего, положенного по уставу единомыслия.

А когда грянула перестройка и объявили политическую свободу и пресловутую свободу творчества, необходимость какой бы то ни было маскировки отпала, все маски были отброшены и какие же личики вдруг отразились уже в самых ранних перестроечных фильмах!

Уже очень скоро после образования Российского СК стало заметно, что он составлен практически из несовместимых человеческих материй. Слишком многих обладателей членских билетов СК РФ решительно ничего не объединяло, но зато разъединяло слишком многое, начиная с отношения к стране и кончая даже принципиально разными профессиональными, возрастными и прочими интересами.

В такой ситуации серьезный идейный, организационный и чисто человеческий раскол был неизбежен. И он, нарастая год от года, не заставил себя ждать, вылившись в создание самостоятельного Московского союза, затем в полный разрыв с КСК, в появление сразу двух киноакадемий и, наконец, в скандальное проведение подряд двух съездов, каждый из которых избрал своего руководителя СК.

*От СК СССР к КСК. «Холера развивается нормально...»*

Едва ли не самым тяжким последствием кончины некогда мощного и влиятельного СК СССР оказалось то обстоятельство, что в самый ответственный момент затеянной перестройки киноотрасли, он совершенно выпустил ее ход из виду. Старые механизмы управления кинопроцессом были к тому времени полностью разрушены, новые не созданы. Верх взяли пламенные апологеты «чистого» рынка. Громко и дружно они затянули свой гимн: «Рынок все расставит по своим местам...»

Он и расставил. Но совсем не так, как о том грезилось в либеральных мечтаниях.

### **8.3 Госкино на перестройке**

*Уход Ермаша*

При анализе и оценке хода и итогов киноперестройки важно не упустить из виду то обстоятельство, что в этом процессе участвовали минимум две основные силы – СК СССР и Госкино СССР. А потому реальный маршрут движения определялся не какой-то одной стороной, а двумя. К этому дуэту врагов-союзников надобно добавить и третью силу – идеологические структуры и непосредственное руководство ЦК КПСС – которая стояла за спинами то обнимающихся, то бодающихся сторон и при необходимости, не церемонясь, корректировала ход непредсказуемо складывающегося процесса.

И в самом деле, характер этого сотрудничества-противоборства носил крайне прихотливый характер, то выливаясь в фазы взаимного согласия и понимания, то оборачиваясь периодами острейшей конфликтности и отчаянного противостояния. Вдобавок ко всему враги-союзники по ходу перестроечных процессов не раз менялись своими ролями. Застрельщиком коренного преобразования нашего кино, как уже было сказано, выступил Союз кинематографистов. Но на исходе 80-х он как будто утомился от роли лидера, разочаровался от результатов собственной активности и в безвольной

прострации улегся на дно. Тогда перестроечную эстафету подхватила и поволокла далее успевшая обновиться команда Госкино.

Забегая несколько вперед, надо бы тут еще отметить и ту особенность процесса сближения-противостояния двух ведущих кинорганizations, что за действиями ни той, ни другой стороны не было ни абсолютной правоты, ни объективного и стопроцентно здравого понимания происходящего. Ошибки, неверные шаги, неадекватные оценки допускали как Союз кинематографистов, так и Госкино СССР. То попеременно, а то и одновременно. Вот почему, на наш взгляд, неправомочны какие-либо однозначные оценки роли в истории перестройки как представителей Васильевской, 13, так и обитателей Малого Гнездниковского, 7.

С учетом такого вывода вернемся к самому началу этого заковыристого и нетривиального сценария.

Мощнейший залп зубодробительной критики в адрес Госкино и его политики в ходе 5-го съезда СК – да еще в присутствии высшего руководства страны – неизбежно создал острейшую конфликтную ситуацию в отношениях руководства Госкино и нового руководства союза. К тому же ситуация была еще более усугублена тем, что взбунтовавшаяся Васильевская и после съезда продолжила свои яростные атаки на Госкино, а на партийных небесах ни в ходе съезда, ни после него не обнаружила даже малейшего намерения встать на защиту Госкино и одернуть критиканов. В этой ситуации руководство заведения в Малом Гнездниковском не решалось в столь же резкой форме ответить на продолжающиеся нападки и только накапливало свою ярость.

Трудно сказать, какой грозой разразилась бы эта драматичная коллизия, если бы в кабинетах на Старой площади на исходе 1986 года не догадались, что лучший способ снизить напряжение – снять Ф.Т.Ермаша и назначить на его место нового начальника. Впрочем, тут был свой нюанс.

Люди из близкого окружения Ермаша припоминают, что будто бы предводитель Госкино сам подал прошение об отставке сразу после

скандального 5 съезда. На самом деле, это могло произойти еще раньше. Уже в первых числах января 1986г. в кинематографической среде стали распространяться слухи о скором уходе Ф.Т.Ермаша. Ролан Быков записывает в дневнике: «Листов сказал, что Ермаш подал заявление об уходе». Прощания с должностью бывают, как известно, разные. Минимум двух типов: или «тебя ушли», или, действительно, «по собственному желанию». Последнее с большими начальниками случается уж совсем редко. Похоже все же, что Филипп Тимофеевич решил покинуть резиденцию в Малом Гнездиновском по собственной воле. Достойный поступок».<sup>743</sup>

Отставка и была принята, но не сразу, а полгода спустя в конце декабря уходившего 1986 г.

Уходил Ермаш на пенсию не только без каких-либо почестей. Уходил освистанным и оплеванным с ног до головы. Впрочем, как и все другие его предшественники на посту руководителей советской киномузы. Пинком под зад и освистанным покинул свое председательское кресло К.М.Шведчиков, поставивший на ноги из послереволюционных руин советскую кинематографию. С теми же «почестями» выпроваживали С.С.Дукельского и И.Г.Большакова, сумевшего сберечь киноотрасль в годы войны и в еще более трудное послевоенное время. Так же «отблагодарили» и лидера СК И.А.Пырьева, создавшего взлетную площадку для чудесного воскресения послесталинского кино. А.В.Романова и В.Е.Баскакова, при которых случился «серебряный век советского кино», и оно впервые в своей биографии перепрыгнуло планку 4 миллиардов посещений в год, спровадили так, как будто и они позорно провалили порученную работу. Правда, в двух случаях дело кончалось еще хуже – руководители кино 30-х годов Рютин с Б.З.Шумяцким получили чекистские пули в затылок.

Этой особой традиции смены киноначальников власть не изменила и в случае с Ермашом. В Кремле никто не пошевелил и пальцем, чтобы хоть как-то обставить эту отставку фиговым листочком вынесения ритуальных

---

<sup>743</sup> Быков Р. Я побит – начну сначала! – С.506.



благодарностей за верное служение власти. А Ермаш, и в самом деле, служил ей верно. Но при этом служил без тупой и бешеной ретивости, не расшибая лба, поскольку за два десятка лет в работы в кино он успел и сам настоящему полюбить его, глубоко и основательно войти в суть этого непростого дела. А потому по мере возможного служил не только КПСС, но и самой киномузе. И в этой другой своей ипостаси – отдадим должное – сделал немало достойного и полезного. Но в памяти кинематографического сообщества осталось только служение режиму, а чаще всего неафишируемое, конспиративное служение самой киномузе никак не отразилось. Потому-то свистели и издевательски топали Ермашу делегаты 5-го съезда СК.

К тому же – Ермаш в ходе своего начальствования это успел разглядеть – что и само это кинособщество по большей части состояло из особой далеко не лучшей человеческой пробы. К нему еще в большей мере была применима народная поговорка про зеркало, на которое не следует пенять при одном определенном условии.

Тем не менее, не трудно представить чувства, с которыми Ермаш покидал свой кабинет. Впрочем, уходил он достойно, по-мужски. Не истерил. Последние полгода, дожидаясь официальной отставки, работал на всю катушку, не подавая виду, рук не опускал. Он покинул Госкино в самом конце декабря 1986г.

### *Новый председатель*

В председательском кресле Ермаша сменил Александр Иванович Камшалов<sup>744</sup>.

---

<sup>744</sup> Камшалов Александр Иванович – р. 1932 г в г.Покров Московской (ныне Владимирской) обл. в семье служащего. Партийный функционер, государственный чиновник, критик. После окончания в 1954г. исторического ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова работал старшим пионервожатым средней школы № 16 г.Орехово-Зуево Московской обл.. В 1954—55гг. завотделом пропаганды и агитации Орехово-Зуевского горкома ВЛКСМ. В 1955—58гг. учитель истории в средней школе № 9 в Орехово-Зуеве. Член КПСС с 1957г. С 1958г. на комсомольской работе: второй (1958г.) и первый (1958—1960гг.) секретарь Орехово-Зуевского горкома, секретарь (1960г.), второй (1960—1961гг.) и первый (1961—1962гг.) секретарь Московского обкома. В 1962—70 секретарь ЦК ВЛКСМ и одновременно в 1963—70 член коллегии Министерства культуры СССР. В 1972– 1986гг. заведующий сектором кино отдела культуры ЦК КПСС. С декабря 1986г. по апрель 1991г. председатель Госкомитета СССР по кинематографии. В 1991г. председатель Комитета кинематографии СССР при Кабинете Министров СССР. С 1992г. – президент Фонда развития отечественной кинематографии. Депутат ВС СССР в 1987–1989гг.

Последний, по сути дела, повторил тот же маршрут к креслу главного киноначальника, что в 1972г. проделал тот же Ермаш, перейдя с должности заведующего сектора кино Отдела культуры ЦК КПСС.

Но на дворе была уже совсем другая эпоха, и положение заведения, доставшееся новому начальнику под прежней вывеской Госкино СССР, было уже совсем иным. «Таким образом, А.К. – отмечает кинокритик И.П.Павлова, – занял кресло, забывшее о прошлой устойчивости. В его, А. К., распоряжении уже не было могущественного инструмента – идеологического заказа, то есть того «аршина», которым можно мерить: кто хорош, а кто плох, кого надо всячески поддерживать, а кого «тащить и не пущать». Новый министр обладал хорошей аппаратной выучкой, она же закалка, но в то же время и достаточной пластичностью, позволявшей принять как данность изменившуюся расстановку сил. В отличие от Ермаша, для кого развал прежнего мироустройства был равносильным жизненному краху, А. К. проявил способность на известную толерантность, на разумные компромиссы – в надежде найти общий язык с революционерами из Киносоюза. Госкино – не только государственный цензор, но и мощная продюсерская структура – постепенно сдавало позицию за позицией. Как лидерам СК, так и отдельным вельможным представителям кинематографической общественности, «боярству», которое в дальнейшем будет широко пользоваться методом влиятельного давления на новое министерское руководство, что через паузу придет на смену А. К. В том, что министерство сначала перестало играть «руководящую роль», а затем его и вовсе – правда, на короткий срок – упразднили, не было личной «заслуги» А.К.: он не способствовал этому процессу и не противостоял ему. По объективным причинам А.К. в полной, даже в сколько-нибудь значительной мере ситуацией не владел, являясь в известной степени ее заложником. Любая его инициатива могла носить лишь частный характер»<sup>745</sup>.

---

<sup>745</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кинословарь. Т. 2. – СПб.: Сеанс, 2004. – С. 22–23.

Назначение А.И.Камшалова состоялось с согласия на эту кандидатуру руководства СК. Тем самым со стороны Старой площади был подан сигнал, что топор вражды и противостояния следует зарыть в землю и надо переходить к любовным отношениям.

Однако взаимовлюбленной парочки, дружно шествующей в обнимку к светлым вершинам перестройки из Госкино и СК не получилось. Да и не могло получиться. Дело было не в личных отношениях Климова и Камшалова. Заряд конфликтности носил генетический характер. Он был заложен в самой природе тех организаций, которые оба эти лидеры возглавляли. Стратегические цели СК и Госкино не только не совпадали, но были диаметрально противоположными. Задача климовской команды заключалась в том, чтобы покончить с всевластием Госкино, отобрать и перехватить у него некоторые важные полномочия и как минимум стать с ним хотя бы вровень. К тому же согласно планам инициаторов перестройки значительная часть своих прежних полномочий Госкино должно было поделиться с киностудиями. Согласно этим планам студии должны были обрести абсолютно полную самостоятельность в определении своей репертуарной, организационной и даже экономической политики. Так с подачи Васильевской появилась на свет божий концепция общественно-государственного кинематографа, согласно которой СК наравне с Госкино отводилась равноценная роль в решении всех кардинальных вопросов развития отрасли.

Руководству Госкино эта идея, естественно, не могла прийтись по сердцу. Да и кто, когда и где желал добровольно делиться сладким пирогом власти?

### *Перестройка в Малом Гнездиновском. Дубль первый*

15 октября 1988г. вышло постановление Совета Министров СССР №1206 «О генеральной схеме управления кинематографией», инициированное самими обитателями особняка в Малом Гнездиновском.

Согласно этому документу на Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино СССР) было возложено проведение единой идеологической и экономической политики, прогнозирование и координация развития отрасли, производство кино и видеофильмов на условиях госзаказа, осуществление тиражной и репертуарной политики.

Руководство производством и прокатом кино и видеофильмов (программ) передавалось в ведение республиканских министерств культуры и комитетов по кинематографии. По основному звену отрасли вводился новый хозяйственный механизм управления. Ведущие киностудии преобразовывались в киноконцерны, из состава которых выделялись новые студии. Были созданы творческо-производственные объединения Госкино СССР, которые начали работу по производству фильмов.

В соответствии с приказом Госкино СССР №183 от 22.12.88г. было произведено сокращение штатов Госкино СССР и переход к построению центрального аппарата Комитета по функциональному принципу. Сбылась заветная мечта советских сценаристов и режиссеров: была, наконец, ликвидирована Главная сценарно-редакционная коллегия Госкино по художественным фильмам, которую обычно всегда именовали не иначе как Главпыточной. Были ликвидированы так же Главное управление кинофикации и кинопроката, Главное управление кинопроизводства, Управление по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов. Взамен было создано Главное управление по формированию и координации программ с возложением на него функций по прогнозированию и перспективному планированию кинопроизводства, разработке и исполнению всесоюзных программ, созданию кинопроизведений по государственному заказу, развитию и детского, и юношеского кино. Организацией кинообмена между регионами и проката зарубежных фильмов теперь должно было заниматься Главное управление кинопроката.

Произведенные структурные изменения не были формальной данью горбачевской перестройке. Руководство Госкино тем самым пыталось как-то перенастроить заржавевшие управленческие механизмы, дабы хоть как-то приблизиться к реальностям на глазах меняющейся жизни. Однако, перемены в жизни страны набрали уже столь ускоренный ход, что производимые перестроения в структурах ведомства уже не соответствовали новым реалиям и поневоле опять приходилось пускаться вдогонку и совершать новые перестроения. Ведь когда начинали перестройку, о рыночных отношениях никто и не заикался. Теперь же господин Рынок стоял не то что на пороге, а уже и переступил его, бесцеремонно наводя свои порядки.

#### *На разломе времени*

1988 год в этом плане стал переломным, преподнеся целый букет запланированных и непредвиденных перемен.

9 августа 1988г. вышло постановление Совета Министров РФ №9801 об упразднении Госкино РФ. Все хозяйственные, плановые и финансовые структуры Госкино РФ были переподчинены и затем растворены в аналогичных подразделениях Министерства культуры РСФСР. Такая же участь постигла и все региональные управления кинофикации на местах. Их переподчинили местным Комитетам по культуре. Лишь два ведущих главка прежнего Госкино РСФСР – кинопроката и производства – при переводе в ведение Минкульта сохранили свое прежнее устройство. Однако по многим своим функциям переподчиненные структуры уже не подчинялись Госкино СССР.

Аналогичные решения были предприняты и в отношении Кинокомитетов других союзных республик. Представители республиканских кинематографий, еще не успевшие подзабыть о былых прелестях пребывания до 1963г. в системе своих министерств культуры, отчаянно сопротивлялись

новому слиянию с этими ведомствами, но их стенания и протесты были решительно проигнорированы.

Децентрализация управления под соблазнительным лозунгом предоставления большей свободы организациям и предприятиям была одним из главных рычагов горбачевской перестройки по развалу всей советской системы. Поэтому противостоять власти на этом направлении было практически невозможно.

В результате децентрализации владения Госкино СССР заметно поубавились. Ведомство изрядно «похудело», а в некогда единой киноотрасли появились своего рода свободные зоны, на которые власть и контроль Госкино СССР уже не распространялись.

В мае того же 1988г. вышел закон о кооперации в СССР. Его выходом в числе первых в стране мгновенно воспользовались кинематографисты. Как грибы после дождя стали появляться первые негосударственные студии и фирмы на правах кооперативной, общественной, а затем акционерной и даже частной (общество с ограниченной ответственностью) собственности. Они резво принялись за дело, занимаясь производством или прокатом кинофильмов (чаще тем и другим вместе) а в некоторых случаях еще и предоставлением различных киноуслуг. Эти негосударственные киноорганизации стали называть «независимыми». В 1991 году таковых насчитывалось уже не менее 200 организаций только в области производства фильмов. Правда, все они не имели своей материально-технической базы (павильонов, цехов, различного оборудования) и на правах аренды пользовались необходимыми услугами у 39 государственных студий.

С появлением «независимых студий» советское кинопроизводство стало расти как на дрожжах. А стремительный и неуправляемый рост кооперативов по всей стране и во всех сферах народного хозяйства и бытовых услуг встревожил правительство. И уже вскоре вышло постановление Совета Министров СССР «О регулировании отдельных видов кооперативной деятельности» с «черным списком» тех сфер, в которых

создание кооперативов было запрещено. Кино попало в этот перечень запрещенных видов деятельности наряду с изготовлением оружия, наркотиков и алкоголя, игорным бизнесом и валютными операциями. Не трудно угадать с какой яростной реакцией обрушился на это постановление правительства СК СССР во главе с А.Смирновым, увидевшего в кооперативной кинопомощине первые росточки вождя рыночного кино. В данном случае протесты передовой кинообщественности приняли столь истероидный характер, что рижковское правительство отступилось и махнуло рукой – вайте свое независимое кино дальше.

Между тем, появление независимых киноорганизаций в том виде в каком они народились в разрушающейся стране, оказалось явлением отнюдь не безобидным. Последующее паталогическое взбухание кооперативной кинопродукции не только ни на грамм не повысило художественный уровень советского, но резко понизило его, буквально утопив в своем мутном потоке и без того уже редчайшие образцы талантливых и профессионально снятых киноработ. Соответственно, и развитие киноотрасли приобретало все более хаотичный и негативный характер.

Существенно добавили хаоса и реформы в сфере кинопроката.

«В 1988 году в 156 регионах – в то время в пятнадцати республиках страны возникли специализированные кинофирмы – «киновидеобъединения» (КВО), в состав которых были включены местные конторы кинопроката, а также сеть кинотеатров и киноустановок, находящихся на данной территории. Областные и республиканские КВО получили право хозяйственной самостоятельности и уже не зависели от распоряжений не только Москвы, но, частично, и от своих республиканских министерств культуры. Они сами приобретали фильмы на кинорынках или непосредственно на киностудиях, определяли их тираж, способ проката.

В декабре 1988 года в Москве был проведен первый после двадцатых годов советский кинорынок, на котором специально созданная государственная фирма – «Союзкинорынок» предложила теперь уже

самостоятельным покупателям – областным и республиканским киновидеобъединениям – покупать по собственному выбору принадлежащие государству фильмы отечественного производства, а также фильмы, закупленные за рубежом государственным внешнеторговым предприятием «Совэкспортфильм». Впоследствии «Союзкинорынок» не ограничивался продажей картин, созданных на средства из государственного бюджета, а стал выступать в качестве посредника между различными государственными и негосударственными студиями – производителями картин, различными оптовыми покупателями, с одной стороны, региональными КВО, независимыми прокатными фирмами, досуговыми центрами, профсоюзными, общественными, образовательными, военными и другими организациями – с другой.

В результате этих и многих других нововведений, которые произошли в 1988 году, можно констатировать самые существенные за шестьдесят лет качественные, структурные, процессуальные сдвиги. Они буквально преобразовали все компоненты экономического, социального, художественного существования кино»<sup>746</sup>.

Стоит добавить ко всем этим перечисленным трансформациям прежней системы советской кинематографии и ряд положений базовой модели кинопроизводства, реализованных явочным путем, а в ноябре 1989г. уже и официально санкционированных правительственным постановлением №1003. Не забудем упомянуть в этом ряду и совместное постановление ЦК КПСС, СМ СССР и ВЦСПС о порядке избрания советов трудовых коллективов и проведения выборов руководителей предприятий и объединений, даровавший советскому народу и кинематографистам, в частности, выбирать себе начальников по собственному вкусу. Присовокупим также постановление №1064, даровавшее флагману советского кино – киностудии «Мосфильм» – «вольную» с правом самостоятельного выхода со своей продукцией на зарубежный кинорынок и

---

<sup>746</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М., 1991. – С.4-5.



тем похоронившую государственную киномонополию на ведение внешнеторговых операций.

Сложив все эти и многие другие распоряжения правительства и внутриведомственные решения самого Госкино СССР по реформированию киноотрасли, придется констатировать, что дело киноперестройки более чем преуспело, превратив и без того , отягощенную многими серьезнейшими болезнями кинематографию в инвалида первой группы.

4 мая 1990г., готовясь к проведению внеочередного съезда СК СССР секретариат правления союза собрался, чтобы заслушать сообщение Л.Г.Мурсы «О ходе выполнения Постановления; Совета Министров СССР №1003».

Его выступление напоминало паническое донесение адъютанта маршала, отправленного на поле боя за победным рапортом, а вернувшегося с вестью о страшном поражении в решающей битве. Наши войска наголову разгромлены, остатки армии панически бегут и мародерствуют, с минуты на минуту враг будет здесь, в штабе.

Мурса начал подобный рапорт с того, что Госкино СССР, которое обязано было оперативно подготовить ряд серьезных нормативных актов и распоряжений по практической и адекватной реализации правительственного постановления №1003 совершенно не чешется это делать. Более того: чиновники из Малого Гнездиновского по качеству своих мозгов и уровню своей подготовки будто бы в принципе не способны с такой работой справиться. В результате постановление о модели осталось на бумаге, а результате отсутствия конкретных правил и предписаний, конкретизирующих абстрактные положения модели, всякие шустрые и ухватистые ребята на студиях делают что хотят, гребут деньгу лопатой не в общую кассу, а в свой карман. Модель, за которую несколько лет отчаянно бились, дабы расчистить дорогу талантам и настоящему искусству, на самом деле, окончательно развязала руки бездарям и всякой нечисти.

Трагический рассказ директора «Киноцентра», главного куратора от СК хора организационно-экономической перестройки, ни для кого не стало новостью.

«Мы сами – сами!, – с горечью записал в своем дневнике Анатолий Гребнев, – отдали себя в кабалу коммерции, разрушив – своими руками! – то, что было нашей единственной привилегией и чему всегда завидовали наши коллеги на Западе. В условиях, когда рынок еще не создан, когда нет механизма защиты искусства, – губим искусство, отменяем искусство. Бросить все к чертовой матери!..

Стало лучше: нет цензуры. Стало хуже: нет искусства!

А начиналось как красиво! Объединение кинодраматургов, храм искусства, прибежище муз! Будем делать одну-две картины для денег, остальное – для души, для искусства. Как бы не так!

Впустили в храм торгашей.

Я думал, у вас храм, а у вас торговая точка».<sup>747</sup>

Большинство же секретарей в отличие от сценариста-надомника Гребнева работали непосредственно на студиях, были непосредственно связаны с кинопроизводством, и потому уж совсем доподлинно знали что именно творится на студиях. И к похоронному сообщению Мурсы могли бы добавить еще многое. И добавили.

Картина обрисовалась такая: «Киноаудитория в бывшем СССР за пять лет сократилась с 3,9 млрд. зрителей (проданных билетов) в 1986 году до 2,4 млрд. в 1990 году. Если в 1986–1988 годах потери составляли приблизительно по 80–130 млн. посещений в год, то в 1989 году – обвал в 420 млн. В 1990 году – еще более катастрофический – в 607 млн.! Уменьшение на 31%.

Шоковый порядок цифр – за три года! Три четверти мест в наших залах (14 из 20 миллионов кресел) ежедневно пустуют. В рекордном 1980 году чемпионы проката собрали до 90 млн. билетов за 15 регистрируемых

---

<sup>747</sup>Гребнев А. Дневник последнего сценариста 1945–2002. // Русский импульс. – М., 2006. – С. 428.

месяцев. В последующие годы – максимум 40–50 миллионов, то есть в два раза меньше. А за два последних года (1989 и 1990-й) из отечественных лент сорокамиллионную планку сумела преодолеть только «Интердевочка», уступив пальму первенства австралийской комедии «Крокодил Данди II». Среди картин, занимающих первые 20 мест, «Интердевочка» – единственный советский фильм.

По прогнозам экспертов в 1992–1993 годах, исходя из того, что предлагается на кинорынках, лучшие советские ленты будут собирать лишь 4–7 млн. билетов – еще в два раза меньше, чем в прошлом году.

Даже по официальной статистике – а она может быть недостоверна – отечественные фильмы составляли в 1991 году чуть менее 30% экранного времени (сеансов). <...> Реальное же представительство фильмов собственного производства на экранах страны, если отвлечься от хитростей нашей ведомственной статистики (один зритель двухсерийного фильма засчитывается за двоих, что обеспечивает сотни миллионов дополнительных мертвых душ), составляло в 1990–91 гг., видимо, не более, 10–15% совокупной аудитории»<sup>748</sup>.

В результате заседание секретариата все более стало напоминать прощально-покаянные речи над гробом любимого товарища, которого вот-вот придется опускать в уготовленную могилу...

Среди заседавших не унывал, хорохорился и даже как будто радовался происходящему, пожалуй, лишь предводитель СК Андрей Смирнов. Талантливый, умнейший и честнейший человек, почему-то слепо уверовавший в идею рыночного кинематографа, его расчудесную и целительную природу.

Надо заметить, что после официального утверждения правительством своего проекта «Базовой модели кинопроизводства», разработанного еще на исходе 1986 г. Союз кинематографистов никаких собственных прожектов по дальнейшей перестройке кинодела уже не выдвигал. Занявшись

---

<sup>748</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М. 1991. – С. 6.

перестройкой собственных своих рядов, с головой уйдя в чистую политику, Васильевская,<sup>13</sup> лишь зорко следила за тем, что в одиночку делает на поприще перестройки Госкино СССР и злобно одергивала и критиковала ведомство за то, что оно не согласовывает свои инициативы и действия с союзом.

Между тем, в 1988–1989 гг. в Малом Гнездиновском произошли не только структурные, но и серьезные кадровые изменения. Ведомство помолодело, осмелело и, убедившись, что СК занялся другими делами, все решительнее стало брать инициативу разрешения нарастающего комплекса отраслевых проблем на себя.

#### *Подведение первых итогов . Отрезвление*

Весной 1989 года в Госкино СССР был подготовлен программный документ «О ситуации в кинематографии и совершенствовании организации кинодела».

Позднее он был представлен на VI съезде кинематографистов как тезисы Госкино и явился первым документом, отражающим реальное состояние кинематографии в период с 1986 по 1989 годы. Изложенные тезисы стали подведением неутешительных итогов первых трех лет киноперестройки и засвидетельствовали серьезные расхождения между первоначально намеченными целями и полученными результатами.

Отмечая некоторые позитивные результаты реформирования отрасли авторы тезисов жестко констатировали резкое падение общего идейно-художественного уровня советского кино, нарастание негативных тенденций в самой организации ее работы. Главный же упор в документе делался на новые угрозы и опасности , которые подстерегают нашу кинематографию: «Между тем очевидно, что тенденция стихийного развития кинопроцесса, уже сегодня отчетливо обозначившаяся на его основных участках, в условиях рынка – при отсутствии сильных экономических и правовых факторов противодействия – вскоре может получить еще более широкое

распространение, катастрофическое по своим последствиям; из них наиболее вероятны следующие:

- резкая коммерческая переориентация фильмопроизводства и в особенности проката; дальнейшее вытеснение с экрана отечественной продукции, на долю которой уже сейчас приходится менее половины кинопосещений;

- вымывание из репертуара кинопроизведений высоких художественных достоинств, рассчитанных на подготовленную аудиторию, вследствие глубоких негативных деформации в структуре зрительского спроса;

- значительное сокращение общих объемов фильмопроизводства и его практически полное свертывание на государственных студиях в союзных республиках;

- сокращение выпуска фильмов для детей и юношества, документальных и научно-популярных лент, поисковых, экспериментальных и дебютных картин;

- сокращение киносети, прежде всего – в сельской местности и в союзных республиках; рост активности «видеопиратства» и других видов нелегальной коммерческой деятельности с использованием кинематографических произведений;

- трудности с подготовкой профессиональных кадров кинематографии; хищническое коммерческое использование фильмов выпуска прошлых лет и архивных киноматериалов;

- дробление материально-технической базы кинематографии, сокращение объемов научно-технических разработок в отрасли;

- частичное сращивание фильмопроизводства, проката и сети с образованием монопольных структур;

- появление предприятий и объединений, обладающих монополией на отдельные виды кинотехнологии;

- сокращение занятости работников кинематографии.

В результате возникнет реальная угроза не только дальнейшему развитию отечественного кино, но и его существованию как самобытного вида художественного творчества и важной неотъемлемой части многонациональной культуры народов СССР»<sup>749</sup>.

Честь и хвала авторам этого документа, нашедших мужество признать и опасные перекосы в репертуарной политике по сути уже откровенно антисоветского кино и новые риски, поджидающие нашу кинематографию одной ногой уже ступившей на скользкую поверхность рынка.

Час горького протрезвления, хоть и с опозданием, но все-таки наступил.

#### *Госкино СССР 1990-1991гг. Лебединая песня*

В том же документе, адресованному VI съезду СК помимо скорбных констатаций об опасных тенденциях развития, Госкино выдвигало и свои собственные предложения по исправлению ситуации. При этом утверждалось, что отдельными мерами, пусть и самыми разумными и нужными сложившуюся кризисную ситуацию уже не поправишь. Необходима *комплексная программа политических, экономических, организационных решений на высшем государственном уровне*. Речь шла практически уже о второй, принципиально иной фазе перестройки.

В предлагаемой Госкино программе параллельно рассматривались как общая стратегия развития всей киноотрасли, так и новые функции и новые организационные формы самого Госкино. «На протяжении последних четырех лет функции Госкино СССР существенно трансформировались и были переориентированы на решение задач, не требующих непосредственного вмешательства в текущую творческо-производственную и хозяйственную деятельность кинематографических предприятий и организаций, в связи с чем в 1989 году на сессии Верховного Совета СССР руководство Комитета выдвинуло предложение о переходе к новой структуре

---

<sup>749</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1997, л.84–89.

управления кинематографией путем создания в отрасли всесоюзного акционерного общества, ассоциации, концерна или аналогичного образования. С переходом на рыночную экономику это предложение приобретает еще большую актуальность, и как один из вариантов его реализации концепция радикальной реформы рассматривает создание Ассоциации кинематографических предприятий и организаций СССР, объединяющей на добровольных началах всех участников кинопроцесса в целях наиболее рационального использования творческого, производственного и научно-технического потенциала советской кинематографии»<sup>750</sup>.

#### *Кинофонд. Яблоко раздора*

Еще ранее в постановлении правительства №1003 в рамках намечаемой новой фазы реформирования отрасли выдвинута также идея создания при Государственном комитете СССР по кинематографии Фонда развития кинематографии. Предполагалось, что указанный фонд будет формироваться за счет доходов от реализации фильмов (фильмокопий) отечественного и зарубежного производства, приобретенных Комитетом; установленных отчислений от прибыли (доходов) подведомственных кино-, видеостудий, предприятий и организаций; добровольных отчислений республиканских и других территориальных кино-, видеообъединений; отчислений от доходов кооперативов, действующих при Комитете; бюджетных ассигнований, выделяемых в централизованном порядке, и за счет других видов доходов.

Соответственно средства, накопленные Фондом развития кинематографии, должны были направляться на приобретение выдающихся в идейном и художественном отношении кинопроизведений (фильмокопий) отечественного и зарубежного киноискусства, на развитие материально-технической базы кинематографа, производство фильмов большого общественно-политического значения и высокого эстетического уровня на

---

<sup>750</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1997, л. 84–89.

условиях государственного заказа, стимулирование развития кинематографа для детей и юношества, создание неигровых, дебютных и экспериментальных фильмов, на финансирование расходов по международным связям в области кинематографии, предоставление финансовых услуг на условиях кредита и другие расходы.

Однако в целом вполне разумная и оправданная идея создания Фонда развития вызвала большие подозрения у нового руководства преобразованного СК и крайне болезненную на нее реакцию. Председателю СМ СССР Н.И. Рыжкову на стол легла гневная телеграмма: «Правительственная. Председателю Совета Министров СССР товарищу Рыжкову Николаю Ивановичу. Уважаемый Николай Иванович! Госкино СССР, в нарушение решений V и VI съездов СК СССР, без согласования с Союзом кинематографистов СССР приступил к серьезным структурным изменениям Комитета по кинематографии, предполагая разделить его на три организации – акционерное общество «Союзкино», Фонд развития советской кинематографии и «Госкиноцентр». Это повлечет за собой в условиях перехода к рынку полное разрушение установившихся творческих и экономических связей и договорных отношений. От имени кинематографической общественности просим вас не рассматривать никаких предложений Госкино СССР, касающихся его структурных изменений, без согласования с Союзом кинематографистов СССР. Председатель СК СССР, член Верховного Совета СССР Давлат Худоназаров 6 ноября 1990г. Москва, ул. Васильевская, 13. Правление СК СССР».

Вскоре последовало уже и более мотивированное заявление Союза кинематографистов СССР в связи с созданием акционерного общества развития кинематографии: *«26 ноября 1990г. В соответствии с Постановлением Совета Министров СССР №1003 на Госкино СССР возложена задача провести совместно с Союзом кинематографистов СССР глубокую реформу в сфере кинематографии. Однако в последние месяцы Госкино СССР был предпринят ряд шагов, который фактически блокирует*



реформы и сводит на нет все позитивные усилия общественности, предпринимавшиеся в последние годы. В одностороннем порядке Госкино СССР создало Фонд развития кинематографии и приступило к созданию Акционерного общества развития кинематографии. Речь идет о подмене действительной реформы созданием фиктивных коммерческих структур. Строится новый фасад старой системы управления кино. Эти шаги предпринимаются фактически без маскировки. Задачи нового «акционерного общества» аналогичны задачам Госкино СССР, как они сформулированы в представленном несколько ранее «новом» Положении о Госкино. Структуры и подразделения Госкино стали участниками «акционерного общества». Не вызывает сомнений, кто в таких условиях будет представлять Правление «акционерного общества». И, наконец, собственность Госкино СССР таким образом усиленно «преобразуется» в собственность «акционерного общества». Результатом создания Акционерного общества развития кинематографии является:

- государственный монополизм и административные методы управления кинематографией примут скрытый характер и поэтому борьба с ними будет затруднена;

- идея реформы кинематографии будет надолго дискредитирована, и переход к действенным рыночным отношениям отложен на неопределенный срок;

- нынешние руководители Госкино СССР получают возможность действовать от имени «негосударственных» псевдокоммерческих структур и не считаться с мнением общественности; они расширяют свои права, одновременно снимая с себя ответственность за состояние дел в отрасли.

В связи с этим Союз кинематографистов должен заявить:

1. Поскольку решение Госкино СССР является нарушением требований Постановления Совета Министров СССР №1003 и означает фактический возврат Госкино к политике конфронтации с кинематографической общественностью, Союз кинематографистов употребит все свое влияние для

того, чтобы не допустить создания Акционерного общества развития кинематографии на тех принципах, которые предлагаются Госкино СССР, в т.ч. использует в этих целях своих представителей в Верховном Совете СССР, обратится за помощью к средствам массовой информации.

2. Поскольку руководство Госкино СССР постоянно демонстрирует нежелание выполнять свои заявления и обязательства, в т.ч. и заверения, данные VI съезду кинематографистов СССР, Союз кинематографистов СССР обращается в Совет Министров СССР и Комиссию по культуре Верховного Совета СССР с требованием досрочной отставки председателя Госкино СССР»<sup>751</sup>.

Трудно до какой точки кипения дошел бы этот очередной нешуточный конфликт между вечными врагами-союзниками, если бы в начале 1991г. над проклинаемым Союзом Госкино вдруг уж в который раз не нависла вполне реальная угроза подчинения его Министерству культуры СССР. СК пришлось быстренько закопать в землю топор разгоревшейся войны и броситься на защиту Малого Гнездиновского.

20 марта 1991 г. Президент СССР М.С.Горбачев подписал закон «О Кабинете Министров СССР», вносящий в систему государственного управления серьезные изменения. Следом (1.04.1991г.) был утвержден еще один закон – «О перечне министерств и других центральных органов государственного управления СССР». В этом перечне утвержденных законом ведомств орган государственного управления киноотраслью отсутствовал. Эта новость вызвала в кинообществе страшную тревогу.

Лишь 12 апреля пришла, наконец, успокоительная весть: Верховный Совет СССР утвердил постановление «О введении в действие закона «О перечне министерств и других центральных органов государственного управления СССР». В этом постановлении уже значилась спасительная для

---

<sup>751</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1990. – №8. – С.3–4.

советской кинематографии оговорка: «Рекомендовать Кабинету Министров СССР» образовать <...> Комитет по кинематографии»<sup>752</sup>.

Согласно постановлению Кабинета Министров СССР от 13.04.1991г. №76 «О порядке реализации Закона СССР «О Кабинете Министров СССР» и перечня министерств и других центральных органов государственного управления СССР» Государственный комитет СССР по кинематографии был упразднен и на его базе создан Комитет кинематографии СССР при Кабинете Министров СССР.

Таким образом, статус самостоятельной отрасли и ее руководящего органа на этот раз удалось кое-как отстоять. Но жить ему оставалось уже буквально считанные денечки. На пороге уже стоял роковой август 1991г., более чем странный так называемый «путч» и беловежское соглашение, похоронившее СССР.

В этот трагический для всех и очень трудный для Госкино год, видимо, еще надеясь, что страна выйдет из губельного штопора, его руководство как, пожалуй, никогда старалось сделать для спасения отрасли все возможное. В правительство, Верховный Совет СССР, в аппарат президента ушли буквально десятки блестяще аргументированных просьб, предложений, программ, направленных на исправление катастрофической ситуации, сложившейся в нашем кино. Словно, стараясь искупить какие-то свое прошлые прегрешения и вины, последнее советское киноруководство умно и особенно настойчиво билось на этот раз за воплощение своих инициатив. Однако неумолимый ход истории не дал шанса реализовать благие начинания и тем самым замоливать былые грехи.

### *Финал*

По Указу Президенту РСФСР от 20.08.1991г. № 66 «Об обеспечении экономической основы суверенитета РСФСР» и постановлению СМ РСФСР от 01.10.1991г. № 513 «О мерах по формированию системы кинематографии

---

<sup>752</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 2115, л. 2–19.

Российской Федерации» вся материально-техническая и финансово-экономическая база Комитета кинематографии СССР и подведомственных ему предприятий, организаций и учреждений, расположенных на территории РСФСР, с 01 октября 1991г. была передана Государственному фонду развития кинематографии при СМ РСФСР. Комитет кинематографии СССР был ликвидирован в соответствии с постановлением Государственного Совета СССР от 14.11.1991г. №ГС-13 и Комитета по оперативному управлению народным хозяйством СССР от 23.11.1991г. № 53 «К вопросу об упразднении министерств и других центральных органов государственного управления СССР».

Приказом №195-к от 27.11.1991г. была создана ликвидационная комиссия. К 31 января 1992г. (приказ №5-к от 20.01.1992г.) сотрудники центрального аппарата Комитета кинематографии СССР при Кабинете Министров СССР были освобождены от занимаемых должностей.

#### **8.4 Кинопроизводство**

##### *Симптомы кризиса*

10 января 1986г. вышло постановление Госкино СССР «О недостатках в работе киностудий и организаций киносети и кинопроката». Документ выглядел достаточно критическим, но появился на свет божий не оттого, что руководство Госкино вдруг прозрело и ужаснулось открывшемуся взору зрелищу разложения в собственном царстве.

Внезапный приступ самобичевания был вызван, прежде всего, результатами многочисленных контрольных проверок киноотрасли Министерством финансов СССР. В ходе этих проверок были выявлены недостатки в формировании сценарных портфелей киностудий, нарушения плановых сроков производства и перерасходы сметных ассигнований на создание фильмов, падение уровня кинопосещаемости и снижение в последние годы валового сбора средств от киносеансов в связи с недостаточно высоким качеством фильмов.

В письме Министерства финансов СССР, в частности, отмечалось, что за год демонстрации на киноэкранах собрали менее одного миллиона зрителей 16 фильмов выпуска 1981г., 14 – выпуска 1982г. и 24 – выпуска 1983 года.

Многие фильмы, особенно созданные киностудиями союзных республик, не пользовались никаким успехом у зрителей и не окупали затраты на их производство, тиражирование и прокат в киносети. За эти годы 77 кинофильмов или 16 процентов от количества выпущенных на экраны не окупили затраты на их создание.

Ничуть не краше дело обстояло и в сфере кинопроката. Однако у авторов постановления еще явно не хватило мужества признать, что, на самом деле, пора печалиться не об отдельных недостатках в работе отрасли, а признавать наличие глубокого системного кризиса, в пучины которого уже давненько погрузилось советское кино.<sup>753</sup>

Истинное положение дел на производстве, как уже было сказано, вскроется в ходе скандального 5-го съезда союза кинематографистов СССР, хотя и тогда пафос гневного обличительства слишком возобладал над трезвым анализом кризисных тенденций в советском кино. Но по-настоящему же заглянуть в бездну заводидам перестройки все же доведется совсем скоро.

#### *Темплан 1987г. Момент истины*

Памятуя об одном из главных наказов V съезда – борьбе с наводнением «серых фильмов, уже 5 июня 1986г. новоизбранный Секретариат Правления СК СССР с участием руководства Госкино СССР, «Мосфильма» и к/с им. Горького собрался для того чтобы обсудить тематический план производства художественных фильмов на 1987г.

Поскольку не успели собрать на это заседание представителей республиканских кинематографий, было решено разобраться для начала с

---

<sup>753</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1832, л. 12–13; д. 1832, л. 1–6.

планами двух московских киностудий – «Мосфильма» и киностудии имени М.Горького.

Обсуждать темплан 1987г. в принципе было поздно. Он уже был не только сверстан, но и начал реализовываться. Большинство фильмов, включенных в план, были запущены в подготовительный период, по каким-то даже начались съемки.

С точки зрения житейского благоразумия климовскому секретариату не стоило бы бросаться вдогонку уходящему поезду и создавать тем самым себе и другим кучу проблем. Однако уже тут – в самом первом шаге – проявился и характер, и истинные намерения новоизбранного руководства СК. Большинство членов климовской команды работали на кинопроизводстве – на «Мосфильме и на той же студии Горького. И уже хотя бы только по этой причине они не могли не знать какого рода качества могли являть собой темпланы этих студий. Как и в прежние годы в них полным полно было всякого мусора, абсолютно никому ненужных, «никаких», как тогда говорили, фильмов. Однако после того разговора, что состоялся на только что отшумевшем съезде, привычно махнуть рукой и автоматически благословить запуск всей этой киномертвечины членам новоизбранного руководства Союза представлялось недопустимым. Вот почему обсуждение темплана, хоть и представлялось заведомо запоздалым, все же состоялось.

В заседании помимо секретарей СК участвовали руководители и режиссеры этих киностудий, заместитель председателя Госкино СССР Н.Т.Сизов, главный редактор Госкино А.Н.Медведев. С развернутого выступления последнего и началось обсуждение.

От главного редактора Госкино, т.е. главного ответственного лица за формирование и качество тематического плана советской кинематографии по идее следовало бы ждать как минимум хотя бы осторожной адвокатской поддержки своего детища. Но собравшиеся услышали совсем другие характеристики и оценки.

А.Медведев, представлявший план, откровенно признал, что план – неважнецкий. «Сегодня всех волнует: насколько наш кинематограф отразит чаяния и надежды времени. Я говорил на съезде, что если бы мы вернулись к плану 1986г. и поговорили бы о фильмах, которые в работе и которые появились, то главное, что необходимо кинематографу – темперамент, который соответствовал бы темпераменту жизни. Поиск нравственных, не абстрактно нравственных проблем, а в сопровождении с производственной проблемой. <...> Как ни парадоксально, в 1987г. до глубин тематики и проблематики не добрались, поэтому в плане 1987г., который предложен вашему вниманию, есть зоны, которые не удовлетворяют, хотелось бы громче, сильнее, а по существу на том же уровне».

Перечисляя и характеризуя чуть ли не каждую из 150 единиц грядущего плана, Медведев буквально ни об одной из них не переменял достаточно успокоительную интонацию ни разу не позволил себе сказать: «А вот это будет фильм-событие, от которого мы все ахнем». Скорее всего, таких фильмов-взлетов, фильмов-триумфов в утверждаемом плане действительно не имелось. Иначе, зачем бы главному редактору Госкино следовало секретить потенциальные успехи, и наводить тоску на присутствующих унылым перечислением решительно ничего хорошего не сулящих имен и названий?...

Между тем оказалось, что достаточно безотрадная характеристика плана выпуска фильмов предстоящего года была лишь вступлением к последовавшей за тем успокоительной мессе. Истинно трагические аккорды в докладе Медведева зазвучали, когда он перешел к перечислению накопившихся проблем. Тут выяснилось, что дело швах не только с тем, что стоит в плане, но и со всем сценарным портфелем студий.

По данным Госкино к 1986 только на трех ведущих киностудиях скопилось без движения 260 сценариев, с заключенными договорами. Оплаченных. И по причине, понятно какого качества, практически бесперспективных.

Этот до предела забитый уже принятыми сценариями портфель практически не оставлял места для новых тем, новых оригинальных и свежих работ, даже если таковые вдруг могли бы появиться. И что прикажете делать с этими сценарными Гималаями? Списать, пустить в расход без тяжких последствий такое количество залежалого и никудышного сценарного товара не получается. Пустить даже часть этой продукции в производство – значит изгадить и провалить еще один киногод.

Тупик!

О какой актуальности, по мнению А.Медведева могла идти речь, если в 1987 году собираются реализовывать сценарии, подготовленные еще в 1985 году. Чисто хронологически этот временной промежуток почти ничтожный. Тем не менее, именно за эти два года в стране начались такие глубокие перемены, что произошел по сути дела переход из одной эпохи в другую, чтобы не отстать от жизни, надо было каким-то образом радикально обновлять репертуарный портфель студий.

Заместитель председателя Госкино Т.Н.Сизов полностью согласился в Арменом Медведевым о необходимости менять сценарную политику на студиях.

«Сценарную проблему надо решать. <...> Сказать, что «сценарная сила» перестроилась и почуяла дух XVII съезда партии не могу. Шлаков много. Начиная сверху, кончая низом. Изменения, которые в какой-то мере идут, мало отражают это. Вопрос нашего сценарного отряда – первостепенный вопрос. Тут тоже надо делать общими силами. То ли нужна общая дискуссия, то ли индивидуальная, более узкая форма работы, но делать это надо студиям, центральному аппарату Союза и Госкино. Мы не можем как следует изменить план будущих лент, если сценарная проблемы будет на том же уровне. Должна быть проделана работа со сценаристами. Должно быть более активное привлечение наших писательских, журналистских и кинематографических кадров. У нас пишут много. Но не все могут писать. А те, кто могут писать и делают это талантливо, пусть



пишут. Но нужно обогатить сценарный портфель студий в самое ближайшее время».

Но затронув болезненную проблему формирования сценарного портфеля, словно открыли крышку сундука доверху набитого проблемами еще более трудноразрешимыми.

Выяснилось, что куда печальнее состояния сценарного портфеля проблема с режиссерской братией. И режиссеров-то, оказывается, страшный перебор! Эту ситуацию главный редактор Госкино проиллюстрировал на примере студии «Грузия-фильм»

«На киностудии тридцать один тарифицированный режиссер-постановщик и сто семьдесят восемь режиссеров высшей, первой и второй категорий. Двадцать с лишним из этих ста семидесяти восьми имели по одной – две постановки. Как сами понимаете, на другую позицию их не передвинешь. Шестьдесят режиссеров претендуют на постановки фильмов» И вся эта режиссерская дивизия жаждет постановочной деятельности на студии, которая от силы может выпускать в год 8–10 единиц!

Конечно, если бы, хотя бы каждый второй из двух сотен режиссеров «Грузии-фильм» был постановщиком уровня Тенгиза Абуладзе, можно было бы махнуть рукой на страшенную режиссерскую очередь, ожидающих постановки. Но стоят себе и стоят. Даже если в пять лет сваяют одну картину, то для самого постановщика это конечно никакая не радость. Но для самой студии – если уровень ее продукции все равно остается стабильно высоким, никакой особой проблемы уже нет.

Однако реальная беда была в том, что среди двух сотен стоящих в режиссерской очереди на постановку, постановщиков не то что высокого, но хотя бы приличного уровня было раз-два и обчелся...

В ходе последующего разговора между тем выяснилось, что ситуация с переизбытком псевдорежиссеров сложилась не только в грузинском кино, она характерна практически для всех студий страны, включая ее флагмана – «Мосфильм».

Не скрыл Медведев и еще одну свою печаль. По плану 1987 года нашему кино предстояло выпустить 155 названий. Но и тут оказалось, что не по Сеньке шапка 6 реальные производственные мощности советской киноиндустрии не позволяли легко и без проблем выпустить такое количество фильмов. «155 единиц – это много. Хотя, казалось бы, по правилам экономико-производственной игры студия не обязана, если нет хорошего сценария, делать 8 или 7 фильмов. Но, ни одна студия от этого не откажется, потому что работники студий хотят есть. В этом одна из самых удобных лазеек для серых фильмов».

Следующим оратором стал В.Н.Досталь, которому вскоре в течение одиннадцати лет придется возглавлять «Мосфильм».

В его выступлении также не нашлось места даже искорке оптимизма: «Начну с того, что по фильмам нас ничего хорошего не ждет», – сходу заявил один из руководителей главной студии страны. И тут же объяснил, откуда у него столь прискорбные ожидания.

На первое место он поставил проблему режиссерских кадров. Оказывается и на прославленном «Мосфильме» граждан с режиссерским дипломом – пруд пруди, но стоящих постановщиков – негусто. Тем не менее, все стоят за постановкой в одной и той же длиннющей очереди.

«В этом году опять будут отбирать 200 режиссеров.<sup>754</sup> Умирают и уходят на пенсию много меньше. 200 режиссеров мы не сможем принять. Расширить свою базу, чтобы всех обслужить тоже не сможем. Многие годы приходится встречаться со вгиковцами, и видишь: если курс 15 человек один состав педагогов, одна зарплата, если 5 чел. другой состав педагогов, другая зарплата. Это не только режиссеры, это и актеры, и операторы. Это стабильная цифра 15,17,20 чел. Это выпускается. И эта позиция опровергает то, о чем мы говорим. Давайте, мол, брать сценарий и давать режиссеру работу, потому что государство его учило. У нас сейчас очередь режиссеров на постановку. <...> Что с этим делать? Сейчас надо начинать эту цепочку со ВГИКа».

---

<sup>754</sup>Видимо, опечатка в стенограмме – должно быть 20.

По Досталю положение выглядело совершенно безнадежным. Производственный потенциал студии совершенно не соответствует сверхраздутым штатам «Мосфильма». Но сократить штаты и распрощаться с обанкротившимися или вовсе никак не показавшими себя режиссерами не позволяли советские законы о труде.

Выступивший на том же заседании Николай Трофимович Сизов, генеральный директор «Мосфильма» и заместитель председателя Госкино СССР, не побоялся признаться, что причиной запуска того или иного заведомо бездарного фильма нередко являются звонки из самых влиятельных партийно-правительственных инстанций. При этом давление оказывается такой силы, что противостоять ему практически невозможно. Он также признал, что запуску заведомо серых и никудышных фильмов нередко способствуют мэтры кинорежиссуры, оказывая покровительство либо своим ученикам, либо своим близким друзьям-коллегам, уже вышедшим в тираж.

«Сейчас я не хотел бы называть имена. Но я не хочу сказать, что вопрос о преграде серым, бесталанным режиссерам может быть решен только самой кинематографической общественностью. Ведь каким бы авторитетным не был директор студии, все равно кино – это государственное производство, а Госкино – государственный орган, и он отвечает перед государством, в том числе и за этих людей, – он отвечает и за эти картины, и за людей, и по нашему предельно демократичному трудовому законодательству мы не имеем права ничего сделать – мы должны дать им работу».

Проблему кадрового пополнения режиссуры (в частности на «Мосфильме») молодыми посредственностями со знанием дела остановился В.В.Меньшов. «Я пару раз нажил себе крупные неприятности, когда назвал конкретные имена, грудью встав на пути «Первой конной». Я пришел в ужас, когда узнал, что они получили первую премию <...> Ведь режиссер «Первой конной» снял всего одну картину – «ищи ветра, получившую плохие отзывы. Надо было проверить его хотя бы по одной сцене. Пусть бы он снял в

«Дебюте» одну какую-нибудь сцену <...> Я же нажил себе мощнейшего врага, я нажил себе крупных врагов».

Получался замкнутый круг. С одной стороны, кинематографисты вроде бы вознамерились дать бой массовому производству серых фильмов, но при ближайшем рассмотрении открылось множество причин их появления на свет божий. И одним из ключевых факторов, как выяснилось было достаточно беспринципное поведение самих же представителей кинообщества. Причем – даже самых именитых. Кто-то бесцеремонно пропихивал в штат студий своих не самых способных учеников. Кто-то радел за близкого коллегу, давно и безнадежно растерявшего свои кондиции.

Досталь считал, что его мнение *по выбраковке кадров* должно быть решающим: «У нас существует тарификационная комиссия. Она тарифицирует, но у нее есть юридическое право детарифицировать <...> Надо, если есть такая необходимость, выйти на тарификационную комиссию с предложением о детарификации режиссера. Ведь это право администрации, а право именно профессионального бюро. Но, ни одно бюро на эту комиссию не вышло, а администрация не вправе это сделать росчерком пера. Так что возможность есть, но она не используется.

Если раньше все сходило в руках генерального директора, то теперь у каждого есть свое объединение и делают свои дела принципиального характера. Здесь большую роль играют личные отношения, привязанности. «Почему бы ему не помочь?». И нет никаких четких критериев, что если картина неудачная – ты банкрот и должен уйти и наоборот. Поэтому весь процесс нуждался в централизации, возможно, и с помощью режиссерского бюро».

Как точно подметил Ролан Быков: «мы привыкли обманывать себя и других». Он пояснил: то, что сценарные портфели студий битком набиты никудышными, но уже оплаченными сценариями, вовсе не результат редакторской недоработки. Все эти вещи взаимосвязаны: «Плохой режиссер нужен студии для того, чтобы мог пройти плохой сценарий <...> Другое дело, что никто в этом, может быть, и не виноват. Другое дело, что режиссер

воспитывается годами <...> давайте думать о ВГИКе. И давайте или отменять наши объединения, или давайте активизировать наших худруков, чтобы они занимались своим делом, чтобы это было делом жизни, а не должностью»

Ролан Быков также признал, что грядущий год не прервет поток серых фильмов даже при условии, если этот план перетряхнут и отдекорируют его вошли несколькими новыми интересными сценариями.

Стало очевидным, что кинематограф загибался на обеих центральных студиях. И на «Мосфильме» и на студии Горького еще хотя и оставались хорошие режиссеры, но они погоды не делали. С молодым же пополнением деда обстояли совсем неважнецки. Недаром в разговорах и публикации замелькало понятие «мертвое поколение».

Вот где оголилась печальная правда истинного положения дел в кинематографии, с которой при первой же попытке столкнулись инициаторы перестроечных реформ. Куда ни кинь – везде клин. А самое главное. Как признал даже заместитель председателя Госкино СССР Н.Т.Сизов в рамках существующей системы кинематографии нет никакой возможности хоть как-то повлиять на ситуацию. Принципиальные изменения возможны только на уровне партийно-государственных решений.

Оказалось, что даже и при горячем желании провести реформы в жизнь, многое оказалось невозможно. Фактически было признано, что никто тематический план не поменял и не нацелил кинорепертуар на выход из кризиса. Киностудии, согласившись и подписавшись на перестройку, сами были не готовы ничего менять. Под новыми громкими разговорами о перестройке были представлен абсолютно прежний кинонафталин.

Чем строже, чем пристальнее вглядывались участники заседания в представленные планы, тем явственнее выходило, что сам по себе привычный метод тематического планирования оказывался на поверку глубоко порочным. Он выглядел чистой обманкой и создавал лишь иллюзию серьезного и ответственного планирования.

Все участники обсуждения сошлись в одном – нет решающего механизма, ограждающего экран от наводнения серых, никчемных, никому ненужных киноподелок: «Так устроено, что невозможно закрыть доступ ремесленникам, невозможно иное планирование, невозможно учитывать мнение общественности, проката <...>. Сегодня это обнаружено, и мы не можем молчать, потому что механизм старый, живет по старым законам, на следующий год запланированы невыразительные фильмы и ничего сделать нельзя, чтобы их поток приостановить».

Слово «механизм» мелькнуло в ходе обсуждения не случайно.

По-видимому, уже тогда в головах энтузиастов перестройки зародилась мысль о необходимости выстраивания некоего управленческого механизма, особой организационной системой отраслевого управления, при которой уже в автоматическом режиме будет перекрываться путь на экран заведомо никудышным, никому ненужным фильмам.

Реальный облик такой системы из участников обсуждения тогда вряд ли кто представлял. Но толчок мыслям в этом направлении был явно дан.

Подводя итоги заседания, Элем Климов, выразил общую тревогу за качество и содержание кинорепертура предстоящего 1987 года. Он призвал руководителей студий более ответственно относиться к своей работе и к фильмам, которые они выпускают. По ходу своего резкого и жесткого выступления он коснулся и роли Госкино в процессе формирования репертуарной политики. Климов подчеркнул, что стремление контролировать, мелочно опекать буквально каждый сценарий и фильм, уже прошедший стадию утверждения и доработок на самих студиях, приводит к тому, что у студий поневоле теряется чувство ответственности за ту продукцию, которую они выпускают. Если ты уже принял ответственное решение о запуске того или иного проекта в производства, а потом за тебя какие-то другие дяди еще сто раз решают и перешивают принятые студией решения, то поневоле теряется весь смысл той работы которую уже провела студия утверждая и дорабатывая сценарий. «Госкино должен заняться

идеологической, политической, кадровой стратегией, а не мелочной опекой каждого сценария».

Завершить же обсуждение темплана – 1987 только одними скорбными констатациями неблагополучного состояния дел климовский секретариат позволить себе, конечно же, не мог. Необходимо было принять хоть какое-то решение. Его и приняли.

В процессе обсуждения в планах двух московских студий было обнаружено что-то около двух десятков названий и имен их авторов, которых для пользы дела следовало бы безоговорочно изъять из плана. На каждый такой верный «тухляк» Секретариат СК указал пальчиком и категорически присоветовал руководству студий произвести надлежащую чистку и оперативно поискать им более подходящую замену.

Безусловно, члены климовской команды в основном исходили из самых лучших побуждений, всем хотелось, чтобы кинопродукция ближайшего года была лучше, сильнее, разнообразнее, актуальнее, нужнее. Однако путь реализации своих благих пожеланий, который они поначалу избрали, был по сути все той же административно-командной дубинкой, против которой они так страстно говорили на своем недавнем съезде. По сути дела, говоря «Уберите то, вставьте это», Союз кинематографистов брал на себя функций того же ненавистного Госкино.

Неэффективность и порочность этого силовой методики управления подтвердится очень скоро.

#### *Темплан 1987г. Дубль второй*

3 октября 1986г., как и было намечено, секретариат Правления СК СССР и коллегия Госкино СССР вернулись к обсуждению тематического плана производства художественных фильмов на 1987 год.

На повторном обсуждении темплана картина, которая предстала перед секретариатом, выглядела еще более угнетающе, чем при первой его дегустации, состоявшейся еще первых числах июня.

В ходе заседания было подчеркнуто, что за три месяца, прошедших со дня предыдущего обсуждения плана производства 1987 года, план не подвергся сколько-нибудь заметным изменениям и, по существу, улучшен не был. Идеи перестройки, изменения, происходящие сегодня в нашем обществе, по-прежнему нашли в нем весьма скромное место, крутого перелома по отношению к планам и репертуару текущих лет не получилось.

Намеченные в плане фильмы на современную тему в большинстве своем, за весьма малым исключением, несли все тот же отпечаток прежнего, осужденного на XXVII съезде КПСС благодушия, им не хватало актуального сейчас духа требовательности, нетерпимости к недостаткам, критического, делового отношения к вопросам, волнующим общество.

Секретарь СК, кинокритик А.Плахов откровенно признался, что он потратил несколько часов, сличая вариант, который обсуждался в начале июня с новоиспеченной его редакцией. В итоге решительно никаких изменений, а особенно – улучшений. Выявить не удалось.

Формально кое-какие изменения, конечно, все же произошли. Некоторые названия фильмов, которые изначально вызвали особо сильные сомнения, из плана действительно были исключены. Но отнюдь не похоронены. Их просто передвинули в план 1988 года. Соответственно, новые проекты появившиеся на месте отодвинутых, оказались ничуть не краше.

Когда стали выяснять причины подобного поведения студий, участники обсуждения в ужасе замерли над мрачной бездной открывшихся проблем.

Прежде всего, стало еще более очевидной порочность существующего метода тематического планирования, глубокие изъяны в самой системе его подготовки.

«План наш серый, с горечью признался киновед Виктор Демин, – и будет он еще хуже, чем нарисован. Те картины, которые планируются, как хорошие – это плохие картины. Появится еще серость, из-за которой



схватимся за голову. <...> Система слабая сама по себе и порождает безответственность. Наша модель будет не скоро, а пока что-то надо делать, какие-то меры принимать, без помощи этой модели. Сейчас, я думаю, выхода у нас нет. Про план нужно сказать, что он плохой. Много мы сегодня не сделаем».

Закрывая второе заседания, Элем Климов был предельно эмоционален в своих высказываниях. Неудачи в кинематографе он связывал с системой, которую, не смотря на заверения представителей студий, никто не может и не хочет побороть. Препятствия, которые возникают на всех ступенях внедрения реформы, носят не локальный, а системный характер.

Художественная составляющая фильмов скупа на эмоции, на чувства, а за окном такое количество «живого», важного материала, который даст новую свежую струю кинематографу. Понимание, что необходимо делать кино, которое волнует зрителя, отвечает на его тысячи «почему», к сожалению, не находят своего практического применения в плане.

Участники заседания вопреки главной установке своего лидера не заниматься «фрагментиками», все же с грехом пополам наскребли для итоговой резолюции ряд рекомендаций: перегруппировать студийные планы, попытаться перенести в план 1987 года некоторые фильмы из планируемых на 1988, привлечь в качестве материалов для сценариев пьесы, очерки. Обратиться к сценариям выдающихся мастеров – Шукшина, Шпаликова, Володина, а также к замыслам, ранее разрабатывавшимся в Госкино, но не получившим воплощения на экране (например, экранизация повести Ч.Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря», доведенной К.Геворкяном до стадии сценария).

Но тем самым секретариат практически официально признал факт своего поражения в попытке принципиально исправить и улучшить план выпуска фильмов на 1987 год.

Эти два заседания по обсуждению темплана наглядно показали, что в сфере культуры невозможно решить проблему творческого и кадрового

кризиса путем применения административных и организационных рычагов. На студиях под новыми названиями выходили все те же «обманки». Отсеивание заведомо ненужных фильмов не смогло решить проблему качества оставшихся в плане

Корень же проблемы был зарыт намного глубже, прежде всего в самих кинематографистах. Неудача исправления плана 1987 года, показала, что для повышения качества репертуара, необходимо менять художественное сознание и мировоззрение художников, решать проблему кадрового состава творческих работников, растить новое поколение.

Но этот путь не мог принести быстрых результатов.

И энергия инициаторов перестройки устремилась по другому руслу. В их сознании забрезжила идея, что нужно разработать и внедрить такую систему производства фильмов, которая бы уже сама по себе, почти в автоматическом режиме отфильтровывала и отбрасывала все недоброкачественное, ненужное, халтурное.

*Опыт Экспериментальной студии Г. Чухрая: воспоминания о будущем*

Маяком и путеводной звездой, поманившей климовскую команду на путь изобретения новой организационной чудо-системы оказался успешный опыт Экспериментальной студии Григория Чухрая 1960–1970гг. Когда-то на ней были опробованы новые организационно-экономические принципы организации кинопроизводства, давшие, действительно блистательные результаты. Эксперимент был официально признан успешным, но распространить его на всю кинематографию тогда не отважились. Но нельзя ли применить этот опыт теперь, когда руки у кинематографистов развязаны?

4 февраля 1986г. в газете «Правда» было опубликовано интервью с Григорием Чухраем, в котором режиссер вспоминал свое любимое детище – Экспериментальное творческое объединение (ЭТО).

«Публикация в «Правде», – резонно отмечали в своей заметке Е.Марголит и В.Матизен, – всегда была больше, чем просто публикацией.

Это было оповещение о верховной точке зрения на ту или иную проблему, а чаще всего и руководство к действию»<sup>755</sup>.

14 августа 1986г., в промежутке между двумя заседаниями по темплану 1987г. секретариат правления СК СССР одобрил в основном представленный комиссией проект «Модель и структура кинематографа. Основные принципы, механизм» (сообщения Г.Чухрая, В.Толстых) и предложил в 15-дневный срок его доработать и передать в ГОСКИНО СССР для дальнейшего обсуждения и рассмотрения с участием представителей правления СК СССР.

Но как-то никому не пришло в голову, что эксперимент проводился в искусственных и исключительно благоприятных условиях. Распространить эту систему на всю кинематографию тогда не решились по чисто идеологическим причинам. Но если бы такое решение и было позволено, то его реализация уже не дала бы такой результат, что показала студия Чухрая. Дело в том, что кадровый состав тут был бы уже не столь высокого класса. Или надо было резко сокращать объем выпускаемой продукции.

Так или иначе, караван киноперестройки двинулся по пути, когда-то проложенным студией Григория Чухрая. Предполагалось, что будущая модель кинопроизводства, созданная по чертежу «Эксперименталки» обеспечит такие условия кинопроизводства, при котором проблема «серых фильмов» чудесным образом будет решена раз и навсегда. И в уповании на это было признано необходимым вынести уточненный проект на обсуждение кинематографической общественности и пленума правления СК СССР.

*Большевские деловые игры. Рождение проекта «Базовая модель кинопроизводства»*

3–7 декабря уходящего бурного 1986г. в Доме творчества Болшево СК СССР провел проблемно-деловую игру, посвященную проблеме перестройки советского кинематографа. В игре участвовала группа организаторов, существующая при Саратовском университете, представители руководства

---

<sup>755</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 49, 52.

Госкино СССР, киностудий, творческие работники, психологи, методологи. Возглавлял бригаду иных игротехников Петр Щедровицкий, сын известного советского философа.

Целью проведенной игры стала разработка основных направлений перестройки советского кинематографа на основе подготовленного комиссией Г. Чухрая и одобренного секретариатом СК документа «Модель и структура кинематографа». В ходе игры был выработан итоговый документ «Стратегия, тактика и механизмы перестройки советского кинематографа», подготовлено обращение к кинематографистам под названием «Болшевский манифест».

Участник «игры» известный социолог и активист многих последующих перестроечных баталий И. Кокорев в своей монографии вспоминал: «Съехались не только москвичи, но и представители Ленфильма, республиканских киностудий. Приглашены были ведущие сотрудники Госкино, включая кинопрокат. В режиме многодневного группового мозгового штурма началось коллективное моделирование вариантов новых экономических отношений в кинематографе на принципах хозрасчета. Впервые за всю историю отечественного кинематографа так энергично и публично самим профессиональным сообществом пересматривались основы организации кинопроцесса, принципы нормативного внерыночного типа хозяйствования в отрасли. <...> Разбившись на несколько проблемных групп, кинематографисты неделю отработывали по правилам интерактивного группового социального проектирования разные варианты внутростудийного хозрасчета, обкатывали рыночные отношения киностудий с государством, более рациональные отношения между участниками кинопроцесса»<sup>756</sup>.

Для большинства участников участие в болшевских игрищах стало праздником сбывающихся снов, блаженным восхождением на те самые высоты, каковые кажется, Александр Ржешевский именовал понятием «пир духа», произнося два слова как одно.

---

<sup>756</sup>Кокорев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. – М., 2001. – С. 45–47.

Примечательно, что не все из приглашенных, кого поманили в Болшево пальцем, согласились принять заманчивое приглашение. Ф.Т.Ермаш, которому оставалось тогда сидеть в кресле председателя Госкино СССР буквально последние дни, признавался: «Климов приехал ко мне и рассказал о том, что задумали они для перестройки кинематографа провести модные тогда «деловые игры». Я спрашиваю, а кто это устраивает, кто это проводить будет? Да вот, – говорит, – есть ученый, готов возглавить. Я прошу привести его ко мне. Спрашиваю ученого: а вы в кино-то что-нибудь понимаете? Откуда начинается, где кончается, как, что? Выяснилось, что в кино никогда не работал, про съемочный или монтажно-тонировочный период первый раз слышит. Посмотрел я на этих советчиков и решил, что в этом балагане принимать участия не буду. Потом заходили ко мне товарищи, многое порассказывали про то, как у них там все происходило. Выступай кто хочешь, говори, что хочешь и сколько вздумается. Игры, одним словом. Игры и есть»<sup>757</sup>.

Но если не исключено, что Ермашом могла двигать тогда служебная ревность и досада, предчувствие скорого отстранения от должности, то у блистательного критика, историка и теоретика кино Н.М.Зоркой причины от участия в болшевской игре были куда более серьезные: «Я не поехала, сказала, что в эти игры не играю. Много лет занимаясь всерьез массовыми жанрами, я к тому моменту уже прекрасно знала, как обстоят у нас дела в реальности – с прокатом, востребованностью отечественного кино и, соответственно, с потенциальной возможностью перейти на самообеспечение. Я всегда пыталась охлаждать их пыл, говоря, что это не Ермаш и даже не ЦК КПСС навязывают прокату «Освобождение». Я прекрасно понимала, что не начальство виновато в том, что печатается две копии Тарковского на тысячу копий Гайдая. Ведь от настоящих-то цифр ужас брал. Скажем, «Жил певчий дрозд» – гениальная, великая картина собрала два миллиона сто тысяч зрителей. А нижний предел в то время был

---

<sup>757</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. 145.

двенадцать миллионов, за ним прогар. Не зная и не желая принимать в расчет эти цифры – какой смысл строить модель? Все равно она не будет иметь ровно никакого отношения к реальности. Так и вышло»<sup>758</sup>.

В заключение деловых игр участникам удалось выработать некий документ, в котором впервые выразилась суммарная точка зрения кинематографической общественности на то, как должен быть устроен кинопроцесс. Этот документ и будет впоследствии положен в основу «Базовой модели перестройки советского кинематографа».

*«Базовая модель» – панацея от всех болезней или морок?*

Первым и главным пунктом программы по установлению нового режима значилось узаконивание общественно-государственной (с ударением на первом слове) формы управления кинематографом. Кинематограф, естественно, все рассматривали, как государственный, то есть бюджетный. Хозяином ситуации по-прежнему считали Госкино, а студии, прокатные конторы, кинотеатры – его звеньями». Было стремление лишь к более гармоничному и современному сочетанию методов руководства с широкой творческой самостоятельностью, к дальнейшему развитию принципов социалистического самоуправления и хозяйственного расчета во всех звеньях кинопроизводства.

С этой реформой кинематографисты связывали самые большие, самые светлые свои надежды. Она предусматривала принцип общественно-государственного управления кинематографом, равные партнерские права и отношения между государственными управляющими структурами и кинематографическим сообществом в лице СК СССР и других общественных организаций.

Другие же положения «Базовой модели», разработанной на деловых играх в доме творчества «Болшево» ничего принципиально нового в себе уже не содержали. Они предусматривали разделение единых до той поры

---

<sup>758</sup> Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 145.

коллективов киностудий на два рода совершенно самостоятельных организаций: творческих объединения и производственные цеха. Отныне они строили свою работу совершенно самостоятельно, а их рабочее взаимодействие должно было осуществляться на основе договорных отношений.

Согласно другому положению «Базовой модели» у творческих объединений (они стали называться студиями) не было штата постоянных творческих работников. С режиссерами и другими творческими работниками съемочных групп студия заключало договор только на одну конкретную постановку, после чего эти работники могли продолжить работу на той же студии только при условии заключения нового договора. Это нехитрое правило радикально решало проблему пресловутой «режиссерской очереди» в прежних творческих объединениях, штаты которых были постоянными и ни одного режиссера, однажды зачисленного в штат, уже невозможно было уволить. Поэтому каждое такое творческое объединение постепенно обрастало лишними и ненужными ему кадрами – либо уже вышедшими в тираж, либо вообще не оправдавшими возлагавшимися на них надежд. Тем не менее согласно советскому законодательству ни одного из них невозможно было уволить, а потому все они состояли в некой очереди на самостоятельную постановку и рано или поздно получали ее. И в очередной непременно заваливали ее. Отказ от постоянного штата творческих работников наконец развязывал студии руки в подборе оптимальных кадров.

Сами же студии по другому положению «Базовой модели» создавались на основе конкурса творческих программ. Любая группа кинематографистов при объявлении конкурса могла подать заявку на участие в нем. Если ее творческая программа и руководящий состав признавались лучшими, то эта группа или объединение получали право реализовать свою программу в течение нескольких лет, для чего обеспечивались и бюджетными и иными средствами. По завершении установленного срока студия обязана была отчитаться о результатах своей деятельности. Если они оказывались

успешными, если заявленная коллективом программа признавалась выполненной, то он допускался к участию в очередном конкурсе. А в случае неудовлетворительных результатов – распускался.

Предполагалось, что принцип состязательности творческих коллективов на основе конкурса программ, уже не на уровне индивидуальностей, а на уровне творческих объединений также будет способствовать и кадровому «проветриванию» и обогащению идейно-художественной палитры советского кино.

Сами же заказчики Болшевской игры остались довольны ее итогами. Однако уже на старте задуманной радикальной реформе в ее программный документ были заложены перекосы и иллюзии, которые в дальнейшем сведут на нет все усилия команды перестройщиков.

Главная из этих иллюзий заключалась в роковой переоценке реального кадрового и творческого потенциала советской кинематографии. Составители «базовой модели» наивно полагали, что отечественный кинематограф – стоит только приструнить чиновников Госкино – автоматически начнет выпускать высококачественные фильмы. Все это привело к тому, что основное внимание в документе уделялось процессам демократизации управления. Прокату же было уделено наименьшее внимание (из 84 страниц проекта всего 3 страницы).

Серьезным недостатком «болшевской» программы реформирования киноотрасли было и то, что она не носила системный характер. Преобразования должны были охватить не все сферы многозвенного кинематографического конвейера, а лишь отдельные его участки. В первую очередь – кинопроизводство, проблемы проката изначально ушли от внимания перестройщиков куда-то на второй план.

Фильмы и в новых условиях предполагалось сдавать тому же Госкино, владельцу кинопроката, которое по-прежнему и финансировало кинопроизводство. Реформаторская мысль тут не пошла дальше того, чтобы решение о прокатной категории фильма принималось теперь обязательно при



участии Союза. При этом должны были появиться еще более сложные коэффициенты оценки художественных качеств фильма для дифференциации заработка его авторов в зависимости от экспертной оценки его художественных достоинств.

При таком положении вещей прокат-показ еще толком не рассматривался как источник экономического процветания кинематографа и самих авторов конкретных фильмов. Значительное время он рассматривался исключительно как распределительный механизм.

В новой модели говорилось лишь о том, что «хозрасчетные отношения как внутри системы проката, так и в отношениях со студиями должны стать тем экономическим механизмом, который обеспечит самофинансирование и развитие кинематографа в целом»

Однако, эта модель оказалась недоработанной. «Вопросы проката и показа в документе остались открытыми, – вспоминает И. Кокарев. – Никто тогда не мог предположить и гиперинфляции, которая ждала страну через пару лет, чехарду с ценами на билеты, учет которых уже никто не вел на государственном уровне. Никто не задумывался о будущем кинопоказа, административно несамостоятельного и все еще привязанного к государственным КВО и местной власти. Судьбой почти трехсот тысяч работников этих сфер киноиндустрии никто не интересовался, их профессиональных организаций не было, а в Союзе кинематографистов, где тон задавали режиссеры и сценаристы, эти прозаические и далекие от творчества вопросы выглядели второстепенными. Сценарий перестройки киноотрасли, таким образом, в своей основе так и остался режиссерским...»<sup>759</sup>.

А.И.Камшалов, досиживавший на Старой площади свои последние денечки, в своей докладной записке в ЦК КПСС от 10 декабря 1986г. так «отрецензировал» по горячим стопам детище, появившееся в Болшево: «Болшевский манифест» – обращение кинематографистов к своим коллегам

---

<sup>759</sup>Кокарев И. Российский кинематограф между прошлым и будущим. – М., 2001. – С.– 53.

и зрителям, – наряду с отдельными правильными положениями, содержит ряд серьезных недостатков: он «трескуч» по форме, в нем не нашли отражения положения XXVII съезда КПСС. В частности, вызывает возражение сформулированное в «манифесте» положение об общественно-государственном управлении кинематографом, целесообразность принятия Закона СССР о советской кинематографии и т.п. Э.Климов, понимая необходимость совершенствования и редактирования материалов Болшевской игры перед их вынесением на пленум СК, вместе с тем принципиально настаивает на трех позициях – принцип общественно-государственного управления кинематографом, Закон СССР о кинематографии, судьба Госкино союзных республик. Без решения этих вопросов, считает он, ни о какой перестройке речи быть не может.

Более того, он сказал, что лучше тогда ему идти снимать картины, ибо до VI съезда кинематографистов (1991) оставаться нет никакого смысла. <...> Во всем происходящем сказывается отсутствие опыта, зрелости, мудрости нынешних руководителей Союза, появившееся сомнение, что их стали якобы меньше поддерживать в ЦК, продолжающаяся растерянность в госорганах кинематографии. Много воспринимается эмоционально, сразу берется на вооружение. Э.Климов излишне впечатлителен, при всей твердости и даже жесткости, он поддается влияниям окружающих его (в том числе не из сферы кино), до сих пор сохраняется так называемая «эйфория власти».<sup>760</sup>

К этой панораме первых реакций на проект реформы организационно-экономической системы советской кинематографии следует добавить еще один комментарий.

В пылу перестроечных баталий как-то ускользнуло от общего внимания то обстоятельство, что на самом-то деле, творцам «Болшевского манифеста» не пришлось собственно изобретать ничего нового. Принципы, которые стали основой «Базовой модели», как уже отмечалось, на блюдечке с голубой каемочкой преподнес Г.Н.Чухрай, который в течение целых десяти

---

<sup>760</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. 148.

лет испытывал их на своей знаменитой «Эксперименталке». Он лично и передал эту эстафету из рук в руки очередной плеяде перестройщиков.

Скорее всего, память об успешной работе чухраевской студии и подвигла Климова сотоварищи проигнорировать мудрое народное речение про специфическое углубление в грунте, которое только и может излечить горбатого. Уже только одно напоминание, что именно на «Эксперименталке» были сняты «Белое солнце пустыни», «Не горюй», лучшие комедии Леонида Гайдая, что большинство работ с маркой этой студии запросто перемахивали планку 17 млн. зрителей вселяло в сердца новых реформаторов пламенную веру в то, что изобретенный экономический чудо-механизм уже сам по себе способен чудесным образом преобразить тонущую советскую кинематографию.

Но тут из внимания реформаторов, с энтузиазмом подхвативших из рук Чухрая упомянутую эстафету, почему-то ускользнул один существенный нюанс. Чухрай проводил свой эксперимент на отдельном, весьма локальном участке. К тому же у него при этом была счастливейшая возможность отбирать творческие кадры буквально из *всего* творческого состава советской кинематографии. Он этой уникальной возможностью умело воспользовался. Но если бы вся советская кинематография переводилась на принципы работы чухраевской студии, то тогда возможность отбора сотрудников на конкурсной основе могла появиться уже только при самом резком сокращении объема кинопроизводства. Но, как известно, ничего подобного в перестройку, по крайней мере, до 1991 года с нашим кино не произошло. Наоборот число производимых фильмов к этому времени, чуть ли, не утроилось <...>. О каком же конкурсном отборе проектов и творческих работников в этих условиях могла идти речь?!!!

Так под программу перестройки изначально был заложен неверно рассчитанный и потому ненадежный фундамент. Тем не менее, слово «модель» в терминологическом лексиконе кинематографистов 1987 года стала едва ли не самым употребляемым словом.

### *Доработка и утверждение «Базовой модели»*

По горячим стопам проведенной в Болшево деловой игры 23–24 декабря 1986г. состоялось совместное заседание коллегии Госкино СССР и секретариата правления СК СССР с участием руководителей республиканских Госкино, центральных и республиканских киностудий обсуждался проект базовой модели кинематографа. Секретариат СК СССР участвовал в этом заседании едва ли не в полном своем составе. Аппарат ЦК КПСС был представлен А.И.Камшаловым. От Комитета народного контроля СССР за ходом обсуждения наблюдал В.Ф.Романов. В заседании приняли также активное участие ведущие специалисты ЦЭМИ АН СССР, В.Далмаев, Н.А.Петраков, Д.С.Львов, И.В.Сафонов. С основным докладом о проекте реформирования кинопроизводства выступил Э.Г.Климов.

Участники заседания признали перспективными основные принципы функционирования нового механизма производства и проката кинофильмов, разработанные в совместном документе «Основные направления перестройки советского кинематографа». Госкино союзных республик, студиям союзного и республиканского подчинения совместно с союзами кинематографистов и бюро творческих секций было поручено подготовить проекты перестройки всех звеньев в русле базовой модели, дать предварительные экономические обоснования своих предложений.

Для обобщения результатов проделанной работы в порядке подготовки ко 11 пленуму Союза кинематографистов СССР была создана специальная комиссия<sup>761</sup>. С подготовкой и проведением Пленум по проекту «Базовой модели» не стали долго откладывать резину тянуть не стали. Он был проведен уже 21–22 января 1987г.

В ходе обсуждения со всей очевидностью проявились кардинальные расхождения между оценкой ситуации в кино между лидерами СК и Госкино. «Климов, – отмечают авторы «Новейшей истории отечественного кино», – со свойственным ему максимализмом и горячностью, заявляет в

---

<sup>761</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л. 119–123; д. 848, л. 100–121.

преамбуле, что реальными признаками кризиса отрасли стали процветающие в кинематографе цинизм, делячество, коррупция, гниение «духовной ветви» кинематографа, отсутствие дееспособного молодого поколения. Только коренная ломка может изменить существующее положение вещей. Климовым провозглашается необходимость «новых форм» кинематографического устройства и предлагается план кардинальных преобразований. На смену прежней системе (государственное планирование, централизованное распределение бюджетных средств, диктат темплана, атавизмы цензуры и контроля за творчеством) должны быть введены жесткие экономические механизмы: «хозрасчет, самокупаемость и свобода основных творческих и производственных звеньев»<sup>762</sup>.

«Александр Камшалов, проанализировав ситуацию в кинопрокате, заявляет, что в условиях хозрасчета «все киностудии страны стали бы убыточными», так как их фильмы не окупаются, и они «живут за счет проката зарубежного кино». Он называет объективные причины падения кинопосещаемости: конкуренция (индустрия досуга расширяется), демографический спад (самая активная молодая аудитория сократилась на десять миллионов), низкий уровень сервиса, преобладание больших однозальных кинотеатров, значительно сужающих выбор репертуара. Из 5000 действующих кинотеатров двузальных – чуть более 12%, из них менее 1% – трех-четыrehзальные. Реорганизация киносети (в частности реконструкция кинотеатров, создание многоцелевых центров досуга) государству не по карману. Несмотря на заявление Камшалова о том, что Министерство и секретариат «твердо и прочно сели за один стол», его выступление во многом ставит под сомнение важнейшие положения доклада Климова. Из речи министра явствует, что засилье «серых фильмов» в репертуаре – не главная, и уж во всяком случае, не единственная причина нынешнего положения дел в кинематографии; что будущее не внушает

---

<sup>762</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. – 324.

оптимизма и экономическая самостоятельность при отсутствии государственной поддержки вряд ли возможна.

В речи Климова – многолетние чаяния, многим понятный (хотя не всеми разделяемый) пафос, конкретный план дальнейшего выживания и уверенность в том, что оно выживание возможно. Министр, не в пример лидеру сообщества, сух, лапидарен, прагматичен, апеллирует к цифрам и фактам, не располагающим к оптимистическому взгляду на вещи»<sup>763</sup>.

Тем не менее, итоги его для лидеров СК были победоносны. Участники судьбоносного события *единогласно* (!!! – *В.Ф.*) постановили одобрить проект перестройки системы кинопроизводства и проката в целом, хотя и посчитали необходимым продолжить работу над ним с учетом внесенных замечаний и предложений.

Не особо мешкая, вслед за СК и коллегия Госкино СССР утвердила постановление «Об итогах второго пленума правления Союза кинематографистов СССР». Этим ответственным документом Госкино СССР выразил свою поддержку решениям пленума СК СССР, утвердившего проект базовой модели кинопроизводства. Правда. Эта присяга на верность курсу перестройке сопровождалась многозначительной подстраховочной оговоркой «в основном». Что именно в решениях пленума Госкино не поддерживало и не одобряло в постановлении не объяснялось.

Тем не менее, принятый документ содержал целый комплекс конкретных мер, в которых должна была не на словах, а на деле реализоваться участие Госкино в объявленной киноперестройке. Всем структурам Госкино были даны конкретные на этот счет распоряжения. К тому же постановлением учреждался совместный координационный совет Госкино и СК по дальнейшей разработке программы перестройки кинодела<sup>764</sup>.

---

<sup>763</sup> Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс, 2002. – С. 324.

<sup>764</sup> РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1869, л. 21-23.

Координационный совет по доработке утвержденного проекта возглавил секретарь СК, кинорежиссер Вадим Абдрашитов – человек умный, исключительно трезвый и ответственный, как говорится, без тараканов в голове.

*Гладко было на бумаге...*

После обсуждения упоительных прелестных видений ближайшего и отдаленного будущего на ранней стадии подготовки проекта «Базовой модели» комиссии Абдрашитова пришлось вернуться к жестким реалиям жизни и искать конкретные ответы на то, как именно надо как решать проблемы, поставленные в достаточно абстрактно обозначенных в проектных разработках.

Из множества таких вопросов самых убойных было два. Как быть с кинематографистами, которых реализация намеченной реформы неминуемо оставит за бортом? И каков должен быть механизм определения идейно-художественной ценности фильмов и системы оплаты творческого труда в условиях работы кинематографа по новой модели?

О перспективах внедрения полного хозрасчета тревожились и переминались с ноги на ногу не только представители неигрового кино и не самых сильных республиканских кинематографий. Кошки скребли на душе и у многих мастеров художественного кино. Особенно у тех, кто не числился в числе счастливых любимцев публики. Вот сотворят они свою очередную авторскую нетленку, которую опять не пожелает лицезреть темный массовый зритель и что? При полном хозрасчете в кармане будет чистый нуль без палочки. А на что жить? Да и как отнесется студия к этому прогару? Отважится ли еще раз предложить следующую работу?

Это на индивидуальном уровне. А, если говорить об общем ходе кинопроцесса, то ориентация на кассу явно может извести под корень пресловутое авторское кино и завести «важнейшее из искусств» в тупик полной дебильности.

Как быть?

Терзали душу и другие вопросы. Порог самоокупаемости фильмов сумеют переступить далеко не все. Многих перестройка, система конкурсности, наверняка, должна оставить не удел. Как быть с оставшимися без работы, которых будет немало?

В совместной перестроечной комиссии СК и Госкино, которую по линии Союза возглавлял Вадим Абдрашитов, стали изобретать страховочный механизм, который вроде бы должен обеспечить некий противовес оголтелой коммерциализации киноискусства. Так в повестке дня секретариата СК появился вопрос «О механизме определения идейно-художественной ценности фильмов и системы оплаты творческого труда в условиях работы кинематографа по новой модели».

На обсуждение было вынесены два взаимоисключающих проекта.

Проект №1 предполагал создание некоей общественной комиссии, коей будут даны полномочия определять качество фильма, а соответственно и параметры оплаты труда его авторов. Для тугодумов к данному проекту прилагалась еще и пояснительная записка. Она гласила: «Необходимость и неотвратимость наличия в новой модели функционирования кинематографа механизма оценки и поощрения идейно-художественной ценности фильма не может ставиться под сомнение, так как в противном случае система стимулировала бы только кассовость фильма, что противоречило бы самой сути модели. Естественно, что система будет действовать только в том случае, если сможет обеспечить максимально возможную принципиальность и объективность оценки идейно-художественных достоинств фильмов».

Однако в составе секретариата правления СК имелись не только доблестные рыцари, готовые головы сложить в целях защиты «сложного» и «серьезного» кинематографа от поганой коммерциализации, но были представлены страстные поклонники «чистого» рынка. Они выставили свой проект. Там мораль была совсем иной.



Консенсуса при таком расхождении позиций быть не могло, а стало быть, не могло быть вынесено и никакого решения. Все перешло в долгую и глухую борьбу по перетягиванию каната. Все-таки энтузиасты «рыночного кино» оказались ребятами, если не покрепче, то половчее.

Как бы то ни было совместная комиссия СК И Госкино многое уточнила в достаточно абстрактном проекте, вернула его, что называется, с неба на землю за что ее руководителя Абдрашитова при обсуждении доработанного проекта секретари СК обвинили в измене принципам модели и чуть не в предательстве.

#### *Утверждение «Базовой модели»*

Доработка утвержденной еще в начале 1987 в стенах СК и Госкино базовой модели в инстанциях давалась очень тяжело. Сказывалось и то, что подлинного единства в «партиях» пробивающих проект – Госкино и Союза кинематографистов – не было да попросту и не могло быть. К «модели» по-разному относились представители разных видов кино – художественного, документального, научно-популярного, анимационного. Договориться так, чтобы «модель» в равной степени устраивала их всех, не получалось.

В этой ситуации, руководство СК, горя революционным нетерпением, решило не дожидаться официального одобрения своей перестроечной программы и принялось реализовывать ее явочным путем. При слабом сопротивлении Госкино СССР Союз шаг за шагом, поэлементно взялся внедрять в текущую практику кинопроизводства то один, то другой принцип разработанной «Базовой модели».

Так на два года опережая появления общесоветского закона о запрете цензуры, Союз добился отказа от бывлой цензурной гильотины в практике Госкино. Следом было реализовано положение «Базовой модели» о разделении творческих объединений и сугубо производственных структур. Затем на студиях страны был проведен конкурс творческих программ и новых руководителей новых творческих коллективов.

Инициаторы киноперестройки посчитали, что наиболее оптимальным решением многих застарелых проблем советской кинематографии – пресловутой «режиссерской очереди», «кадрового балласта», инерционных подходов в репертуарной политике и пр. – станет создание принципиально новых творческих коллективов опять-таки с принципиально новыми творческими программами. Все прежние так называемые «творческие объединения» на киностудиях, существовавшие с конца 50-х годов, должны были быть распущены, уступив заново созданным творческим коллективам. Последние должны были быть созданы по принципу добровольного объединения группы мастеров по принципу идейно-художественной близости и общности поставленных задач.

Каждое такое новое объединение должно было подготовить свою идейно-художественную программу, определить комплекс ближайших постановочных проектов и сформировать свой кадровый состав. Далее должен был проведен творческий конкурс, в ходе которого предстояло определить лучшие коллективы и лучшие программы. Этим победителям и должно было быть доверено в течение 3–4 лет осуществлять реализацию своих выдвинутых программ. По истечении контрольного срока новые коллективы (их стали называть студиями) должны были отчитаться по итогам своей деятельности. В зависимости от того были они успешными или неуспешными должна была определиться и их дальнейшая судьба. Успешные коллективы получали право работать дальше. Коллективы, не выполнившие свои программы и обязательства, выставлялись за дверь, а на освободившееся место должен был проводиться новый конкурс.

Все эти шаги были сделаны в правильном направлении. Однако забегаю несколько вперед, следует все же отметить, что это неполное и неодновременное внедрение всех элементов «Базовой модели» не могло не сказаться на общих результатах затеянной реформы.

Но еще тяжелей дался ее инициаторам процесс ее прохождения через бесчисленные инстанции. Стройная и заманчивая по виду концепция

реформирования киноотрасли на самом деле при ближайшем рассмотрении объективно вызвала там много непростых вопросов, на которые даже у самих инициаторов киноперестройки не было таких же стройных и убедительных ответов. К тому же энтузиасты с Васильевский по отношению к общему ходу перестроечных процессов в стране слишком нетерпеливо забежали вперед, что напрягало партийное руководство. Давала о себе знать и привычка к традиционной бюрократической волокиты в бесчисленных правительственных инстанциях с которыми приходилось согласовывать буквально каждую запятую.

«И представьте себе такой сюжет, – вспоминал Климов, – и каждый день мы чего-то добиваемся, туда вставляем, а на следующий день что-то другое исчезает. Запятую переставили. Спрашиваем: «Вы зачем запятую переставили? Вы зачем глаголы изменили?» А дело, говорят, в том, что эта запятая не соответствует этому закону. А эти глаголы совершенно по-другому все трактуют. То есть мы попали в некий кафкианский мир. Наверное, на полгода мы должны были выделить умного, юридически, экономически грамотного боевика, который не отходил бы от этой бумаги. Она перешла из Госкомтруда в Минфин – и боевик за ней. Рядом стоит. На ночь ее положили в какой-то сейф, боевик стоит около сейфа. В прошлую пятницу был пункт о семейных, «кооперативных» кинотеатрах; в субботу утром, когда Рыжков подписывал, – уже нет. Вечером был – утром нет. Госкомтруд изъяс. В субботу мы не могли туда проникнуть. Вот так все делается...»<sup>765</sup>.

С момента проведения Болшевской игры, породившей «Базовую модель», шел уже четвертый год, а хождениям по инстанциям не видно было конца.

17 ноября 1989г. секретариат правления СССР вынужден был дать генсеку Горбачеву и председателю правительству Рыжкову телеграмму с

---

<sup>765</sup>Из стенограммы выступления Элема Климова на IX пленуме правления СК. Архивная коллекция НИИ киноискусства.

предупреждением, что в случае продолжения волокиты руководство СК в знак протеста в полном составе подаст в отставку.

Предупреждение на этот раз подействовало. Уже на следующий день Рыжков подписал постановление правительства №1003.

### *Независимое кино – могильщик «модели»*

Примечательно, что официальное утверждение правительством программы реформирования кино появилось на свет божий раз в тот самый момент, когда, заложенные в этой программе романтически-благородные цели и принципы уже попали под беспощадный катокрыночного кино и над отечественным кинематографом было поднято совсем другое знамя.

Мы уже отмечали, что в самой базовой модели изначально были заложены серьезные нестыковки и противоречия. Но и сам ход ее внедрения внес дополнительные сложности. Тут не могло не сказаться то обстоятельство, что процесс утверждения правительственного постановления по реформе кинодела чрезмерно затянулся, что, реализуя ее отдельные положения явочным путем, кинематографисты нарушили тем самым принцип системного внедрения.

К тому же, и сами инициаторы реформы действовали непоследовательно. Это случилось, к примеру, с историей образования новых студий. Напомним, что для того, чтобы разгрузить прежние творческие объединения киностудий от так называемого кадрового балласта, было принято распустить их и объявить конкурс творческих программ для новых объединений, которые будут созданы на базе программ-победителей конкурса.

Конкурс творческих программ и новых коллективов был действительно проведен. Лучшие программы и выдвинувшие их студии были определены и получили официальную санкцию на начало своей деятельности. Согласно регламенту в течение установленного срока они получали и гарантированное финансирование по государственной линии. Но когда стал приближаться

срок контрольной проверки результатов их деятельности и СК направил своих ревизоров в эти учрежденные им же коллективы, то они не пустили проверяющих даже и на свой порог. Дело в том, что к моменту проверки Совмин выпустил распоряжение, в котором студиям передавались решительно все права и полномочия.

Так что никакой ревизии и отчетов по итогам деятельности не произошло. Все новосозданные студии остались на плаву независимо от результатов своей работы, а их руководители, как удачливые так и не удачливые продолжили руководить своими коллективами и далее. Иные продолжают рулить и по сию пору.

Так произошел первый серьезнейший сбой в реализации принципов «базовой модели». Увы, этот перекося оказался не единственным.

Еще более тяжелым ударом по намеченному плану реформы стало постановление Совета Министров, санкционировавшее создание кооперативов по разным сферам деятельности. Тем самым дозволялось создание частных, независимых киноорганизаций как по производству, так и по прокату фильмов. Это обстоятельство совершенно спутало все планы перестройщиков, так как, наряду с государственными киностудиями и прокатными конторами как грибы после дождя стали плодиться так называемые независимые студии и частные прокатные организации. В ситуации быстро слабеющего и теряющие многие свои прежние полномочия Госкино ситуация в кинопроизводстве и прокате практически вышла из-под контроля и все более и более приобретала характер хаотического развития.

Появление независимых студий по сути дела поставило крест на первоначальных планах перестройки. Ведь главный принцип намечавшейся реформы заключался в принципе творческого конкурса и отбора при запуске в кинопроизводство только самых лучших, талантливых и жизнеспособных проектов. Этой цели можно было достигнуть либо при значительном пополнении кадрового состава действительно талантливыми людьми, либо при жестком ограничении объема кинопроизводства и приведение его в

соответствие с реальным творческим потенциалом нашего кино. Но ни того, ни другого не последовало. А последовало прямо противоположное. С появлением кооперативного кино объем отечественного производства стал расти как на дрожжах. За каких-то пару лет он вырос почти в три раза. Но при таком росте объема кинопроизводства о какой конкурсности в отборе проектов и творческих могла идти речь? Снимать кино и именовать себя режиссером теперь мог любой самый случайный товарищ – лишь бы у него водились в кармане неведомо откуда взявшиеся денежки.

«Независимые студии» похоронили при этом и саму изначальную идею перестройки, которая была вполне благородной – поднять идейно-художественный уровень советского кино, избавить его от бездарных и никому ненужных фильмов.

Переход советского кино на рыночные отношения мгновенно увенчалось эпидемией уже нескрываемого и бесстыдного жульничества. «Перестройка, – отмечали авторы научного доклада НИИ киноискусства, – раскрепостила энергию спекуляции и воровства, плутовства и коррупции, предоставив грандиозные возможности для развития ранее сложившихся «экономических» отношений, всецело основанных на принципах дефицита. Несколько примеров типовых ситуаций в кинобизнесе. Можно перепродать готовый фильм с многократной прибылью какой-нибудь фантомной – сейчас таких тысячи – фирме, не связанной с кино. Под законные доходы от зафиксированных в документах сделок по приобретению или прокату данной картины легко оформляются – прячутся – сделки, совершенные этой фирмой в других сферах бизнеса. И это очень выгодно. Фильм становится лишь средством облагораживания денег. Можно по контракту с любым концерном, банком, предприятием пригласить звезд кино, купить пленку «кодак», арендовать павильоны и технику, а затем, когда фильм будет снят, объявить ничего не понимающему в кинематографе совладельцу-нуворишу: художественные достоинства произведения столь высоки, что коммерческий проигрыш неизбежен. Его не хотят покупать идиоты-прокатчики, а смотреть

недоразвитые зрители. Не надо забывать, что налоговые, судебные и любые другие контрольные органы сегодня в бывшем СССР отсутствуют. Громадные деньги, истраченные на кино, списываются в убыток. Лишних рублей – тех, что некуда деть, или тех, что заведомо отнимает государство своей самоубийственной налоговой политикой, никому не жалко. Кино легко получает спонсорские деньги. Кроме того, для кино используется перекачивание безналичных средств в живые, наличные или свободно конвертируемой валюты в рубли. Оплата услуг Голливуду по картине «Ближний круг» Андрея Кончаловского позволила киностудии «Мосфильм» покрыть в 1990 году все убытки от двадцати картин собственного производства. Получая доллары, лиры или иены за оказанные в Москве или Ленинграде услуги западным кинофирмам, советские студии могут не только не беспокоиться по поводу проката новых своих лент – вообще не показывать (и даже – не снимать!)»<sup>766</sup>.

«В общем-то, была и забыта, и нарушена, – горько констатировал А.Н.Медведев, – одна из заповедей V съезда. Ведь тогда во главу угла были поставлены личный талант и своеобразие авторского замысла. Правда, было неясно, кто же будет судьей – Госкино, лишённое власти, Союз кинематографистов, в этом смысле структурно бессильный, или новые студии. Но вскоре заветы забылись, в кино потекли деньги непонятного происхождения, и если человек приносил эти деньги на киностудию, то никто не обсуждал проблемы таланта или проблемы значимости замысла. Производственная машина должна была работать, крутиться, и она крутилась. А Госкино СССР постепенно умирало (и, по сути, к кризису 1991 года, вернее, к выступлению путчистов, оно окончило свое существование). В России же не было достаточно влиятельной организации, которая могла бы подхватить эстафету развития кинодела, ибо Госкино РСФСР к тому времени уже перестало быть самостоятельным, как таковое было ликвидировано и

---

<sup>766</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М.,1991. – С. 33–34.

влило в Министерство культуры. Последствия не исчерпаны и по сию пору. Впрочем, кого это тогда волновало»<sup>767</sup>.

## **8.5 Репертуарная политика**

### *К истории вопроса*

Надо сказать, что руководство Союза кинематографистов СССР, озабоченное в первую очередь разработкой. А потом и внедрением «Базовой модели кинопроизводства», на достаточно долгое время практически выпустило из своего поля зрения вопросы художественной идеологии и репертуарной политики перестроечного кино. После первых двух бесплодных попыток административно-силовыми методами улучшить темплан 1987г. и работы конфликтной комиссии по освобождению полочных фильмов климовский секретариат в эту сторону долго не заглядывал.

Лишь в начале сентября 1986г. состоялось первое заседание секретариата правления СК СССР, целиком посвященное обсуждению творческих проблем. Это заседание готовил Виктор Демин, выдвинутый в новом составе секретариата на роль идеолога СК и опекуна кинокритики. Конкретно рассматривалась проблема показа современника на экране на материале фильмов последнего времени (художественных и документальных). Готовясь к обсуждению секретариат продегустировал несколько фильмов текущего репертуара: художественные – «Зина-Зинуля», «Сентиментальное путешествие на картошку», «Игры для детей школьного возраста» и документальные – «Соло трубы», «Время сеять».

Завсегдатаям тогдашних заседаний климовской команды сразу бросилось глаза, что ряды страждущих обсудить творческие вопросы по сравнению с предыдущими заседаниями сильно-сильно поредели. Да и уровень просмотренных фильмов на этот раз не шибко разгорячил ораторов. Стало очевидно, что каких-то быстрых и впечатляющих плодов первые дуновения перестроечных послаблений еще не принесли и аплодировать,

---

<sup>767</sup>Медведев А. Территория кино. – М.: Вагриус, 2001. – С. 284.



собственно, нечему. Но равным образом еще не успели испариться и сладкие иллюзии насчет страстно ожидаемого невиданного расцвета нашенской киномузы, освобождающейся от цензурной удавки и беспощадной госкиношной дедовщины.

Тем не менее, не взирая на то, что из затеянного обсуждения, мало что вышло путного, секретариат на голубом глазу постановил, что и впредь «необходимо регулярно выносить на обсуждение вопросы творческого характера, связанные с оценкой текущего кинопроцесса и формированием перспективных подходов и планов».

Увы, в отличие от большинства других решений и вынесенных резолюций, это благое намерение останется на бумаге. Первый блин, что обычно оказывается комом, надолго окажется и последним. Секретариат с головой уйдет в разбирательство проблем сугубо административно-организационного характера. О творческих проблемах вновь вспомнят и заговорят лишь в связи с реализацией явочным порядком одного из положений еще официально не утвержденной правительством «базовой модели».

Так по совместному решению Союза кинематографистов и Госкино было намечено вместо существующих на киностудиях творческих объединений организовать на конкурсной основе новые творческие коллективы (студии). Истинные мотивы этого шага не особенно афишировались, но подлинную цель нетрудно было разгадать. Разработчикам и сторонникам базовой модели важно было как-то расшатать все прежние связи и скрепы далеко не творческого характера, которыми в ходе застойной эпохи обросли прежние творческие объединения на «Мосфильме» и на других студиях страны. Было также острое желание хоть как-то «проветрить» и кадровый состав этих объединений. В том числе и их руководящего состава.

Был объявлен открытый конкурс творческих программ.

Каждое из объединений должно было в конкурсном порядке отстаивать свое право на реализацию творческой программы и на получение бюджетных средств. Творческие декларации или идейно-творческие программы на двух-трех страницах, как «комплекс идей и целей для воплощения на экране» предлагали определение «социально-культурной сферы», круга «общественно-значимых проблем и интересов», в которых участник (как правило, режиссер с именем) и его кинообъединение собирались работать.

Первые творческие программы, в условиях недавно обретенной свободы, были описаны очень красочно и с оптимизмом. Все студии видели свое развитие в разных направлениях, но были объединены одной целью – создание высокохудожественного и нравственного кинематографа. Зритель виделся авторам представленных программ полноправным участником кинопроцесса. Формирование репертуара было полностью основано на привлечении максимальной аудитории и сокращение разрыва между советским кино и аудиторией. Поистине, если бы эти программы имели свое логическое продолжение на практике, они бы, безусловно, смогли переломить ситуацию в кинематографе.

Увы, ни одна из этих благородных целей, которые были заявлены студиями, решены не были. О них вскоре забыли – окунулись в стихию рынка, который быстро расставил все точки над «і». На дальнейших обсуждениях и заседаниях секретариата, посвященных художественному своеобразию кино, не было ни разу упомянуто об этих программах. Оказалось, что, издав свои «манифесты» и получив возможность полного государственного финансирования в течение нескольких лет, руководители вновь созданных студий благополучно о них забыли.

Между тем в условиях сначала ослабления цензурно-редакторской удавки, а затем и полного снятия таковой, репертуар перестроечного кино преподнес такие цветочки, что о возможных ягодках стало уже страшновато и подумать. И тогда уже поневоле пришлось проводить специальный пленум правления СК, посвященный исключительно творческим вопросам.

*«Даешь единый художественный курс развития кино!»*

К III пленуму СК «Перестройка и перспективы творческого развития советского кино», состоявшемуся 8–9 декабря 1987 года, секретариат подошел с уже готовой производственно-экономической моделью кинематографа. Базовая модель была основана на экономических рычагах борьбы с «серыми фильмами», но не касалась духовной сферы нового кино, не формулировала идейно-художественной направленности будущего кинематографа. На практике же оказалась, организационно-экономические рычаги мало помогали в формировании качественного высокохудожественного репертуара. Не смотря на усилия студий и секретариата на экраны страны, тем не менее, по-прежнему продолжало выплескиваться большое количество «серых фильмов». Фильмы же, которых не назовешь «серыми» тоже не очень-то радовали.

К тому же, если кинематографическое сообщество и чувствовало острую необходимость поворота руля репертуарной политики, то ясного представления в какую именно сторону следует повернуть этот руль пока что ни у кого не было. По крайней мере, в публичной форме таких программных выступлений к тому времени еще не последовало.

Вот почему на очередной пленум СК, посвященный на этот раз творческой перестройке советского кино, все возлагали большие надежды и ждали его с особым нетерпением. Слухи о том, что на предстоящем пленуме будут «отменять соцреализм» и утверждать новую идейно-творческую программу советского кино будоражили буквально всю Москву. На пленум пригласили известных историков, публицистов, писателей, представителей других муз. В ожидании громких сенсаций на Васильевскую примчались представители радио, телевидения, всех периодических изданий. Ажиотаж вокруг предстоящего мероприятия зашкалил, кажется, все установленные по этой части рекорды.

Свою краткую вступительную речь Элем Климов начал с напоминания о том, что перестройка должна идти в глубину: «Осмысление ее должно быть

более глубоким, более диалектичным и перспективным. И нам нужно видеть свое место в этом процессе. Нам, кинематографистам. А место это может быть очень важным, ибо кино было и остается самым массовым из всех искусств. От нас, кинематографистов, во многом зависит, какой будет нравственная, духовная атмосфера общества. Поэтому к нам прикованы взгляды многих людей и у нас в стране, и за рубежом. Ждут не только того, сумеем ли мы провести коренную реформу кинопроизводства, но и на каких принципах. А самое главное – какие фильмы породит реформа, сумеем ли мы совершить прорыв в новое качество, возникнет ли принципиально новый этап в развитии нашего революционного киноискусства. Сумеем ли да это сделать? Сколько уйдет на это времени? Что должно измениться в нас самих, чтобы это стало возможным? В чем, наконец, всемирная и высокая миссия всей нашей перестройки, перестройки в кино, в частности? Зададим себе эти вопросы и в меру своих сил постараемся на них ответить».

Руководитель Союза вынужден был отметить, что процесс начавшейся перестройки кинодела идет непросто: «Ныне образовалась странная и противоречивая ситуация, которую трудно осознать многим людям, заинтересованно следящим за кинорепертуаром, за кинопрессой. На экраны страны продолжают выходить фильмы, сделанные по старым, набившим оскомину рецептам, мутный поток киномакулатуры не иссякает, но почти никто (я имею в виду критиков и кинотеоретиков) практически на это не реагирует.

Критика наша активно и остро писала (и в этом была, конечно, своя большая польза) до и после V съезда Союза кинематографистов, а потом как-то поутихла, растеряла свою боевитость. И вот у наших зрителей возникает законный вопрос: что изменилось в нашем сознании, в общественном мнении, если мы так снисходительны к творческому браку? Тогда зачем все это затевалось? Не очередная ли это «болтологическая» кампания, не устали ли мы от перестройки, так толком и не успев ее начать? Зато, не встречая критической оценки и отпора, воспряли люди, которые делают, как блины

пекут, киносерятину. С каждым днем они ведут себя все более, агрессивно, публично требуют навсегда узаконить «очередь» на постановку, а в идеале - вернуться к прежним (желательно бы «дохрущевским») временам и методам руководства кинопроизводством. Думаю, что мы их услышим и на нашем пленуме».

Завершая выступление Климов, попытался как бы наметить русло предстоящего трудного разговора: «По каким же направлениям вести нам размышления о будущем нашего искусства?»

Ясно, что без четкой и бескомпромиссной оценки прошлого нашего кино мы вперед не продвинемся. Но критика прошлого не является для нас самоцелью. Не мстить прошлому мы собрались, не сводить счеты. По крайней мере, постараемся не унизиться до этого. Давайте подумаем, насколько прошедшие десятилетия деформировали наши души, насколько необратимы изменения в нашем сознании, – а время минувшее серьезно повлияло и на тех, кто тогда был угнетаем, и на тех, кто в кино процветал и барствовал, а самое страшное – на совсем молодых, росших и воспитывавшихся в атмосфере цинизма и делячества. Ситуация сложная, внутренне очень сложная. Поэтому сегодня нам нужен не митинг, а размышления, желательно глубокие, продуктивные, я бы сказал, программные».

Основным докладчиком от Правления СК стал секретарь Союза, руководитель комиссии критиков и киноведов Виктор Демин. В качестве главного запевалы разговора о том, куда следует поворачивать руль репертуарной политики кино перестроечной эпохи, он был выбран неслучайно.

Свой доклад Демин начал с объяснения необходимости проведения пленума по творческим вопросам: «Нет ничего удивительного, что в своей работе после Пятого съезда мы основное внимание уделяли экономическим и социальным проблемам нашего большого и пока еще неухоженного хозяйства. Тем же курсом движется перестройка во всех областях страны. И,

однако, значит ли это, что сфера духовного может быть отодвинута напоследок, что ее проблемы отрегулируются сами собой, лишь только разберемся с экономикой? Разумеется, нет: фактор сознания, человеческий фактор непозволительно сбрасывать со счетов, в особенности там, где имеют дело с искусством, с творчеством.

Наша базовая модель кинопроизводства создает ситуацию, невиданную ни на студиях, ни в системе проката. Мы надеемся, что эта базовая модель преградит на экран путь серым, никому не нужным фильмам. Предполагается, что резко вырастет количество хороших, высококачественных лент. Но какими они будут? Какими мы их хотели бы видеть? Что надо сделать, чтобы надежды и ожидания не остались беспочвенными?»

Столь жесткого критика и глубокого аналитика, каким являлся главный докладчик Пленума, не мог прельстить поток фильмов, выплеснувшийся на экран на старте перестройки. А уже идущая полным ходом сдача позиций Госкино СССР, ослабление прежнего административного диктата в плане проведения репертуарной политики невольно побуждала критика задумываться над тем: а что будет дальше? Если Госкино в конце концов окончательно выпустит вожжи управления идеологией кинопроцесса, то на каких фундаментальных содержательных основах будет держаться новая репертуарная линия, в каких организационных формах будет протекать процесс ее выработки, согласования и реализации?

По мнению В.Демина *необходимо было дополнить базовую модель эстетической моделью будущего кинорепертуара*. Рискую быть обвиненным в том, он становится глашатаем и пропагандистом какой-то новой идеологической удавки по типу незабвенного метода социалистического реализма, опальный критик жестко заговорил с трибуны пленума о необходимости построения *единого художественного курса развития кино*:

«На страницах «Правды» мы читаем пожелание дополнить базовую модель эстетической моделью будущего кинорепертуара. Знаю, слышал

своими ушами, что многих такая постановка вопроса смутила и озадачила. Модель или даже формула – разве это не путь к стандарту? Где есть рецепты и предписания, там сужено поле творчества. Художник, спеленатый по рукам и ногам предварительными указаниями, лишенный вдохновения и самостоятельности... Да ведь это же драма! Драма, согласен. И она непременно разразится, если мы займемся декретированием, если осторожный прогноз объявим в приказном порядке обязательным, если желаемое будем путать с действительным и наоборот. Но есть и другой путь, более обещающий в условиях прибывающей гласности и перманентно растущей демократизации. Это анализ вчерашних ошибок и соответствуйте выводы на завтра. Выводы могут быть противоречивы, как вообще противоречива живая практика искусства. Пусть суровые социологические выкладки не отнимут прав у тонкой интуиции. Пусть ясное для одного вызовет сомнение у другого. Пусть! Но молчать об этом уже нельзя: мы должны сформулировать вслух, какую разглядели перед собой перспективу, и что за грунт нащупывает нога. Без такой, хотя бы самой общей договоренности по основным ориентирам движения мы, те, кто за перестройку, не можем чувствовать себя единомышленниками. Взаимопонимание стало социальной, политической, идеологической потребностью времени. Перед теми, кто создает искусство, кто пропагандирует и изучает его, это поставило новые задачи – ведь самый короткий путь к взаимопониманию прокладывают духовные, художественные ценности. И для кинематографа есть шанс вырваться из мироощущения застойных времен, говорить открыто и честно об искривлениях в истории страны».

Золотые слова!

Продекларированные в зале Дома кино, они ни грамм не были воплощены в реальной репертуарной политике. Хуже того: блистательно были реализованы цели прямо противоположные.

*«Советского кино больше нет»*

Еще до того, как со здания Верховного Совета СССР в Кремле был спущен государственный красный флаг, в еженедельнике «Столица» кинокритик Валерий Кичин опубликовал статью-некролог с вполне подходящим для этого жанра названием – «Советского кино больше нет», вызвавшую тогда гневный полемический отпор.

Сегодня высказанные критиком мысли воспринимаются как постыло неопровержимая данность. Советского кино действительно больше нет. И не только потому, что с геополитической карты мира исчезло само наименование СССР. Советского кино больше нет, прежде всего, потому, что оно уже к моменту исчезновения «социалистического отечества» само по себе стало абсолютно, тотально... антисоветским.

В необъятной и невообразимо пестрой массовке фильмов перестроечной и постперестроечной эпохи не встретишь ни одного киносочинения, в котором была бы предпринята хотя бы даже самая робкая попытка взять под защиту наше славное большевистское прошлое, рухнувшую советскую цивилизацию. Фильмы талантливые и бездарные, глубокомысленные опусы авторского кино и откровенная «кассуха» в облике незатейливых детективов и убогоньких мелодрам — все без исключения — программно или походя, только тем и были заняты, что на все лады живописали язвы и ужасы коммунистической деспотии, развенчивали, казнили, пинали низвергнутое красноезвездное чудовище, дружно выводя общую антикоммунистическую песнь под названием «Так жить нельзя».

Победа! Триумф! С объявлением политики горбачевско-яковлевской «гласности», наконец-то, отечественная киномуза неожиданно получила соизволение властей без всякой оглядки, на всю катушку резать правду-матку о родимой Совдепии! Но странное дело: праздник долгожданной победы, освобождения от былой цензурной удавки получился каким-то скособоченным, не шибко радостным.

С чего бы это?



Ну, во-первых, какая гульба в одиночку? А ведь, горькая реальность статистики кинотеатральных посещений была именно таковой: отпраздновать триумф антисоветчины на экране кинематографистам оказалось не с кем. Они вершили свой победный пир в гордом и полном одиночестве – без зрителя, без привычных «народных масс», которые не только не рвались отведать изготовленные для них кинояства, но с гневом и бранью спешили унести ноги куда подальше от пышных даров перестроечного кино. Налицо был самый неожиданный и печальный парадокс разразившейся киноперестройки: избавившись от намордника цензуры и ненавистной начальственной руки, муза отечественного кино заодно избавилась и от своего зрителя.

Беспристрастные отчеты киносociологов звучали печальнее похоронных маршей. «Киноаудитория в бывшем СССР за пять лет сократилась с 3,9 млрд. зрителей (проданных билетов) в 1986 году до 2,4 млрд. в 1990 году. Если в 1986–1988 годах потери составляли приблизительно по 80–130 млн. посещений в год, то в 1989 году – обвал в 420 млн. В 1990 году – еще более катастрофический – в 607 млн.! Уменьшение на 31% – Шоковый порядок цифр – за три года! Три четверти мест в наших залах (14 из 20 миллионов кресел) ежедневно пустуют. В рекордном 1980 году чемпионы проката собрали до 90 млн. билетов за 15 регистрируемых месяцев. В последующие годы – максимум 40–50 миллионов, то есть в два раза меньше. А за два последних года (1989 и 1990-й) из отечественных лент сорокамиллионную планку сумела преодолеть только «Интердевочка», уступив пальму первенства австралийской комедии «Крокодил Данди II». Среди картин, занимающих первые 20 мест, «Интердевочка» – единственный советский фильм.

Даже по официальной статистике – а она может быть недостоверна – отечественные фильмы составляли в 1991 году чуть менее 30% экранного времени (сеансов). Причем, мы прекрасно понимаем, что и эти 30 отчетных процентов держатся исключительно за счет всеобщей бедности – потому что

зарубежные фильмы еще не повсюду доходят до села. Реальное же представительство фильмов собственного производства на экранах страны, если отвлечься от хитростей нашей ведомственной статистики <...> составляло в 1990–91 гг., видимо, не более, 10–15% совокупной аудитории. Отечественный массовый зритель не только не проявил интереса к собственному правдивому и разоблачительному кино, к реабилитации в нем некогда запретных тем и сюжетов, но наоборот, расценил натиск предельной достоверности как «чернуху», как насилие над собой. Начиная с 1989 года киноаудитория, можно сказать, отказывается смотреть отечественные фильмы. Любого качества – премированные на престижных фестивалях, добротные, отвратительные. Не говоря уже о киноповести – классическом жанре советского кино. Интерес публики к продукции «Мосфильма» и студии имени М. Горького еще между 1986–1988 годами упал в полтора раза, остальных студий – в два, пять и даже пятнадцать раз! Но и этот горестный «пейзаж после битвы» чуть ли не пастораль в сравнении с потерянным миллиардом зрителей, не желающих смотреть родные ленты в 1989–1991 годах».<sup>768</sup>

Значительную часть фильмов, изготовленных на государственных и независимых киностудиях, не удавалось загнать на кинорынках даже за бесценок. На каждом из первых одиннадцати кинорынков были представлены картины, которые по итогам торгов умудрились возместить лишь одну (!) копейку из каждого истраченного на их производство рубля. Поневоле пришлось организовывать громкое шизо-мероприятие под гордым названием «Фестиваль некупленного кино» (г. Подольск). Но даже и многие купленные на киноторжищах ленты потом все равно не выходили на экран. Если в прежние времена на «полку» отправлялись лишь «избранные» фильмы, то теперь на «полке» оказалось чуть ли не все отечественное кино разом.

---

<sup>768</sup>Отечественное кино: Стратегия выживания. Научный доклад. – М. 1991. – С. 6–7.

*Кто виноват?*

Явные признаки разразившейся катастрофы, казалось бы, побуждали всех серьезно призадуматься: если мы, кинематографисты, едва ли не первыми в стране по собственной воле и собственному разумению взялись за реформы своей отрасли, то почему же мы имеем такой жалкий результат? А в данном случае не помешало бы задаться и вековечным русским вопросом: кто же, в конце концов, виноват в наших бедах?

Впрочем, некоторые версии ответов были озвучены с поразительной оперативностью.

Версия №1. Источником всех наших несчастий является когда-то «легендарный», а теперь «распроклятый» У съезд давно почившего СК СССР. Мол, оттуда и пришло все горе-злосчастье. Элем Климов со товарищи затеяли какие-то дурацкие преобразования, все развалили, ничегошеньки не создали и исчезли с горизонта. Как у классика: «Напылили, кругом накопили и пропали под дьявольский свист...».

Не будем даже сейчас тратить время, доказывая, что эта версия – всего лишь следствие глубокого исторического склероза и не более того. В конце концов треклятую «базовую модель» о которую будто мы и споткнулись, изобрел отнюдь не климовско-смирновский секретариат. Ее взрастил и запустил на орбиту тот же союз кинематографистов пырьевской поры, еще в самом начале 60-х. Комиссию тогдашних перестройщиков возглавлял Михаил Калатозов. В ту давнюю программу радикальной реформы отрасли, были заложены абсолютно те же идеи и принципы (включая отделение творческой части кинопроцесса от собственно производственной базы), которые станут знаменем СК после У съезда. Светлой грезе старшего поколения не дано было тогда сбыться. Из всей выработанной пырьевским союзом программы было позволено провести лишь локальный эксперимент в виде Экспериментальной студии Чухрая. Да и этот эксперимент прикрыли, хотя даже официально и признали успешным. В годы горбачевской перестройки эта давняя хрустальная мечта опять поманила нас в даль

светлую и на сей раз была воплощена. Так что если в этом проекте и были допущены какие-то роковые ошибки и просчеты, то в круг проклинаемых помимо Климова-Смирнова, следовало бы ввести Пырьева, Калатозова, Ромма, Чухрая и многих-многих других их именитых «перестройщиков».

Версия №2. Она, пожалуй, еще более популярна. Во всех наших страшных бедах, оказывается, виновата нынешняя российская власть. Оторвала от своей некогда безразмерно щедрой госбюджетной груди, не понимает той простой истины насчет «наиважнейшего из...а», до которой даже упертый Ленин когда-то додумался. Выявляются, впрочем, враги-вредители и помельче, но все равно опасные. Среди таковых, ну, конечно же, коллеги-критики. Пишут-де недальновидно про родное российское кино только негативное, отпугивают от наших наиновейших шедевров миллионные толпы зрителей. Виноваты и дуболомы-прокатчики – совершенно свихнулись на своей коммерции, заполонили все экраны, включая телевизионные, дармовым голливудским барахлом, не желают с нашими фильмами нянчиться. Впрочем, нет объективных причин для того, чтобы хотелось бы тут кого-либо выгораживать – ни власть, ни братьев по перу, ни прокатчиков. Все поименованные в той или иной степени приложили руку к общему несчастью. И, тем не менее, рискуя быть осмеянными сразу всем нынешним либерально настроенным кинообществом, выдвинем все же свою версию катастрофы.

#### *Ударный жанр кинорепертуара – киноистерика*

На самом деле, никто столь усердно не приближал катастрофическое падение отечественной кинематографии, как сами российские кинематографисты. И в первую очередь наш доблестный сценарно-режиссерский корпус. Приближали, прежде всего, своими фильмами. Именно тем, чего более всего и не желал видеть на перестроечном экране массовый зритель. Гималаями грязи, жестокости ужаса, неверия ни во что. Изображением русского человека бездушным винтиком системы, идиотом,

совком, беспомощным насекомым или, наоборот, звероподобной скотиной. Представлением о мире и жизни, как о помойке, кладбище, сумасшедшем доме, тюрьме, из которой нам будто бы никогда не вырваться.

Многим не понравился монтажный ролик с нарезками кадров кровопускания и прочими прелестями из наинového российского кино, что был продемонстрирован по инициативе Н. Михалкова на одном из съездов СК России. Многие из делегатов съезда были этим роликом уязвлены, обижены. Некоторые выступили потом в прессе с гневными протестами.

Автору данного раздела этот ролик тоже не особо понравился. Но совсем по другой причине. Представляется, что примеры экранных кинопакоостей там были выбраны из ряда мелковатых. Стоило ли палить из съездовской пушки по каким-то малобюджетным «Упырям» и фильмам только-только начинающих авторов?

Ролик-страшилка с образом нового российского кино стоило бы сложить ее из фильмов совсем другого ряда и совсем другого калибра. Там нашлось бы достойное место для Киры Муратовой. Ее прославленных критикой, увенчанных «Никами» кинотворений «Астенический синдром», «Три истории» и пр. Там стоило поместить страшилки Лопушанского – главного нашего пугателя концом света. Там на месте оказалась бы «Улыбка» Попова, признанная когда-то лучшим фильмом «Кинотавра». Там уж точно должен был представлен неутомимый певец наших национальных особенностей Рогожкин периода «Чекиста» и «Жизни с идиотом». В этом ролике стоило бы помянуть и Балабанова с его сказанием про «Уродов» и якобы людей. А во главе и на самом почетном месте этой киноколеции должен был бы появиться – страшно даже молвить – сам Герман с «Хрустальным...»

Вот такого рода ролик, смонтированный из того, что в перестроечные годы отнесено было к числу наикрупнейших «достижений», неизбежно

родило бы целый ряд вопросов, на который трудно было бы дать вполне оправдательные ответы.

А почему главным жанром нашего кино стала истерика?

Почему экранизировать свои невротические припадки стало у нас делом не только непостыдным, но самым что ни на есть почетным, престижным, высочайшим образом ценным?

С какой целью стоит так безоглядно выносить на всеобщее обозрение, так щедро делиться со зрителем той суицидно-депрессивной мукой, которой одаривает кино, причисляемое у нас ныне к первому ряду?

Это кино кого-нибудь чему-нибудь научило? Расширило горизонт, открыло глаза, одарило светом новых и высоких истин? Укрепило веру?

Оказало духовную поддержку? Подзалечило раны, нанесенные разрушительным временем? Упокоило или хотя бы слегка ободрило и утешило, наконец?

Не беремся отвечать «за всю Одессу», за зрителя, за народ. Но вот коллега Виктор Матизен, с которым редко когда можно согласиться, вдруг признается на заседании Экспертного совета Премии критиков: «Это, конечно, не тот кинематограф, что нужен лично мне, в нем нет решительно ничего от волнующих меня проблем, от моих душевных забот». Многие бы, наверное, могли бы подписаться под каждым из этих слов. Подпишемся и мы, сформулировав эти оценки еще жестче: это кино не только ничего не говорило уму и сердцу, не только не помогало все эти отчаянные годы, но еще и откровенно било под коленки. Причем в ситуации, когда на ногах и без того было так трудно устоять.

А какой образ народа и страны это хваленое кино сложило?

Рискнем ответить и на это.

*«Ники» от доктора Геббельса*

Появление первых громких перестроечных фильмов, особенно из разряда «разоблачительных», оставило стойкое ощущение, что подобного

рода кино, как ни странно, уже было некогда видено. Где, когда?! Да и могло ли такое в принципе иметь место?

Вспомнилось!

В Белых Столбах, в самых укромных уголках хранилища Госфильмофонда были надежно спрятаны гитлеровские фильмы про Россию. Художественные, игровые. С русскими же актерами и на русском языке. И для наших же людей их же и снимали в годы оккупации на Киевской и других захваченных советских киностудиях. Фашистские вожди тоже отдавали себе отчет в том, что «кино – важнейшее из искусств». И полагая, что одними танками и бомбами наш народ не убедишь, не гнушались еще и снимать для «русских свиней» художественно-пропагандистские фильмы.

Там были представлены едва ли не все мотивы и образы нашего будущего перестроечного кинематографа – ужасы колхозной жизни, поруганные храмы, изверги-чекисты, идиоты-парторги и так далее и тому подобное.

Это геббельсовское кино про советскую жизнь, конечно, в СССР было страшно засекречено, хранилось в ГФФ не за семью, а наверное, за семьюдесятью замками. Но тем, кто работал тогда в Белых Столбах, эту махровую антисоветчину хотя бы тайком от недремлющего начальства удавалось посмотреть. При всей нелюбви и даже отвращении к капэээсии, надо признаться, эти фильмы даже тогда не доставляли удовольствия. Уж слишком грубо, топорно, примитивно были сработаны пропагандистские кинотворения.

Уже потом, годы спустя, довелось узнать, что в фашистской Германии была разработана и запущена в дело целая программа создания пропагандистского месива из всех видов искусств, единственная цель которой было красочно преподнести и убедить подведомственный фюреру народ в простенькой мысли: ах, какие свиньи, эти русские. Программа называлась «Недочеловек». Солдатам, отправлявшимся на Восток, вручали

брошюрки с картинками, где смачно живописалось, какие мы гадкие, низкие, скотообразные.

Кто бы мог подумать, кто бы мог предсказать в бескислородные брежневские годы, что свобода, о которой так сладко грезилось и мечталось, как, единственном и главном условии подлинного расцвета нашего кино, что эта обретенная свобода будет в основном использована для того, чтобы наладить могучий конвейер экранизации геббельсовских брошюр! И что именно такому кинематографу будет обеспечена не только общественная, но даже и государственная поддержка – ведь с первых перестроечных лет и даже по сию пору не только антисоветское, но уже антироссийское и русофобское кино снимается целиком или частично на средства выделенные самим государством. Во всей истории мирового кино трудно найти примеры чего-либо подобного.

Надо полагать, что и сам главный идеолог Рейха, основоположник расистской программы «Недочеловек», доживи он до наших дней, был бы скорее всего несказанно изумлен, что начатое им дело не только живет, но и процветает в стране, ценой огромных потерь и страданий избавившей в 1945-ом весь мир от фашистской чумы.

*Кто лучше всех плюнет в Россию?*

Как нас могло так угораздить?

У Шукшина есть повесть-сказка «До третьих петухов». Действие там начинается в библиотеке, где фольклорный Иван-дурак, накрученный и замороженный героями более высокого литературного происхождения, отправляется в дальний и рискованный путь с тем, чтобы раздобыть справочку о том, что он, на самом деле, никакой не дуралей, а вполне умный товарищ. Справку он такую, естественно, добывает, но в итоге оказывается, что она никому не нужна. Между тем дурацкая бумаженция достается герою Шукшина слишком дорого. Добывая справку, Иван теряет время и силы, попадает в жуткие передрыги, едва не гибнет, да и душу не раз приходится замарать.



Эта веселая, озорная и страшенькая сказка – конечно же, про Россию. Про ее историю. Про ее мечущийся, теряющий свою дорогу народ.

Но можно сказать, что эта сказочка и про наше перестроечное кино.

Уже многое зная, многому научившись, многое умея, оно в годы перестройки точно так же погналось за какими-то дурацкими справочками и доказательствами, что оно «умное», что оно «не такое» и так далее. И не просто многое-многое потеряло, а сбилось с пути. Сбилось давно и по-крупному.

Еще на заре перестройки вместо того, чтобы поддержать и как-то ободрить народ, наше кино само впало в истерику и бесстыдно бьется в этой коллективной падучей по сей день. Все эти годы без устали разворачивается азартное соревнование, кто лучше покажет нашу жизнь более гадкой, кто тоньше и вдохновенно воспевает свое отвращение к ней. Отвращение – заметим – уже не к треклятому советскому образу жизни, и даже не только к России как таковой, а к жизни вообще, к бытию как таковому.

Об этом можно было бы говорить спокойнее, с желанным академическим хладнокровием, если бы «чернушная» эстетика осталась достоянием ушедшей перестроечной эпохи. Беда в том, что посеянные тогда семена и по сию пору дают новые, еще более богатые и роскошные всходы.

Искусство коллекционирования и живописания мерзости все эти бурные годы не стояло на месте и, можно сказать, даже прошло большой путь. Вместо незатейливого чернушного кино первых перестроечных лет мы научились производить чернуху изощренную, тонкую, даже изысканную. Любую гнусь и пакость мы теперь умеем красиво упаковать, преподнести стильно, вполне эстетски. Этот, изобретенный и культивируемый поначалу только питерской школой («Мания Жизели», «Дневник его жены», «Гаджо», «Про уродов и людей») теперь с энтузиазмом клонируется и на столичных киностудиях («Москва» А.Зельдовича. «Жила одна баба» А. Смирнова и так далее). Триумфы этого рода продукции на российских и международных

фестивалях, щедрое поощрение ее «Никами», «Овнами» явно обещает нам и дальнейший расцвет подобной «эстетики» и еще более душистые ее плоды...

### *В меньшинстве*

Конечно, не у всех в нашем киносообществе помутилось в голове. И в эпоху крушения красноезвездного режима, и в последующие не менее драматичные годы нашлись творцы, которые не участвовали в суицидных песнопениях, устояли как перед почти поголовной эпидемией чернушно-помоечного кино, так и перед искусом пустого постмодернистского изощренчества. В эти годы были у нас и вполне добротные работы, а подчас и очень хорошие фильмы, которые, уж как минимум, наверняка войдут в историю российского кино.

Назовем работы хотя бы, на наш взгляд, одного из самых одаренных и самобытных режиссеров Сергея Овчарова («Левша», «Оно», «Барабаниада»).

Вспомним фильмы Глеба Панфилова, Вадима Абрашитова, Никиты Михалкова, Петра Тодоровского, Лидии Бобровой, отличную работу Александра Прошкина «Холодное лето пятьдесят третьего», «Зеркало для героя» и «Мусульманина» Владимира Хотиненко, «Барак» Валерия Огородникова и другие редкие, но вполне примечательные картины, избежавшие зауспокойного пафоса и припадочной истеричности.

Замечательные фильмы сняли в годы перестройки и наши режиссеры документального кино – Юрий Шиллер, Алексей Погребной, Сергей Мирошниченко, Татьяна Скабард, Владимир Эйснер и др.

Но беда, однако, в том, что даже все эти хорошие, подчас очень хорошие и даже замечательные работы не переломили общий вектор негативного развития. И самое главное – они, оказавшись всего лишь какой-то тонкой и прерывистой пунктирной линией, не прочертили некую единую и отчетливую тенденцию и уж тем более не смогли перебороть тот негативный, мало привлекательный образ нашего нового кино, который успел сложиться у зрителя под напором общего мутного кинопотока.

### *На бездорожье. Разрыв с традициями национальной культуры*

Однако, насколько очевиден негативный вектор развития нашего нового кино в годы перестройки, настолько же и трудно сегодня объяснить, почему в столь, казалось бы, благоприятных обстоятельствах (в кои-то веки оказались без дуболомных поводырей, без цензурной удавки) нас так сильно поволокло куда-то совсем вбок.

Самое бесполезное и пустое занятие искать и выявлять тут каких-либо конкретных виновников, хотя имена всех запевал и главных энтузиастов суицидно-депрессивного репертуара у всех на виду и на слуху.

Тем не менее, выбор принципиально неверных ориентиров – не просто чья-то персональная дурь, а уж тем более не злой умысел. Во всем случившемся с нами в очень большой степени была заложена какая-то историческая предопределенность, запрограммированная всем ходом насквозь деформированной и изувеченной в советские времена истории нашей несчастной отечественной киномузы.

Идеологическое насилие, постоянные попытки превратить кино в рупор пропаганды, навязывание соцреалистических штампов, постоянное зауживание художественного диапазона, смертельная удавка цензуры – какая кинематография выдержала бы такие удары, когда бы у нее перечеркивали «полкой» работы уровня «Ивана Грозного» и «Андрея Рублева»?

А какая мировая кинематография отведала феномен по прозвищу «цензура людей». Готовя выставку «От камеры до камеры» о репрессированных кинематографистах, автору этого раздела довелось подсчитать, что общий суммарный срок, полученный нашими кинематографистами в Гулаге, превышает две тысячи лет! И это не считая расстрельных приговоров. Какая мировая кинематография получала еще такие же подарки судьбы?

Все эти удары, деформации, увечья, увы, не остались в прошлом и не могли пройти бесследно. Последствия накапливались до той поры, пока в конце концов не разразился неизбежный и чудовищной силы

разрушительный катаклизм, вот так некрасиво и бездарно вывернувший наше кино, получившее долгожданную свободу, совсем не в ту сторону и не таким образом, как о том грезилось.

А главным толчком, вызвавшим этот разрушительный исторический сдвиг, кажется, стал обрыв традиций. Прощаясь со всей советской давилкой и полицейщиной, со всеми идиотскими правилами и ритуалами, которые сдерживали развитие нашего кино, мы как-то слишком поспешно и размахисто смахнули все разом, брезгливо открестившись не только от действительно скверного, но заодно от явно позитивного, поистине бесценного художественного опыта, накопленного нашими предшественниками.

Мы оторвались от своих корней. И прежде – от национальной художественной традиции, без опоры на которую в принципе невозможно сколь-нибудь полноценное развитие любого искусства. Ведь даже советское кино во времена самой страшной давилки выживало только потому и только в тех случаях, когда так или иначе оно опиралось на фундамент русской классической и народной, фольклорной культуры, на ее неписанные законы. Там, где такого контакта не было, или где он был насильственно пресечен, царила чистая мертвечина, голый советский официоз.

### *Три точки разрыва*

Разрыв с традициями национальной культуры, в том числе и с традициями самого отечественного кино, произошел практически по всем ключевым звеньям. Но назовем, по крайней мере, три, наиболее тяжкие по своим последствиям точки разрыва.

Прежде всего, обрыв традиций сказался в самом понимании предназначения искусства, его главных задач. В постсоветском кино (ни русским, ни российским назвать его язык не повернется) утвердилось и торжествует представление, что у искусства нет абсолютно никаких задач и обязанностей, абсолютно никаких рамок и ограничений. «Служение народу»,

«долг художника», «ответственность художника» – все эти понятия выставлены на посмешище, выброшены на помойку.

Вторая зона разрыва – этика. Непоколебимый кодекс высокой этики, который так отчетливо отличал русскую культуру с самых ранних периодов ее развития, тоже объявлен устаревшим, отброшен за ненадобностью. Борьба с «серыми фильмами» кончилась тем, что мы породили грязное, морально нечистоплотное кино.

Не стыдно поэтизировать грязь, гной, насилие. Высшим шиком считается смешать добро и зло таким хитроумным способом, чтобы замороженный зритель раз и навсегда перестал думать о том, что такое хорошо и что такое плохо.

«Дрянь хорошая, дрянь плохая» (так назывался один из киноопусов А.Хвана) – вот он моральный кодекс нашего перестроечного и нынешнего кино.

Главным его героем становится киллер. На телевизионном экране царствуют менты, мало чем отличающиеся от тех же киллеров. Впрочем, благодаря этому засилию ментов на телевизионном экране можно теперь хотя бы понять, откуда произошло загадочное иностранное словечко «менталитет»...

Моральные критерии сбиты настолько, что даже вроде бы положительным героям авторы снисходительно, играючи прощают сегодня решительно любые грехи, в том числе и кровопускательные. Воспитанные вроде бы на романах Достоевского и Толстого, мы сегодня запросто и с удовольствием рукоплещем сценам сладострастного «возмездия» в «Окраине» и «Ворошиловском стрелке».

И еще одна зона особо тяжких потерь – дегуманизация нашего экрана.

Сегодня мы потеряли интерес к человеку, его судьбе, характеру, миру души. Как ветром сдуло с нашего экрана яркие, сложные, неоднозначные характеры. Каким-то далеким, почти сказочным сном видится сегодня та планка психологизма, которую наше кино наперекор всему упорно

поднимало все выше и выше такими фильмами, как «Председатель», «Начало», «Долгие провода», «Калина красная», «Пять вечеров».

Все эти бесценные уроки, начиная с первых перестроечных лет, стали быстро забываться и отбрасываться, поскольку теперь на экране вместо сложных и неоднозначных характеров все чаще стали функционировать плоские марионетки, примитивные персонажи, едва-едва обозначенные каким-нибудь одним небрежным штришком. Внимание экрана от индивидуального, личностного начала стало резко сдвигаться в сторону типологического, массовидного. Если человек еще в какой-то степени интересовал кинематографистов, то преимущественно как тот или иной социальный тип, как опознавательный знак – как правило совершенно поверхностный и приблизительный – той или иной тенденции, проблемы, социального явления.

В перестроечном кино перед нами все чаще и чаще появлялся уже не сам человек, показанный с возможной для экрана полнотой и сложностью, а всего лишь пресловутый «человеческий фактор». Помните, откуда явилось это терминологическое изобретение? А потому перед нами – усредненные лики «совков», персонажи-аллегии, социологические модели и ходячие символы. Это в лучшем случае. А чаще – просто «совки», обыкновенные «российские хари».

В этом отношении мы оказались настолько продвинутыми, что, вне всякого сомнения, создали самое «бесчеловечное» кино в мире! А уж когда авангард перестроечного кино вспоминал о глубинной психологизации как корневой традиции русской культуры, то уж лучше бы они этого не делали

Примечательно, что в поисках тонкого психологического письма российские кинематографисты Арабов и Сокуров не нашли более достойного материала, чем жизнь Адольфа Гитлера. Но зато когда другие авторы берутся за биографию великого русского писателя Бунина, ставится задача сделать сугубо зоологический очерк, вынести внутренний мир за скобки, отсечь личность, оставить одну физиологию. Какая горькая ирония в этом позорном парадоксе!

Впрочем, и на пути столь успешной дегуманизации еще не все победы одержаны и не все резервы исчерпаны.

И с таким-то драматургическим «инструментарием» подступаться к непостижимым безднам нашей российской жизни?!

*От псевдоавторского кино к псевдонародному*

Мы уже отмечали, что когда на заре перестройки разрабатывали планы радикальной кинореформы, более всего боялись за судьбу авторского («серьезного», «настоящего») кино. Дескать, при переходе на рыночные отношения жаднучая на прибыль коммерция первым делом погубит кино высокохудожественное, тонкое, штучное.

Зря опасались!

Как только была объявлена свобода, чуть ли не весь кинематографический народ от мала до велика разом ринулся в «самовыражение» и безудержную «исповедальность». Ареал «сложного» кино не только не сократился, но многократно возрос. Однако стало очевидно, что перестроечное «авторское» кино (оно же «перпендикулярное», «кино не для всех», «артхауз» и так далее) кроме извержения в гималайских масштабах изощренной и глубокомысленной пустоты решительно ничем наш кинематограф не обогатило. Из легиона новых имен перестроечного призыва, увы, не появилось ни одного настоящего автора. И грубоватое определение «псевдо», пожалуй, лучше всего характеризует зияющие вершины перестроечного «исповедничества».

Внезапно накотившее к середине 90-х «малюкартинье» вроде бы слегка отрезвило наше кинообщество. Оголтелой «элитарщины» заметно поубавилось. В России объявилось новое чудо-юдо «народное кино».

Не массовое, не какое-нибудь там кассовое, а именно народное. Шикарную этикетку (ни Пырьев, ни Александров этой слабости не вкусили), которую, как минимум, следовало приклеивать только с течением лет, да и то по впечатляющим результатам трудов. Теперь, еще не отведав проката, еще

абсолютно ничем не подтвердив потенциальный успех, любое кинотворение отправляется в странствия по кинотеатрам с уже вынесенным ему определением «народный фильм».

Конечно, сама по себе установка на зрительский успех – дело благое. Снимать фильмы, которые ждет массовый зритель, которые он будет с удовольствием смотреть, любить и, бог даст, долго-долго с благодарностью помнить и по десять раз с удовольствием пересматривать – ну, кто против этого будет возражать?

Однако массовая конверсия псевдоавторского кино в жанрово-популярное, осуществляемая у нас как всегда методом разухабистой компанейщины пока что принесла практически нулевой результат. Каким мыльным пузырем оказалась, к примеру, столь разрекламированная «Мама», как, впрочем, и вся программа фильмов, снятая на лужковские деньги!

Причина завалов «народного кино» не столько в том, что творцы, берущиеся за популярные зрительские жанры, не владеют палитрой средств зрелищного кино, не знают их языка и прочих тонкостей. Эти авторы в большинстве своем, прежде всего, не в ладах с этикой, сами путают понятия о добре и зле.

А если так, то никакого народного кино в принципе не может быть, ибо нравственная определенность, даже форсированное противопоставление добра и зла – это фундамент настоящего зрительского кинематографа.

Нелепость и противоестественность перестроечного кино, взявшегося рядиться в народный сарафан, заключается и в том, что в качестве излюбленных его героев взяты те же самые бандиты, воры, авантюристы и проходимцы всех мастей, давно осточертевшие всем и по жизни и по экранной продукции последних лет.

Впрочем, и тут, в псевдозрелищном кино кричаще проявилась все та же общая наша беда – тотальное обезчеловечивание экрана. Даже фильмы про бандитов, замечает один из моих коллег – «это фильмы не столько про киллеров, сколько про пистолеты».



Впрочем, и в малоутешительные итоги на фланге «авторского кино» и срывы «народного кино» - по сути дела, предопределены одним и тем же обстоятельством. И у «элитарщиков» и у «народников» нет решительно никаких связей с традициями русской художественной культуры, ни с традициями высокой классической культуры, ни с опытом фольклорной культуры. И конечно же, с достаточно яркими достижениями по этой части самого советского кино от музыкальных комедий Пырьева и Александрова до лучших фильмов Гайдая. Данелии, Рязанова, Лиозновой, Лотяну, Меньшова. Перестроечное якобы «народное» кино оказалось деревом без корней. И сколько над ним ни причитай, сколько его ни поливай, оно никогда не станет плодоносящим.

Так что же нам тогда делать?

Вариантов, собственно, не было и выход из тупика, в который мы угодили в годы перестройки, имелся только один.

Нам надо было возвращаться туда, где мы сбились со своей дороги. Возвращаться к тем художественным традициям и ценностям, на которых всегда стояла наша культура. Такой опыт – и забвения традиций и возвращения к ним – у нашего как-никак имелся. После пережитой эпидемии авангардизма и тотального отрицания художественного опыта русской художественной культуры в 20-е годы советское кино в последующем десятилетии словно бы опомнилось от своего беспамятства и повернулось лицом к традиции. И хотя этот контакт был дозволен властями в весьма ограниченных дозах, он оказался поистине чудодейственным не только для советской кинематографии 30-х годов, но и выручил ее в годы страшных военных испытаний, подсказав исключительно верный поворот руля репертуарной политики.

Так же и годы оттепели, приходя в себя после губельного испытания «малюкартиньем» и пресловутым «большим стилем», советское кино смогло набрать силы для стремительного взлета, только вернувшись к опыту и

заветам национальной культуры, к собственному своему опыту создания подлинно народных фильмов.

Смеем полагать, что этот чудодейственный рецепт не устарел и сегодня.

## **8.6 Кинофикация и кинопрокат в годы перестройки<sup>769</sup>**

*У семи нянек*

В начале перестройки кинопрокат – наиважнейшее звено киноиндустрии – остался без должного надзора. Нельзя сказать, что наши кинематографисты совсем не заботились о судьбе выпускаемых картин или не разбирались в вопросах проката. Однако вышло та, что в центре главного внимания инициаторов киноперестройки встали в основном вопросы реформы кинопроизводства, а проблемы кинопроката отошли как бы на второй план. И как итог грамотной унифицированной системы реформирования кинопроката выстроено не было.

На волне перемен различные организации вносили разные предложения. Кто-то, например, предлагал вывести киносеть из подчинения Госкино, правда, лишь с целью ее передачи местным органам власти. Предлагалось также заменить 55-процентный налог в местный бюджет взиманием с дирекций кинотеатров арендной платы за пользование и эксплуатацию принадлежащего государству здания кинотеатра (что и было впоследствии сделано). Многие поддерживали идею Госкино об объединении кинофикации и кинопроката.

Один из руководителей московского проката вообще предложил объединить управление кинофикации, кинопрокат, фильмокомбинат, фабрику «Рекламфильм», «Союзинформкино», районные киностудии. Полученный в результате этого слияния паноптикум должен был называться экспериментальным московским производственным объединением.

---

<sup>769</sup>Подраздел подготовлен по материалам и публикациям М. Косиновой.

Ради сокращения разбухшего управленческого аппарата предлагалось объединить государственную и профсоюзную киносети. Другие предлагали передать право заказа фильмокопий местным прокатным органам, кто-то советовал перевести сельскую киносеть на видеокино. Звучали предложения изменить систему планирования, отойти от обязательных семи–восемь ежедневных сеансов в премьерных кинотеатрах и т.д., и т.п. Однако эти и многие другие идеи сугубо технологического характера не были обобщены, соотнесены друг с другом и подчинено некой единой стратегической задаче. Вместо единой, взаимосвязанной системы, получили развитие лишь ее отдельные положения.

Старт перестройке советского кинопроката, равно как и всей организационно-экономической системы советского кино, был задан У съездом Союза Кинематографистов. Почти одновременно (28.05.1986г.) Госкино СССР получил хороший подзатыльник от секретариата ЦК КПСС, на заседании которого было рассмотрено состояние кинопроката в стране. Кинопрокатная политика Госкино и его кинопрокатных организаций была подвергнута резкой критике, в частности, за преобладание на экранах зарубежных картин и «курса» на коммерциализацию проката, что как будто пагубно сказывалось на вкусах зрителей. По итогам состоявшегося совещания ЦК КПСС принял постановление «О недостатках в покупке и прокате зарубежных фильмов». Госкино было указано срочно разработать меры по реорганизации проката в стране.

Буквально в тот же день состоялось экстренное заседание коллегии Госкино СССР по тому же вопросу. Видимо, страшнейший шок, полученный от нагоняя в ЦК и еще больше от недавно завершившегося у съезда СК СССР, в Малом Гнездиновском еще не прошел, и на обсуждение наиважнейшего вопроса киноотрасли не был приглашен ни один представитель нового секретариата СК СССР. Однако эхо бунтарского У съезда все же аукнулось Госкино. Резолюция заседания оказалась весьма резкой для привычной госкиношной гладкописи: «Предложения Главного

управления кинофикации и кинопроката по совершенствованию кинопроката в стране признать *неудовлетворительными, требующими принципиально нового подхода* к этому вопросу, требующего *более глубокого партийного анализа дел*. Утвержденной на заседании комиссии было дано поручение вместе с представителями СК СССР *разработать и внести предложения по коренной перестройке киносети и кинопроката (!!! – В.Ф.)*.<sup>770</sup>

11 июля Госкино СССР вынесло на коллегию проект постановления «О совершенствовании системы проката кинофильмов и мерах по улучшению кинообслуживания населения». В этот же день проект был направлен на согласование в Госплан СССР, ЦСУ, ВЦСПС и другие инстанции.<sup>771</sup>

Разработка этого проекта ЦК КПСС была поручена Госкино совместно с СК СССР. К сожалению, СК к работе привлечен не был, но, тем не менее, 24.07.1986г. участвовал в его обсуждении на совместном с Госкино заседании.

*«В целом ряде кинотеатров отсутствуют туалеты...»*

Обсудив сообщения заместителя председателя Госкино СССР М.Александрова и начальника Главного управления кинофикации и кинопроката Е.Войтовича, секретариат отметил, что критика работы органов кинофикации и кинопроката, имевшая место на V съезде кинематографистов СССР, а также в многочисленных выступлениях в печати, правильно отражает серьезные недостатки в выполнении задач, стоящих перед органами кинофикации и кинопроката по идейно-политическому и эстетическому воспитанию зрителей. Следствием такого положения явилось снижение посещаемости кинотеатров, погоня директоров кинотеатров и руководителей киносети за так называемыми развлекательными фильмами, увеличение в репертуаре удельного веса зарубежных лент невысокого идейно-художественного уровня, слабая работа по продвижению на экраны

---

770РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л.50–54; д. 1844, л.173–180.  
771РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1803, л. 65–74.

отечественных фильмов. В киносети фактически не принимались действенные меры для организации широкого показа документальных и научно-популярных фильмов, неудовлетворительно поставлена реклама текущего репертуара. Подготовленный Госкино СССР проект постановления «О совершенствовании системы проката кинофильмов и мерах по улучшению кинообслуживания населения» в основном отвечает задачам дня и включает ряд принципиальных предложений, направленных на перестройку работы кинопроката и кинофикации в свете новых требований.

Одобрив в целом проект, секретариат вместе с тем отметил, что в нем не затронуты такие важные вопросы, как техническое перевооружение киносети страны, повышение квалификации работников органов кинофикации и кинопроката, упорядочение взаимоотношений между общеэкранным прокатом фильмов и телевидением, контроль за идейно-художественной стороной репертуарной политики на местах, широкое использование новых и разнообразных форм кинопоказа, учитывающих возрастные и профессиональные интересы зрителей (фестивали, ретроспективы, программы по странам, мастерам экрана, жанрам и т. д.).

Секретариат считал необходимым разработать систему подготовки кадров органов кинофикации и кинопроката, имеющих специализированное кинематографическое образование, используя для этой цели в первую очередь экономический и киноведческий факультеты ВГИКа, а также организовать переподготовку работников кинофикации и проката на курсах и семинарах.

Учитывая мировой опыт строительства новых и реконструкции старых кинотеатров, ориентируемый на многозальные кинотеатры со сравнительно малыми размерами залов и наиболее отвечающий современным требованиям кинопоказа, секретариат рекомендовал в дальнейшем вести в этом направлении проектирование и строительство кинотеатров и, в частности, решительно возражал против закрытия в ряде городов «неперспективных» малых кинозалов.

Придавая большое значение совместной работе ВБПК с органами кинофикации и кинопроката по пропаганде и продвижению фильмов (организация кинолекториев при кинотеатрах, творческие встречи мастеров кино со зрителями и т. д.), секретариат поручил ВБПК совместно с Главным управлением кинофикации и кинопроката Госкино СССР подготовить предложения по расширению этой работы, и в первую очередь для молодежной и детской аудитории.

Секретариат поручил Всесоюзной комиссии по кинопрокату при правлении СК СССР провести во втором полугодии 1986 года пленум комиссии, на котором обсудить вопрос об участии союза в совершенствовании системы показа фильмов и улучшении кинообслуживания населения.

Что же касается Госкино то его работа по улучшению проката, то в центре его внимание оказалось состояние дел в регионах. Были проведены комплексные проверки работы органов кинофикации в Молдавии, Туркмении и Украине. Из постановления Госкино «О работе по укреплению материально-технической базы киносети и повышению качества кинопоказа» выяснялись самые печальные реалии достаточно убогого состояния киносети во второй по значимости советской республики. Строительство новых кинотеатров в XI пятилетке здесь велось слабыми темпами, в основном по устаревшим типовым проектам, а их ввод в эксплуатацию осуществлялся без учета средней обеспеченности населения местами в постоянно действующих кинотеатрах. В ряде областей республики не проявлялось должной активности в развитии киносети. В результате, в Ворошиловградской, Донецкой, Днепропетровской, Львовской, Харьковской областях, в курортной зоне Крыма (особенно Большой Ялты, Евпатории и Феодосии), а также в новых жилых массивах других городов, где рост населения значительно опережает развитие киносети, неблагоприятно обстояло дело с кинообслуживанием населения, так как много кинотеатров находилось в

старых, давно не отремонтированных помещениях, состояние которых в целом ряде случаев близко к аварийному.

«Как показали проверки, – гласил документ, – в наиболее трудном положении находится городская киносеть курортной зоны Крымской области. Построенные там в 50-60-х годах кинотеатры, а также приспособленные под кинопоказ помещения в настоящее время пришли в ветхое состояние, а многие, не пригодны для дальнейшей эксплуатации без проведения срочной реконструкции или капитального ремонта. Большинство кинотеатров Крыма имеют неудовлетворительную вентиляцию, плохую видимость экрана из-за недостаточного подъема пола в залах, оснащены некачественной и изношенной мебелью. В целом ряде кинотеатров отсутствуют туалеты и вспомогательные помещения, необходимые для эксплуатации кинотеатров. Почти все приспособленные для широкоформатного показа кинотеатры не соответствуют предъявляемым требованиям по разрядности и качеству кинообслуживания. Плохо используются в киносети Крыма технические средства рекламы, информации и предсеансового обслуживания зрителей. В ряде кинотеатров г.Киева, Киевской области и подавляющем большинстве проверенных кинотеатров Крымской области неудовлетворительное качество кинопоказа. Отстает от требуемого уровня и кинообслуживание сельского населения. Отсутствуют кинотеатры в 56 районных центрах республики, в 849 населенных пунктах с населением более 200 человек нет помещений для кинопоказа, более чем в 4 тысячах киноустановок установленная киноаппаратура требует замены, так как не обеспечивает необходимого качества кинопоказа»<sup>772</sup>. И т.д. и т.п.

В конце октября коллегия Госкино СССР рассмотрела итоги выполнения плана валового сбора по доходам от кино за девять месяцев 1996г. Докладывал главный кинопрокатчик и кинофикатор Госкино Е.К.Войтович. Из подготовленной им к заседанию справки явствовало: «По сравнению с аналогичным периодом прошлого 1985 года результаты

---

<sup>772</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1847, л. 26–29, д. 1834, л.102–106; д. 1847, л 3–10.

кинообслуживания результаты снизились более резко. Валовой недобор средств составляет свыше 50 млн. рублей. А количество зрителей обслуженных в государственной киносети снизилось на 129 млн»<sup>1</sup>.

Одной из главных причин, повлекших за собой невыполнение плана по валовому сбору и снижение показателей кинообслуживания по сравнению с прошлым годом, явилось ужесточение требований к кинорепертуару. Как уже отмечалось, в этот период по указанию ЦК КПСС были значительно сокращены тиражи новых фильмов производства капиталистических стран, более 70 (!!! – *В.Ф.*) зарубежных кинолент были исключены из кинорепертуара. Принятые меры не могли сказаться на результатах работы киносети и, прежде всего, постоянно действующих городских кинотеатров. Подобные ситуации с подачи стражей партийных догм наша кинематография переживала, наверное, уже по сотому разу...

18–19 ноября 1986г. в поисках оптимальных решений кинопроката был сделан еще один практический шаг. Комиссия художественной кинематографии СК СССР провела Всесоюзную конференцию «Художественные достоинства и зрительский успех отечественных фильмов»<sup>773</sup>.

В дискуссии приняли участие художники кино, теоретики, ученые (социологи, философы), практики, редакторы по рекламе. Всем известные деятели кино и никому не известные энтузиасты проката, посланцы с мест. Содержание двухдневного разговора можно было передать так:

- как совместить падение кинопосещаемости и неуклонный рост плана?
- когда мы клянемся именем зрителя, знаем ли мы его на самом деле?
- кончилось ли золотое время дефицита кино?
- о чем мечтает ныне прокатчик? зритель? автор?

---

<sup>773</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1986. – №3–4. С. 42–43.



– когда и кем будут разработаны принципы экономической стратегии?  
кто занимается анализом тупиков «валового» прироста? может ли кино быть «безотходным» производством?

– каковы новые модели кинопроцесса? Как создать живые механизмы производства, тиражирования и проката, способные самостоятельно, автоматически реагировать на изменение ситуации?

Предложения вносились жестко и определенно:

– в нарастающей конкуренции за внимание массового зрителя нужно срочно решать вопрос о превращении кинотеатров в подлинные досуговые центры; не упускать возможности перепрофилирования существующих кинотеатров;

– нужна мощная, разветвленная, высокооплачиваемая система повышения квалификации всех категорий специалистов кино;

– необходимо проведение в экспериментальном порядке творческих конкурсов на предоставление права постановки;

– нужна дифференциация экономического стимулирования, для того чтобы в репертуаре года в оптимальном соотношении были представлены и фильмы интегрального успеха, и жанрово определенные, доступные широкой аудитории фильмы, и фильмы, требующие эстетической подготовленности зрителя.

В резюме конференции было занесено:

– конференция констатировала кризис кино, проявившийся в засилье «серых» фильмов и растущей изоляции системы кинопроката от зрителя;

– причина кризиса – в новой культурной ситуации, в которой кино конкурирует с множеством новых форм досуга;

– задача удовлетворения социально-психологических ожиданий и потребностей зрителей требует замены тематического планирования кинопроизводства проблемным, освобождения художников от бюрократических шор, создания подлинно дифференцированного проката, учитывающего реальную конъюнктуру рынка;

– перестройка кинопроизводства на основе саморегулирования кинопроцесса невозможна без качественно иной, самостоятельной и постоянно действующей социологической службы, отслеживающей кинопроцесс и дающей обоснованные рекомендации при планировании кинопроизводства и проката;

– на повестку дня становится организация передовой части массовой аудитории в киноклубы, которые и призваны стать ядром дифференцированную проката.

Вроде бы все по делу. Но как же трудно бывает даже правильные соображения адекватно реализовать на практике! К тому же изначальная двойственность прокламируемых и истинных целей горбачевско-яковлевской перестройки неотвратимо отклоняла движение от намеченной цели в любой сфере жизнедеятельности. Движение намечалось к одной точке, а приводило к другой. Эта проклятая формула роковым образом довлела и над перестроечным кино.

#### *Большевские игры. Первый шаг*

Очередной подступ к проблемам кинопроката был сделан в ходе уже упомянутых деловых игр в Болшево, состоявшимся в декабре 1986г.

Основное внимание в итоговом документе этих игр уделялось процессам демократизации управления, прокату же в 84-страничном документе было посвящено лишь 3 страницы. Там, в частности, говорилось о введении свободных кинорынков, на которых, с одной стороны должны были выступать творческие объединения как собственники произведенных ими картин, а с другой – прокатные конторы, приобретающие в своих коммерческих интересах фильмы, имеющие, по их мнению, зрительский потенциал. Кинотеатры, согласно «базовой модели», передавались их коллективам в аренду и управление для хозрасчетной, то есть рыночной деятельности для получения максимальной прибыли.

Кроме этого, в новой модели говорилось о том, что «хозрасчетные отношения как внутри системы проката, так и в отношениях со студиями должны стать тем экономическим механизмом, который обеспечит самофинансирование и развитие кинематографа в целом. То есть речь шла о необходимости прямой связи киностудий с прокатом и непосредственной обусловленности доходов кинематографистов результатами показа (чего так настойчиво пытался добиться Союз Кинематографистов за 20 лет до перестройки). Студиям, в частности, предлагалось платить за тираж и нести материальные потери в случае превышения его оправданных размеров.

Вопросы проката и показа остались недоработанными в «базовой модели» еще и по той причине, что прокатчиков на большевских играх не было. Они не являлись членами союза кинематографистов, поэтому к участию в мозговом штурме их не пригласили. Поступок не из умных.

### *Пробуксовка*

1977 г., прошедший под знаком бурных обсуждений проекта «базовой модели кинопроизводства», мало изменил ситуацию в советском кинопрокате.

На исходе января Председатель Госкино СССР А.И.Камшалов представил Президиуму ВС СССР объяснительную записку по заключению планово-бюджетных и других постоянных комиссий палат Верховного Совета СССР по государственному плану экономического и социального развития СССР на 1987 год и Государственному бюджету СССР

В этом документе председатель Госкино изложил меры, предпринимаемые его ведомством по исполнению данных ему рекомендаций. Касаясь сферы кинопроката, председатель Госкино достаточно бодро уверил, что вот-вот будет подготовлен документ по комплексной реформе в этой сфере: «В целях повышения эффективности кинематографа в идейно-нравственном воспитании советских людей подготовлен проект постановления Совета Министров СССР «О

совершенствовании системы проката кинофильмов и мерах по улучшению кинообслуживания населения». Проектом предусматривается создание единой государственной киносети, работающей с платным кинопоказом, что создает условия для проведения целенаправленной, единой репертуарной политики; изменение системы премирования работников киносети и кинопроката, положив в ее основу материальное стимулирование за пропаганду и продвижение наиболее значительных по идейно-художественному уровню советских кинофильмов, отмена налога с доходов от демонстрации кинофильмов и создание условий для перевода киносети на полный хозяйственный расчет. Предусматриваются и другие меры, направленные на укрепление материально-технической баз киносети и кинопроката, совершенствование системы оплаты труда ряда категорий работников массовых профессий.

Реализуется комплекс мероприятий по изготовлению и тиражированию видеофильмов, развитию в стране видеотек и видеозалов»<sup>774</sup>.

Но никаких таких проектов, на самом деле, в итоге не появилось. А дела в кинопрокате, между тем шли все хуже и хуже. Советская пресса по-прежнему продолжала беспощадно поносить прокатчиков за увлечение коммерцией. Газета «Известия» бабахнула сразу двумя публикациями: «Новые речи и старые методы, или Как инстинкт самосохранения оказался сильнее тяги к перестройке» и «Кинопрокат и кинокоммерция». В «Литературной газете» Г.Цитриняк ядовито разоблачал «Маленькие хитрости» кинопроката».

Поскольку посещаемость упорно продолжала падать, коллегии Госкино СССР пришлось принять специальное постановление «О дополнительных мерах по выполнению плана по сбору средств от кино»: «Несмотря на принимаемые меры по дальнейшему улучшению кинообслуживания населения, – говорилось в постановлении, – киносеть страны во втором квартале 1987г. не справляется с выполнением

---

<sup>774</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1803, л. 65–74.

установленных плановых заданий по сбору средств от кино и числу обслуженных зрителей. Недобор средств только за апрель–май составил пять миллионов рублей. По предварительным прогнозным оценкам репертуар новых отечественных и зарубежных кинофильмов второго полугодия 1987 года не обеспечивает выполнение установленного на этот период плана по сбору средств от кино»<sup>775</sup>.

В постановляющей части этого документа никаких новых и радикальных мер по исправлению положения не намечалось. Советская кинематография и в годы наступающих либеральных послаблений никак не могла решить поставленную перед ней задачу одновременного совмещения высокой идейности и максимальных кассовых сборов. Более того: с каждым новым перестроечным годом решала ее все хуже и хуже.

### *КВО*

Еще до появления Постановления №1003 Госкино в 1988г. объединило конторы кинопроката с киносетью и видеопрокатом, дав местному госкинопрокату новое название КВО (киновидеообъединения). Было создано 130 киновидеообъединений, на которые возлагалась ответственность за местные кинотеатры, им же вменялось создание видеосалонов, так как предполагалось в здоровой конкуренции победить к тому времени уже распространявшийся по стране частный видеобизнес. Сначала репертуар в подведомственных КВО кинотеатрах и видеосалонах был строго лицензированным. Через год Постановление наделило КВО правом самостоятельной хозяйственной деятельности. Они сами приобретали фильмы на кинорынках или непосредственно на киностудиях, сами определяли необходимый тираж, формы и способы проката.

Кинотеатры, как и конторы кинопроката, не стали частными предприятиями: они принадлежали либо муниципальной власти, либо находились в юрисдикции субъектов Федерации, то есть областей. Властям

---

<sup>775</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1869, л. 227.

подобало заботиться о них как об объектах культуры, хотя уже без обязательных 55% от кассового сбора наличными в местный бюджет. Штатные расписания должны были утверждаться руководством кинотеатра самостоятельно, цены на билеты раскрепощались. Отношения между кинотеатром и прокатной конторой предлагалось строить на договорной основе, в зависимости от очередности показа, сроков показа, вида и качества фильма.

«В цепочке производство - прокат - показ постепенно сформировалось 4 схемы рыночных отношений:

1. Традиционная: производитель – Союзкинофонд или Роскинофонд – КВО – кинотеатр. При этой схеме фильм, имеющий высокий зрительский потенциал, «отрабатывал» в крупном городе премьерную неделю или две, затем проходил последовательно первоэкранные, второзэкранные кинотеатры, переходил на село и возвращается в небольшие клубы, максимально охватив население.

2. Прямая двухступенчатая: производитель или владелец прав проката на зарубежный фильм продавал фильмокопии или сетевым (региональным) прокатным организациям – КВО, или профсоюзам. При этом купленный фильм «работал» внутри репертуарного фонда, равномерно обходя подведомственную территорию. КВО заботился не только о доходе от конкретного фильма, но и о стабильности работы киносети.

3. Прямая одноступенчатая: производитель или владелец прав проката на зарубежный фильм заключал договоры на показ непосредственно с киноустановками.

4. Лицензионная: производитель (владелец прав) перепродавал свое право на определенную территорию, на срок или без срока. Посредник, как правило, не являлся элементом данной структуры. В любом регионе он был лишь заезжим коробейником. Его целью было – побыстрее вернуть средства, максимально доходно «откатать» фильмокопию. Копия кочевала как гастролер по самым выгодным площадкам огромной территории.

Такая система, естественная для стихийного периода становления рынка, дезорганизовывала киноаудиторию и сказывалась на прокатной судьбе большинства отечественных фильмов гораздо вреднее, чем количественное засилье зарубежной продукции. Кинозрители были вынуждены приспособливаться к «гастрольному» кинопоказу, что не отражалось положительно на посещаемости кинотеатров»<sup>776</sup>.

### *Постановление №1003*

Постановление СМ СССР О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии вышло в ноябре 1989 года и оказалось даже более революционным, чем ожидалось, так как сразу разрешало частное кинопроизводство и свободную торговлю фильмами. Этим Постановлением отменялась система, действовавшая более 70 лет в советском кинематографе. Кинопроизводителю предлагалось самому налаживать свои отношения со зрителем, получая от него материальную поддержку. Подразумевалось, что государство будет финансировать лишь кинообразование и госзаказ.

Согласно постановлению, в состав социально-творческого заказа включалось не более 25% производимых художественных фильмов, а также все мультипликационные, детские, неигровые фильмы, фильмы-дебюты, учебные и дипломные работы. В рамках соцзаказа осуществлялась закупка лицензий и фильмоматериалов для проката в СССР зарубежных фильмов, то есть заказ не ограничивался сферой производства фильмов, а распространялся и на систему проката.

Право собственности на исходные фильмовые материалы было закреплено за государством как заказчиком и инвестором проекта. Вместе с тем, государство предоставляло киностудиям право самостоятельно распоряжаться судьбой картины от его имени. Если в ходе реализации картины поступали какие-либо доходы, то до достижения порога

---

<sup>776</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. – М.: НИИ киноискусства. – 1991. – С. 37–38.

окупаемости они должны были быть переданы органу государственного управления кинематографией как владельцу картины. Зато доходы сверх достижения окупаемости делились между государством и студией в пропорции 20:80 %, а валютные – 10:90%. У студий, таким образом, возникал коммерческий интерес в отношении своей продукции.

Первый в СССР кооператив по производству и прокату фильмов был создан продюсерами А.Разумовским и Ю.Романенко и назывался «Фора-фильм». Покупая непосредственно у кинопроизводителя («Мосфильм», «Ленфильм», «Беларусьфильм», «Ладья» и др.) копии фильмов «Фора» напрямую – без посредничества государственных прокатных организаций – договаривалась с кинотеатрами о прокате приобретенных картин.

«Фора-фильм» фактически заложила основы частного проката и кинопроизводства в России.

Состояние кинопроката в ходе перестройки социологи НИИ киноискусства характеризовали следующим образом: «Нет общенациональных (это то, что могло бы несколько лет назад сделать Госкино) прокатных фирм, конкурирующих друг с другом и с региональными объединениями, нет элементарных информационных и конъюнктурно-экспертных служб, до сих пор нет даже заказа на них. Прокатная политика большинства «прокатчиков» – точнее участников всей посреднической цепочки – состоит сегодня в отсутствии конструктивной прокатной политики. А это результат, прямо противоположный сущностной цели рынка: гибкому удовлетворению спроса»<sup>777</sup>.

### *Кинорынки*

КВО по-прежнему сохраняли и поддерживали накапливавшийся у них фильмо- и теперь уже и видеофонд, как монополисты по-прежнему держали в зависимости государственные кинотеатры обслуживаемых ими территорий. Единственным изменением было то, что отныне они, вместо обязательного

---

<sup>777</sup> Отечественное кино: стратегия выживания. – М.: НИИ киноискусства, 1991. С. 38.



получения фильмов из центра по разрядке и прокатным категориям, свободно приобретали их за те же отпущенные им государственные средства на кинорынках.

Выполняя Постановление 1003 в сфере проката, Госкино в 1989 году создало унитарное предприятие Всесоюзное объединение «Союзкинорынок», которое должно было продавать только что созданным КВО произведенные на государственных киностудиях и принадлежащие пока еще Госкино фильмы (а также фильмы, закупленные за рубежом государственным внешним торговым предприятием «Совэкспортфильм»). А КВО получало из местных бюджетов очень скромные средства на приобретение фильмов для пополнения кинофонда и поддержки сельской киносети. То есть продажа осуществлялась из государственных в государственные руки. Но при этом уже отменялись обязательные 40-процентные отчисления от прокатной платы в Главкинопрокат, что давало КВО шанс при удачных сделках накапливать собственные средства.

Впоследствии, окрепнув и изучив зарубежный опыт, «Союзкинорынок» не ограничивался продажей картин, созданных на средства из государственного бюджета. Он стал выступать в качестве посредника между различными государственными и негосударственными студиями – производителями картин, различными оптовыми покупателями, с одной стороны; региональными КВО, независимыми прокатными фирмами, досуговыми центрами, профсоюзными, общественными, образовательными, военными и другими организациями – с другой. Как правило, на одного продавца приходилось три покупателя (это соотношение является оптимальным).

В кинорынках могли участвовать как минимум четыре типа продавцов: государственная фирма «Союзкинорынок»; студии, имеющие свою производственную базу; а также студии, не имеющие такой базы (цехов, павильонов, специальные штаты работников, оборудование); другие владельцы и совладельцы прав на кинопродукцию. Все они продавали как

собственные фильмы, так и приобретенные ими за рубежом, а также выступали в качестве посредников.

«Союзкинорынок» продавал на кинорынках:

а) фильмы, финансируемые из госбюджета в качестве социально-творческого заказа;

б) фильмы различных студий, заранее оплаченные Госкино СССР;

в) фильмы, приобретенные за рубежом на специально выделенные средства из бюджета страны (эта сумма составляла примерно 3 млн. долларов) «Совэкспортфильмом».

Наряду с КВО на кинорынки вскоре вышли альтернативные прокатчики и даже частные лица с деньгами. Вступив в рыночные отношения, государственные КВО конкурировали на своей территории с любым лицом, занимающимся тем же делом купли-продажи и даже перепродажи прав на демонстрацию фильмов. Отечественных и, заметим, зарубежных фильмов, поступающих не только через закупки Госкино, но уже и из других, нередко сомнительных, источников.

Продукция Госкино, реализуемая через «Союзкинорынок», сокращалась с каждым годом, о чем свидетельствует следующая таблица.

Таблица 15 Продукция Госкино, реализуемая через «Союзкинорынок»

№ кинорынка	Количество фильмов Госкино	Количество фильмов других фильмопроизводителей
1	88	1
2	76	2
3	89	5
4	77	2
5	75	6
6	81	17
7	55	47
8	51	50

Свободные, договорные цены на фильмы поначалу казались участникам кинорынка странным новшеством. Торговаться они не умели, рынка не знали, поскольку раньше картины сдавались разным комиссиям Госкино самими авторами, режиссерами, а теперь на кинорынок пришли директора картин и даже руководство студий.

Сделки стремительно усложнялись, появлялись новые, более мелкие, сложные, многоступенчатые схемы приобретения копий на кинотеатр, на город, на регион, на видео, на кабельное, эфирное ТВ и т.д.

Всего за три года (с декабря 1988 года по октябрь 1991 года) было проведено около 20 кинорынков в разных городах страны. Одновременно с организуемыми «Союзкинорынком» торгами стали проводиться альтернативные – негосударственные – кинорынки, подготовленные другими организациями. На свободных (альтернативных, негосударственных) кинорынках контракты купли-продажи с крупными и надежными киностудиями и творческими объединениями уже предполагали и предпродажу еще незаконченного фильма, то есть своеобразное кредитование кинопроизводства.

Практиковалась продажа фильмов на отдельные регионы по лицензу на договорной основе с предоставлением определенного числа копий или продажа только лиценза с предоставлением покупателю права самостоятельного заказа неограниченного числа копий. Вводились в практику скользящие цены в зависимости от тиража приобретаемого фильма, от сроков его проката и охватываемого региона проката. Популярной становилась практика проката фильмокопий на договорных процентах на определенный срок, после которого копия возвращалась фильмовладельцу. Отношения покупателя и продавца становились все более сложными, запутанными, что отражалось в договорах, вводивших в практику конфиденциальные отношения сторон.

Довольно скоро на кинорынках появились представители и вторичных кинорынков, специализировавшиеся на покупке прав для телевидения и

видео. В договорах все чаще оговаривались не только театральный прокат, но и использование фильмов на телеканалах, продажа фильмов видеодистрибьюторам. Кинорынок все очевидней превращался в кино-теле-видео рынок, где нарастала конкуренция между рынками кинопродукции.

Но этот момент прошел незамеченным, потому что отношения с теле- и видеопрокатом были еще не отрегулированы. Основная ориентация кинопроизводителей оставалась прежней: кинотеатры. Притом, что вторичные рынки уже начинали вполне осмысленно оказывать давление на основной рынок.

Обычно на кинорынках собиралось до 300 участников, представлявших интересы примерно 70 фирм-фильмовладельцев (продавцов) и 130 прокатных компаний (покупателей). На торги выставлялись до 400 картин, из которых 35–40 были премьерными, остальные являлись непроданным багажом прошлых рынков. Продавалось на каждом из внутрисоюзных рынков до ста картин, советских и зарубежных. Цены на кинорынках колебались от бесплатных предложений «Союзкинорынка» некоторых советских фильмов и картин бывших соцстран до 5,5 тыс. рублей за одну копию (в 1991 году) за американские картины. Иногда на рынке осуществлялась оптовая продажа прав на страну или регион. Но никогда сумма такой сделки не превышала 6 млн. рублей за один фильм.

Между тем, как уже было отмечено, менялся состав участников рынков. Среди покупателей были, например, такие организации-перекупщики, которые предлагали владельцам значительные суммы за картины, приобретаемые ими для каких-то своих целей, в первую очередь для проведения различных финансовых махинаций (зачастую фильмы даже снимались для подобных целей). В таких случаях они либо не появлялись на кинорынках, либо исчезали сразу после заключения оптовой сделки. Так, из 102 отечественных фильмов, купленных для проката в Москве в 1991 году, 44 так и не появились на экранах.

В качестве покупателей на кинорынках выступали также досуговые комсомольские центры, и профсоюзные, и образовательные общественные организации. Заявляли о себе и киноброкеры, и мелкие частные прокатные фирмы на один день, и индивидуальные прокатчики, торгующие напрямую с отдельными крупными кинотеатрами.

Вскоре на кинорынках стали появляться директора крупных кинотеатров – как альтернативные покупатели. Это объяснялось их стремлением обойтись без посредников и напрямую купить права на копию или на определенное количество сеансов у самого производителя, опередить теле и видеопрокатчиков по крайней мере у себя в регионе. Эти крупные кинотеатры, куда не переставали ходить зрители, стали объектом борьбы государственных киноvideообъединений (КВО) и быстро обогащавшихся частных прокатчиков-перекупщиков.

Фильм стал товаром, и директора кинотеатров учились на ходу просчитывать экономический эффект от каждой покупки. Теперь они должны были сами выбирать, сами формировать репертуар и даже устанавливать цены на билеты.

В январе 1991 года был отменен «налог с кино», составляющий до перестройки 55% вала. Одновременно государство перестало платить дотацию. И крупным кинотеатрам пришлось взвалить на себя расходы менее удачливых собратьев.

На кинорынках преобладала зарубежная кинопродукция, среди которой, в конце концов, стали появляться и лицензионные, то есть легально приобретенные для проката в России фильмы.

«При существующей тогда системе деньги, заработанные на показе зарубежного фильма, далеко не всегда шли на отечественное кинопроизводство, как это должно было быть по законам рынка. Все зависело от фирмы, купившей лицензию. Таким образом, каждый сеанс заграничного фильма наносил двойной удар по отечественному: занимал его

место в структуре кинопоказа и вытеснял прибыль из системы воспроизводства»<sup>778</sup>.

Средняя цена на советские фильмы в конце 1980-х годов была в 4–5 раз ниже, чем на американские, а в 1991 году – ниже уже в 12–20 раз. Прокатчики перестали покупать советские фильмы и картины стран Восточной Европы, даже если они продавались за очень небольшие деньги. Это объяснялось весьма просто – прокат ориентировался на зрительские предпочтения, а зритель хотел смотреть, в первую очередь, американские и индийские фильмы.

### *Генеральные дистрибьюторы*

В начале 1990-х годов наряду с КВО, с частными альтернативными прокатчиками, которых стали называть региональными прокатчиками, на кинорынках появились и так называемые дистрибьюторы, работавшие с генеральной лицензией. Они на кинорынках не покупали, а продавали. Если региональный прокатчик приобретал частичные права, скажем, для своих местных кинотеатров, или ездил с купленной копией по всей стране, то дистрибьютор появлялся уже с купленным зарубежным пакетом или с отечественным фильмом, купленным у производителя со всеми исходными материалами. Дистрибьютор сам делал необходимый тираж копий и затем продавал права по частям – тем же КВО, отдельным кинотеатрам, вторичным кинорынкам – телевидению и видео.

Одной из первых таких компаний стала Российско-британская творческая Ассоциация, которую инициировал Евгений Бегинин. После перерегистрации эта компания вошла в клуб независимых дистрибьюторов под названием «Ист-Вест». «Ист-Вест» брал на себя все расходы по выпуску фильмов в прокат. Сюда входил и дорогостоящий дубляж, и не менее дорогая печать копий в количестве примерно 20–25 на страну, и рекламная раскрутка картины. Таким образом, «Ист-Вест» фактически заложил основы

---

<sup>778</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – С. 39.

полноценной прокатной стратегии, включающей следующие стадии: выбор фильма для проката; определение тиража и печать копий; определение целевой аудитории и, исходя из этого, разработка маркетинговой и рекламной кампании; определение киносети для демонстрации картины, установка (совместно с кинотеатром) цен на билеты, распределение дохода от театрального показа (согласно договору); представление фильма на фестивалях и кинорынках и т.д. Вскоре к этим стадиям прибавилось довольно распространенное сегодня участие в производстве прокатываемой картины (так называемая «механика подхвата», или pick-up), выход на вторичные кинорынки и т.д.

### *Перестроечный кинематограф и зритель. Проблема разрыва*

На 1 января 1986 года во всесоюзном прокате находилось более 4000 полнометражных художественных фильмов отечественного производства. «Это был обширный репертуар на все вкусы и для всех категорий зрителей – от изощренных киноманов и синефилов до подростковой массовой аудитории»<sup>779</sup>.

Еще до перестройки – в 1985 году – Главным управлением кинопроката Госкино СССР был проведен анализ действующего фильмофонда. «Было отмечено снижение тематического и жанрового диапазона советского кинопроизводства, дефицит жанрового кинематографа и как следствие падение интереса зрителя к отечественному кино». Киноведы НИИ киноискусства классифицировали советские фильмы по жанровому признаку на момент перестройки (1985–1990 годы). Данные этой классификации представлены в следующей таблице:

---

<sup>779</sup>Зоркая Н. История советского кино. – СПб.:Алетейя, 2005. – С. 191.

Таблица 16 Удельный вес жанров в отечественных фильмах (%).

Жанры	Фильмофонд 1978–1985 гг.	Выпуски 1989–1990 гг.	Госкино СССР 1989–1990 гг.	Самостоят. студии 1989– 1990 гг.
Киноэпопея	1,0	0,4	0,5	– 1,4
Кинороман	8,9	2,8	3,3	19,2
Киноповесть	35,0	27,4	30,3	4,1
Кинорассказ	21,2	9,8	3,8	37,0
Кинодрама	6,7	35,1	34,4	1,4
Мелодрама	1,0	0,7	0,5	11,0
Кинокомедия	9,5	8,1	7,0	1,4
Музыкальные	2,0	1,5	1,4	1,4
Приключенческие	8,7	2,8	3,3	11,0
Детективы	2,1	4,5	2,4	
Научно- фантастические	0,8	2,8	2,4	4,1
Сказки	3,1	4,5	6,1	– 2,7
Притчи	–	4,2	4,7	

Существующий фильмофонд по жанровому признаку не соответствовал зрительским предпочтениям.

В то же время отношение киноаудитории к новым отечественным картинам во второй половине 1980-х годов значительно изменилось. Зрители фактически отказались смотреть новые советские фильмы. «Любого качества – премированные на престижных фестивалях, добротные, отвратительные. Не говоря уже о киноповести – классическом жанре советского кино. Интерес публики к продукции «Мосфильма» и студии имени М. Горького



еще между 1986-1988 годами упал в полтора раза, остальных студий – в два, пять и даже пятнадцать раз!»<sup>780</sup>.

Надо сказать, что у кинозрителей в конце 1980-х – начале 1990-х годов не было возможности увидеть большую часть отечественной кинопродукции, независимо от того, удовлетворяла она или нет их потребности. Она просто-напросто не доходила до киноэкрана. Часть производителей изначально ориентировалась на активизировавшиеся тогда вторичные кинорынки, сразу снимая фильмы на видео. Большая же часть фильмов производилась на средства людей, далеких от мира кино и занимающихся, попросту говоря, отмыванием денег. Вкладывали они именно в производство, а не в прокат. Поэтому картины эти, даже самые удачные, в большинстве своем канули в небытие. Как ни странно, отсутствие проката не только не приводило к снижению кинопроизводства, а наоборот: в 1988–1991 годах на какой-то очень краткий период производство подскочило со 180 до 340 картин в год. Правда, большинство этих картин, как мы уже сказали, зритель так никогда и не увидел.

В это время катастрофически снизилась посещаемость кинотеатров зрителями. Советская киноаудитория сократилась с 3,9 млрд. зрителей (проданных билетов) в 1986 году до 2,4 млрд. в 1990. Если в 1986–1988 годах потери составляли приблизительно по 80–130 млн. посещений в год, то в 1989 году – уже 420 млн. В 1990 году произошел еще более катастрофический обвал – потери составили 607 млн. В это время в наших кинотеатрах ежедневно пустовали три четверти мест (14 из 20 миллионов кресел). Подобного падения зрительской посещаемости никогда не было в истории отечественного кино.

К факторам снижения зрительской активности можно было сразу несколько объективных факторов. Однако, главным из них – подчеркнем еще раз, – на наш взгляд стала принципиально неверная репертуарная политика.

---

<sup>780</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. – М.: НИИ киноискусства. – 1991. – С. 7.

Социологические исследования показывали, что негативное отношение к жизни, нагнетание страха, отчаяние, насилие отрицательно сказывались на интересе массовой публики к кинематографу, и в первую очередь к отечественным картинам (подобные эмоции вызывало 82% советских фильмов).<sup>781</sup> Возник стойкий дефицит зрительского доверия к качеству российского производства.

Отучить зрителей от кинотеатров легко, это не требует затрат. Вернуть ушедших, восстановить привычку к кинотеатрам – очень сложно и дорого. И с каждым днем будет все сложнее и дороже. Ни кинотеатры, ни дистрибьюторы не располагают средствами для этого, а государственные дотации совершенно не ориентированы на поддержку фильмопродвижения в этих условиях.

В годы перестройки зритель попросту не выдержал девятого вала «разоблачительного кинематографа», тотально заполонившего отечественный экран. Некоторый интерес к нему был проявлен лишь на заре перестройки, когда еще «не все» было сказано и в обществе еще явно ощущался дефицит свободной информации и прошлом и настоящем. Но этот вакуум стремительно заполнялся тысячами сенсационных публикаций в газетах и журналах. Радио, телевидение, документальное кино, соревнуясь друг с другом в развенчивании рушащегося на глазах режима, все громче заводили общую антикоммунистическую песню под названием «Так жить нельзя». Стало очевидным, что игровому кинематографу с его неразворотливостью попросту не имеет смысла озадачивать себя участием в этом общем хоре, а необходимо настраиваться на какую-то совершенно новую для себя роль в меняющемся мире. Но в условиях впервые обретенной свободы искус немедленного расчета с «проклятым прошлым» оказался сильнее всех прочих резонов и экран буквально заполонился фильмами, на все лады живописующими ужасы рушащейся советской цивилизации. Но

---

<sup>781</sup>Отечественное кино: стратегия выживания. Научный доклад. – М.: НИИ киноискусства. – 1991. – С. 24–26.

душа, и без того переполненная горечью, отчаянием, тревогой за будущее, всех этих кинообличений уже не принимала. Зритель бежал из кинотеатров, а поток «чернушного» кино, нашпигованного мотивами безнадежности, отчаяния, отвращения к жизни, продолжал все еще нарастать. Между тем уже только слепой мог не видеть, что публика жаждет репертуара совершенного иного рода, иной тональности. ...Людьми как никогда нужна была Сказка – озорная, добрая, полная веры в жизнь. Но отечественное кино не вняло столь очевидному социальному заказу.

«Создатели фильмов порой сетуют на то, что мы потеряли замечательный кинопрокат, – отмечал ведущий киносociолог России М.И.Жабский. – Верно, однако, и то, что у прокатчиков не меньше оснований огорчаться произошедшей потерей отлаженной системы национального кинопроизводства, поставлявшего им немало фильмов с высоким зрелищным потенциалом.

Вместе с тем обе стороны не могут не признать, что мы потеряли также супермассовую кинотеатральную аудиторию, представлявшую собой огромный, неоценимый капитал всей кинематографии, – капитал, сформированный всей историей отечественного кино. Надо бы признать еще и то, что причиной этой потери является, в частности, упрощенное и усеченное понимание самого феномена «производство» применительно к кинематографу.

Кино это производство не только фильмов, но и воспроизводство своей массовой природы, массовой зрительской аудитории как важнейшей составляющей художественной культуры общества. Фильмы вне зрительской аудитории мертвы, но когда они входят в жизнь массы зрителей, кино обретает новое качество – оно становится еще и массовым производством человеческой личности, а значит, действенным идеологическим институтом»<sup>782</sup>.

---

<sup>782</sup>Феномен массовости кино. – М.: НИИ киноискусства, 2004. – С. 364.

## 8.7 Кинотехника и кинопромышленность эпохи перестройки

### *Вечная беда*

Кинотехника и кинопромышленность еще с момента рождения и становления российской кинематографии неизменно были ее едва ли не самым слабым ее звеном. Эпоха перестройки в этом плане не только не стала исключением, но еще более обострила эту хроническую болезнь. По крайней мере, симптомы ее стали куда очевиднее, хотя бы потому, что горбачевская политика гласности позволила откровеннее говорить о реальном состоянии дел в этой сфере, не особо напомаживая и камуфлируя гнойники и болячки.

Так с начала 1986г. Отдел науки, культуры и здравоохранения Комитета народного контроля СССР усиленно взялся за проверку работы производственного объединения «Копирфильм» (генеральный директор т.Михеев Ю.А., заместитель по производству т.Курдин Е.М.) Госкино СССР (заместитель председателя т.Соломатин С.А.) и всех его шести кинокопировальных фабрик в гг.Киеве, Ленинграде, Москве, Новосибирске, Рязани и Харькове по техническому перевооружению производства и экономии материальных ресурсов в 1981–1985 годах. Фабрики этого объединения тиражировали фильмы на цветной и черно-белой киноплёнке различного формата объемом до 570 млн. метров в год в 35-мм исчислении. В минувшем 1985 году объем товарной продукции фабрик составил 84,7 млн.рублей. Общая численность работающих – 4276 человек.

По итогам проведенного обследования КНК СССР принял постановление «О серьезных недостатках в работе производственного объединения «Копирфильм» Госкино СССР по техническому перевооружению и экономии материальных ресурсов»<sup>783</sup>.

Проведенная экспертами КНК проверка выявило довольно жуткую картину безобразного ведения дел, транжирства государственных средств, гениальной имитации трудовых достижений при полном отсутствии таковых.

---

<sup>783</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1810, л. 1–15.

В одиннадцатой пятилетке объединение и фабрики, – отмечалось в постановлении, – провели определенную работу по замене устаревшего оборудования, увеличению объемов переработки цветных пленок, совершенствованию отдельных технологических процессов, выпуску ряда новых видов продукции. Вместе с тем техническое перевооружение фабрик проводилось без должных экономических обоснований и не привело к заметному улучшению организации и условий труда, повышению его производительности, уменьшению расхода основных материалов.

На техническое перевооружение фабрик в 1981–1985 годах было израсходовано 9,6 млн.рублей, в том числе на приобретение нового технологического оборудования – более 5 млн. рублей. Половина этой суммы пошла на закупку импортных проявочных машин и копировальных аппаратов. Однако экономическая эффективность этих, затрат оказалась крайне низкой и составила всего-навсего 805 тыс. рублей, или 8,4 копейки на каждый вложенный рубль (!!! – *В.Ф.*). По ряду фабрик отдача была еще ниже: на Новосибирской – 4,3 копейки, Харьковской – 1,8 и Московской – лишь 0,3 копейки на рубль затрат.

Среднегодовая стоимость основных промышленно-производственных фондов в целом по объединению увеличилась за проверявшийся период на 7%, а зато фондоотдача уменьшилась на 2,1%.

На Ленинградской и Московской фабриках фондоотдача снизилась на 5,4%, а на Харьковской – на 41,4 %. Контролеры КНК обратили особое внимание на то обстоятельство, что руководители объединения и некоторых фабрик в ряде случаев крайне безответственно подошли к закупке дорогостоящего оборудования. Например, Рязанская фабрика в 1981 году приобрела три проявочные машины производства ЧССР, из которых две общей стоимостью 166 тыс.рублей оказались ненужными и их пришлось продать. Московская фабрика в 1984 году умудрилась закупить в Бельгии дорогостоящий кинокопировальный аппарат за 166,1 тыс. рублей, который

оказался совершенно непригодным из-за серьезных конструктивных недостатков.

Многие важные задачи, поставленные перед объединением и его предприятиями на одиннадцатую пятилетку, оказались невыполненными. Так, Ленинградская фабрика должна была в 1,8 раза увеличить годовой объем печати цветных фильмокопий гидротипным способом на специальных пленках, содержащих вдвое меньше серебра, чем обычные. В 1985 году таких копий было отпечатано в два раза меньше, чем было предусмотрено пятилетним планом, и даже ниже уровня 1981 года.

На фабриках практически не уменьшались, а на отдельных даже росли продолжительные простои оборудования по техническим причинам. Предприятия объединения не вели должной работы по экономии материальных ресурсов, прежде всего серебросодержащих киноплёнок, но научились бодро рапортовать о достижениях по этой части. Так, в прошлом году Киевская фабрика сообщила об экономии 54,6 тыс. метров различных киноплёнок, хотя из-за производственного брака их было потеряно более 647 тыс. метров. По этой же причине на Ленинградской фабрике в отходы ушло 541 тыс. метров, Московской – 92 тыс. метров киноплёнок, однако в их отчетах была показана экономия. Кроме того, завышенные нормы расхода позволяли руководству копировальных фабрик за счет экономии при изготовлении одних видов продукции покрывать сверхнормативные потери ее по другим. Проверкой был выявлен перерасход в 1985 году 1326 тыс. метров пленки на Киевской и 499 тыс. метров – на Московской фабриках.

В нарушение требований директивных органов объединение «Копирфильм» во все годы одиннадцатой пятилетки не устанавливало фабрикам плановое нормативное соотношение между приростом производительности труда и приростом средней заработной платы. Более того, объединение нередко под надуманными предложениями планировало фабрикам задания по производительности, сниженные по сравнению с уровнем, достигнутым в предыдущем периоде. В результате в одиннадцатой

пятилетке было допущено превышение роста средней заработной платы над ростом производительности труда по четырем из шести фабрик, в том числе по Харьковской – в 1,4 и Ленинградской – в 2 раза.

Объединение "Копирфильм" систематически устанавливало фабрикам лимиты затрат на рубль товарной продукции на 3–4 процента больше уровня, достигнутого в предыдущем периоде, а также допускало превышение нормативов рентабельности в калькуляциях на отпускные цены. Это позволило фабрикам отчитываться в экономии по себестоимости и получать значительные сверхплановые прибыли. Так, Московская и Киевская фабрики из года в год перевыполняли планы по прибыли на 23–28 процентов, а Ленинградская – даже на 40–60 процентов. За 1981–1985 годы в целом по объединению сумма сверхплановой прибыли превысила 7,8 млн.рублей. Тем самым создавалась видимость благополучия в хозяйственно-финансовой деятельности фабрик и возможность премирования их работников по результатам основной деятельности в максимальных размерах.

При таких недостатках в работе кинокопировальных фабрик, ответственность за которые должны были нести руководители и сотрудники аппарата управления объединения «Копирфильм», всем им регулярно выплачивались премии, причем в большинстве случаев в полных размерах. Генеральный директор объединения т.Михеев, несмотря на серьезные упущения в техническом перевооружении фабрик, срывы планов освоения новых видов продукции, недостатки в экономической работе, только за 1984 и 1985 годы с разрешений Госкино СССР был премирован на сумму 3545 рублей. Заместителю генерального директора по производству т. Курдину при наличии крупных недостатков в работе по повышению эффективности производства и использованию материальных ресурсов выплачено за эти два года премий в сумме 2950 рублей.

Знакомясь с такого рода реалиями поневоле спрашиваешь себя: может быть, разложение, обнаруженное контролерами КНК на «Копирфильме» – одним из крупнейших объединений Госкино СССР – было исключением из

правила и на других промышленных предприятиях отрасли все было по-другому?

Увы, в апреле того же 1996г. коллегия Госкино СССР обсуждала «Задачи конструкторских организации и промышленных предприятий НПО «Экран» по повышению качества выпускаемой кинотехники и созданию специализированных производств в свете требований партии и правительства». И тут выявилась сходная картина что и на «Копирфильме», а представленный проект постановления коллегии был безоговорочно отклонен, поскольку не отвечал «задачам коренного повышения качества кинотехники и ускорения научно-технического прогресса в кинематографии»<sup>784</sup>.

Следом досталось на орехи уже коллективу НИКФИ, ответственному за разработку образцов новой техники и технологий. Безобразнейшая работа этой организации стало очевидна даже со стороны. Поистине зубодробительной публикации удостоила институт газета «Московская правда». Возразить по существу на этот фельетон было нечего и коллегия Госкино вынуждена была признать скандальную статью справедливой. Резолюция заседания гласила: «Отметить, что руководство института не выполняет своей роли по мобилизации коллектива на решение задач, соответствующих современным требованиям»<sup>785</sup>.

Процессы разложения принимали тогда характер эпидемии и поражали в большей или меньшей степени едва ли не каждую клеточку ермашинного киноцарства. Да и только ли его? Вот почему постановление КНК о «Копирфильме» оказалось не последним приветом руководству Госкино от главных в СССР блюстителей порядка и дисциплины.

По сути дела каждое очередное заседание секретариата правления СК СССР сводилась к тому, что перед его участниками открывалась какая-то очередная бездна поистине гробовых проблем. Вот и на очередных

---

<sup>784</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л. 38–44.; д. 1812, л. 95–114.

<sup>785</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л. 92–94.; д. 1814, л. 212–216.



«посиделках» (25.09.1986г.) в газокамере СК пришлось заглянуть в еще одну подобную бездну: в повестке дня появился вопрос о состоянии материально-технической базы киноотрасли. Картина выявилась достаточно безотрадная. Итоговая резолюция состоявшегося обсуждения констатировала: «Уровень кинотехники, имеющейся сегодня на киностудиях страны, не отвечает современным требованиям, Более 75 % съемочной аппаратуры – устаревшие модели. Весь комплекс кинотехники, применяемой в кинопроцессе, серьезно отстает от мирового уровня. Нетерпимое положение создается с обеспечением качественной отечественной пленкой. Министерство химической промышленности и Госкино СССР не выполняют ранее принятых решений. Серьезно отстают на киностудиях строительство и реконструкция производственных мощностей. Низкий уровень научно-исследовательских работ НИКФИ, оторванность конструкторских разработок НПО «Экран» от нужд производства рождает морально устаревшую кинотехнику, а неудовлетворительное качество изготовления делает ее непригодной к использованию. Затрачиваемые на эти цели крупные государственные средства и материальные ресурсы не дают ощутимых результатов. Пассивную позицию в пропаганде новой кинотехники занимает журнал «Техника кино и телевидения». Значительное отставание технической оснащенности кинопроизводства превратилось в серьезный фактор, отрицательно сказывающийся на эстетико-психологическом воздействии фильмов, и влияет на их конкурентоспособность на мировом экране».

С учетом этих скорбных речей и пролитых слез секретариат поручил Всесоюзной комиссии кинотехники совместно с техническим управлением Госкино СССР подготовить программу основных направлений развития советской кинотехники, обсудить ее на всесоюзной конференции и внести на рассмотрение инстанций.

Данный секретариат стал одним из первых мероприятий по выполнению решений пятого съезда кинематографистов о принятии

неотложных мер по модернизации технического оснащения студий и обеспечению кинематографии высококачественной пленкой современных образцов. Итогом усилий секретариата правления СК СССР в этом направлении стала разработанная впоследствии совместно с Госкино СССР долгосрочная программа перестройки материально-технической базы кинематографии аж до 2005 года.

### *План-мечта*

Но еще чуть раньше (29.07.1986г.) коллегия Госкино СССР утвердила постановление «О плане экономического и социального развития кинематографии на 1986-1990гг. и задачах киностудий, предприятий и организаций Госкино СССР по его реализации». Разработчики плана, похоже, еще как будто бы веровали в святость марксистко-ленинского учения и в то, что «коммунизм неизбежен». Даже и в самых жутких ночных кошмарах им пока что не могли присниться реальные картины последнего года очередной советской пятилетки, распада и агонии СССР образца 1990г. Под стать своим светлым верованиям в обещанное горбачевской перестройкой «улучшение социализма» они и вычертили свой дивный план.

Предполагалась, что раздувать сам объем советского кинопроизводства в ходе новой пятилетки уже не стоит, а надобно будет обратить побольше внимания на повышение качества и эффективности кинопродукции. План на XII пятилетку предусматривал ежегодный выпуск 155 полнометражных художественных кинофильмов, что соответствовало уровню одиннадцатой пятилетки, до 15 полнометражных художественных фильмов для перевода на видеомагнитную ленту, 110–120 серий художественных фильмов по заказу телевидения, 32–37 полнометражных документальных и научно-популярных фильмов.

А вот по другим параметрам предусматривался ощутимый рост.

Намечалось:

«– довести к концу 1990 года киносеть Госкино СССР до 115,6 тыс.киноустановок на 19245 тыс.мест, обслужить 3150 млн.зрителей и получить 882,7 млн.рублей валового сбора, ввести в действие за счет государственных централизованных капитальных вложений 252 постоянно действующих кинотеатра на 148,6 тыс.мест;

– обеспечить по промышленным предприятиям Госкино СССР рост по сравнению с 1985 годом товарной продукции в сопоставимых ценах в 1990 году на 25,2%, производительности труда в расчете на одного работающего на 19,1%, прибыли на 33,1%, производства непродовольственных товаров народного потребления в розничных ценах на 29,7%;

– выделение Госкино СССР государственных централизованных капитальных вложений в сумме 135,5 млн.рублей (в том числе строительно-монтажных работ – 68.9 млн.рублей), ввод в действие основных фондов на 135,5 млн. рублей, общей площади жилых домов в количестве 89,6 тыс. кв. метров»<sup>786</sup>.

Для успешного решения этих задач и безусловного выполнения установленных на XII пятилетку заданий предусматривались «перестройка организационной структуры управления кинематографией, расширение хозяйственной самостоятельности киностудий, объединений и предприятий и повышение их ответственности за результаты финансово-хозяйственной деятельности, переход к экономическим методам руководства и углубление хозяйственного расчета, перевод с 1 января 1987 года на новые методы хозяйствования промышленных предприятий, а затем – киностудий, предприятий и организаций киносети и кинопроката с установлением для них стабильных экономических нормативов, проведение ряда экспериментов в производстве кинофильмов, повышение эффективности работы научно-исследовательских институтов и подразделений, более широкое внедрение электронно-вычислительной техники, повышение профессиональной подготовки кадров»<sup>1</sup>.

---

<sup>786</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1813, л. 165–176; д. 1834, л.38–44; д. 1812, л. 95–114.

Конечно же, грезились и радикальное обновление технической и технологической базы советской киноиндустрии и другие замечательные вещи. А гарантом всех этих чудес должно было стать «Всесоюзное социалистическое соревнование».

Правда, в качестве подкрепления этому чудо-инструменту хозяйственно-экономического развития к концу года подоспело еще и постановление Госкино СССР «О переходе на новые условия хозяйствования промышленности системы Госкино СССР» (23.12.1986г.). С учетом проделанной работы предприятиям кинопромышленности было приказано перейти на новую жизнь уже с 1 января 1987 года.

### *Пленочный кризис*

Начиная с осени 1986г. в стране стал нарастать острейший кризис с производством киноплёнки.

Начальник управления Госкино СССР С.А.Соломатина вынужден был обратиться к руководству Госкино с докладной запиской о крайне неудовлетворительном состоянии дел с поставками киноплёнок и неизбежных тяжелых последствиях нехватки пленки. «Недопоставка, – сообщал он, – на 29.09.86г. составила 24,3 млн. п.м., что привело к резкому сокращению переходящих запасов киноплёнок на копировальных фабриках. При нормативе 37 млн. п.м. фактические запасы (с учетом пленки в пути) составляют 16,3 млн. п. м, что привело к целодневным простоям в августе и сентябре м-цах на Рязанской, Киевской, Ленинградской копирфабриках. Одновременно, предприятиям кинематографии было поставлено 10 млн.п.м бракованной киноплёнки. До настоящего времени брак так и не восполнен»<sup>787</sup>.

Столь значительные недопоставки пленки тем больше били по отрасли, что ей был значительно увеличен план по валовому сбору на 1987г. Однако выполнить такой план можно было в первую очередь только за счет

---

<sup>787</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1814, л. 45–47.

увеличения тиражей фильмов, выпускаемых в прокат. Нехватка пленки отрезала такую возможность. Соломатин сообщал, что пора звонить во все колокола и тревожить непосредственно руководство страны.

В колокола зазвонили. Но дело не сдвигалось с места.

Дефицит киноплёнки с каждым годом становился все более острым. Напомним, что с появлением независимых студий растущее как на дрожжах производство фильмов в стране увеличилось более чем в два раза. Несопоставимо больше стали закупать зарубежных фильмов. А между тем производство отечественной пленки не просто стояло на месте, а еще и сокращало ее поставки. Одной из причин тому стало введение в СССР института Госприемки во всех отраслях промышленности. В целях повышения качества выпускаемой продукции госприемку ввели и в кинопромышленности. И новая контрольная служба сразу же доказала, что ее создали не зря. В первый же год своего существования контролеры госприемки забраковали сразу 20% годовой продукции всех советских фабрик киноплёночной промышленности. По официальным документам Госкино в 1989г. кинокопировальные предприятия недополучили от Минхимнефтепрома которому были подведомственны заводы, производящие киноплёнку, – 51 млн м. цветных киноплёнок. Этот «подарочек» недопоставки дорого обошелся отрасли, резко затормозив работу 40% всех съемочных групп, а заодно и тиражирование приготовленных к прокату фильмов.<sup>788</sup>

На самом же деле, беда заключалась отнюдь не в ужесточении контроля за качеством пленки – он был, кстати, уж не таким и свирепым. Даже уже прошедшая контроль пленка могла давать непомерно высокий уровень брака, вынуждая операторов снимать на всякий пожарный случай по 8–10 дублей одного и того же кадра и уже только тем непомерно увеличивая расход пленки. Главная же причина

---

<sup>788</sup>РГАЛИ. ф. 2944. оп. 1, д. 1802, л. 94–95.

плёночного кризиса заключалась в растущей отсталости оборудования и технологий советских фабрик киноплёнки. Уж слишком долго они уютно почили на техническом и технологическом багаже своих достижений 30–50-х годов в то время как кинематографии Запада ушли далеко вперед, создав и массово внедрив образцы киноаппаратуры и технологии принципиально нового поколения.

Справедливости ради, надо бы сказать что на уровне лабораторных разработок образцов новой киноаппаратуры и технологий (в том числе и сверхчувствительной киноплёнки) мы ничуть тогда не отставали. Но дело в том, что все эти новинки не были запущены в конвейерное, массовое производство и использовались в крайне узком сегменте – исключительно военными и спецслужбами.

Плёночный голод вынудил руководство «Копирфильма» выступить в печати с открытым письмом. В марте 1990г. в газете «Экран и сцена» было опубликовано открытое письмо трудовых коллективов кинокопировальной промышленности, совета директоров ПО «Копирфильм» министру культуры СССР Н.Н.Губенко, министру химической и нефтеперерабатывающей промышленности СССР Н.В.Лемаеву и др.: «Уважаемые товарищи! Шесть кинокопировальных фабрик, входящих в производственное объединение «Копирфильм», являются крупнейшими в стране поставщиками фильмокопий и видеофонограмм на кассетах территориальным киновидеообъединениям и в торговую сеть. Нами изготавливается и большая часть киновидеоматериалов для зарубежных заказчиков. <...> Мы всегда испытывали сложности с обеспечением наших предприятий основным сырьем – киноплёнкой и виде кассетами. Но результаты деятельности монополистов по выпуску этой продукции – предприятий Министерства химической и нефтеперерабатывающей промышленности и Министерства электронной промышленности – в 1989г. и в начале 1990г. иначе как катастрофой мы назвать не можем. Постоянные

простой из-за отсутствия сырья и необеспеченность фондами на сырье под утвержденный план вынуждают нас в очередной раз приступить к свертыванию производства и сокращению квалифицированных кадров. И это происходит в период, когда мы завалены заказами, кинотеатры и видеотеки стонут от дефицита фильмокопий и видеофонограмм по новым фильмам, но зато планомерно расширяет свою деятельность незаконный рынок и прокат фильмов, контрабандой завезенных из-за рубежа. Уважаемые товарищи министры! <...> Мы просим вас, используя ваш личный авторитет и права министров, сконцентрировать усилия ваших специалистов с целью увеличения производства киноплёнки и видеокассет, а если это нереально, то выступить с предложением о закупке их за рубежом. Если мы с вами эти задачи в кратчайшие сроки не решим и начнется сокращение поставок фильмокопий и видеофонограмм на кассетах в кинотеатры и фильмотеки страны, то проигрывают миллионы зрителей, а выиграют только представители пресловутого «черного киноvideорынка». С уважением, по поручению трудовых коллективов кинокопировальной промышленности, совет директоров ПО «Копирфильм»<sup>789</sup>.

«В 1990г., – отмечает «Новейшая история отечественного кино», – потребности советского кинематографа в цветной позитивной плёнке оцениваются в миллиард метров, из которых получена лишь половина. Крупнейшие кинокопировальные фабрики в Киеве, Рязани и Новосибирске больше простаивают, чем работают, а представители кинопрокатных организаций сталкиваются с новой для них проблемой – купленные ими фильмы печатать не на чем. Из трех поставщиков позитивной киноплёнки – «Свема», «Тасма» и «ORWO» (ГДР) – лишь последний выполняет свои обязательства по поставкам с немецкой пунктуальностью. Однако их доля составляет незначительную часть общего объема – 10%. Оба советских поставщика работают с перебоями, причин чему несколько – собственные производственные

---

<sup>789</sup>Экран и Сцена. – 1990. – №9.

проблемы, разлад в системе Минхимнефтепрома СССР, нехватка конвертируемой валюты для закупки ряда зарубежных химикатов и растворителей»<sup>790</sup>.

### *Видеобум*

На эпоху перестройки пришлась наиболее активная фаза в освоении и распространении в СССР нового вида зрелища – видео.

23 января 1986г. вышло постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по развитию материально-технической базы по производству бытовой записывающей и видеовоспроизводящей аппаратуры»<sup>791</sup>. Помимо указанного постановления на заседании секретариата ЦК был принят еще один документ, касавшийся уже не производственно-технических вопросов развития видеододела в стране, а «производства и использовании видеопрограмм в идейно-воспитательной работе»<sup>792</sup>.

Судя по принятым решениям партийное руководство, заметно меняло свое отношение к развитию видеододела в стране. «Это распоряжение, – отмечают авторы НИОК, – не что иное, как запоздалая реакция на стихийное и неконтролируемое распространение видео в стране, руководство которой долгое время предпочитало считать, что «у нас видео нет», а потом по своему обыкновению решило запретами и наказаниями (в том числе и уголовными) оградить страну от «буржуазной заразы». Открытие видеозалов и пунктов проката кассет, вкупе с образованием Отдела организации видеокино в структуре Госкино СССР – попытка сменить кнут на пряник, «урезонить» самостийно развивающийся видеорынок, предложив в качестве альтернативы легальные, абсолютно законные и относительно недорогие для пользователей государственные видеозалы и видеотеки. <...> (По свидетельству Кирилла

---

<sup>790</sup>Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Т.5. – С. 295–298.

<sup>791</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1799, л. 1–10; д. 1799, л. 1–2.

<sup>792</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1799, л. 1–10; д. 1799, л. 1–2. На этот документ ссылается Ф.Т.Ермаш в стенограмме заседания коллегии «О мерах по выполнению решений ЦК КПСС «О производстве и использовании видеопрограмм в идейно-воспитательной работе» от 28.01.1986 г.// РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1812, л. 17–18.



Разлогова, в 1977г. ставшего советником Филиппа Ермаша, одной из первых бумаг, поданных им министру, была записка о необходимости обратить особое внимание на круг проблем, связанных с видео. Ермаш направил эту записку в КГБ и ЦК КПСС, откуда получил одинаковые ответы: «К нам это никогда не придет».)»<sup>793</sup>.

Но теперь планы партийного руководства круто изменились и оно посчитало, что опасная игрушка очень даже может пригодиться в деле перестройки и общего дрейфа в сторону «открытости» западному миру. Соответственно этой новой установке целому ряду ведущих советских министерств и научных организаций было вменено в обязанность ударным порядком разработать образцы всех видов аппаратуры для широкого внедрения видео в систему советской культуры и пропаганды. О новых запланированных масштабах развития видеододела могут сказать такие цифры: по первоначальному плану XI пятилетки намечалось выпустить к 1990г. 60 тыс. видеоманитофонов. По новому постановлению ЦК их намечалось изготовить уже 200 тыс. В следующей пятилетке 1991–1995 гг. предстояло довести выпуск этой продукции до 500 тыс. Теми же темпами предстояло наладить выпуск видеокассет и прочей необходимой для развития видео аппаратуры.

Что касается Госкино, то ему помимо общей координации работы поручалась проведение единой политики в подготовке видеопрограмм для проката и продажи внутри страны и за рубежом, создание системы видеопроката и видеопоказа. В течение 1986–1987 Госкино обязывалось организовать широкую сеть видеотек и видеозалов. Уже 4 февраля 1986г. коллегия Госкино СССР утвердила постановление «О создании сети видеозалов для использования видеопрограмм в идейно-воспитательной работе с населением». Этим актом утверждался план организации в 1986–1987гг. 1000 видеозалов и их распределение по республикам. Из них необходимо было организовать 650 в РСФСР, 125 на Украине, 50 в

---

<sup>793</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – Спб.: Сеанс. – 2002. – С. 57–58.

Казахстане, 35 в Узбекистане. Особое внимание обращалось на приоритетность организации видеопоза в районах Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока. В главные союзники в развитии новой формы кинопоказа намечалось привлечь славный комсомол. С его помощью надлежало организовать работу видеозалов и видеотек, как центров идейно-воспитательной и культурно-массовой работы с населением, 20 февраля вышло постановление коллегии Госкино СССР «О мерах по развитию материально-технической базы создания видеопрограмм и тиражирования их на кассетах»<sup>794</sup>.

Надо заметить, что Госкино не смогло справиться с объемом задач, порученных ему еще прежним постановлением ЦК КПСС и СМ СССР, в связи с чем при утверждении очередного партийно-государственного постановления специальным пунктом было поручалось провести разбор персональных дел коммунистов-руководителей проваливших поручения высшей партийной инстанции. С учетом этого обстоятельства теперь в Госкино за выполнение новых еще более ответственных поручений взялись вполне ретиво. Однако при всем старании дело шло туго.

Производственно-техническую базу для записи огромного количества необходимых видеопрограмм создавать пришлось едва ли не с чистого нуля. Открывать видеосалоны оказалось еще сложнее уже только в силу острейшей нехватки подходящих помещений. Поручение ЦК предусматривало создание сети видеосалонов не как каких-то убогих забегаловок с наличием крыши над головой. Имелось ввиду создание полноценных и многопрофильных досуговых центров, привлекательных прежде всего для молодежи. Но хорошо было чертить эти замки на партийных бумагах. В реальности никаких ресурсов для реализации.

Подобных поручений не было и в помине. Открывать видеоточки пришлось открывать в первых попавшихся под руку помещениях, чаще всего более чем убогих. Так в отчете директора ВО «Союзкинофонд» В.В.Маркова

---

<sup>794</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 182, л. 25–28.

за первые полгода работы по выполнению постановления ЦК отмечалось, что «Несмотря на принятые решения Совминов союзных республик госкинокомитеты не добиваются у местных советских органов выделения помещений для видеотек, позволяющих проводить широкую воспитательную и культурно-массовую работу с населением, что предусмотрено решением директивных органов. Почти повсеместно эти помещения имеют небольшие площади и неудобны в планировке. Так, в Москве три из пяти видеотек находятся в помещениях до 30 кв.м, во Львове – 12 кв.м в Калининграде для видеотеки выделено сырое подвальное помещение. Ленинградская видеотека расположена в тесном помещении бывшей хозяйственной постройки. В Ростове-на-Дону, Риге и Жданове видеотеки открыты в служебных помещениях организаций кинопроката»<sup>795</sup>.

Заваливалось выполнение порученной программы и на всех прочих ее направлениях<sup>796</sup>. Самое же неприятными в этом перечне невыполненных или плохо выполненных дел были строки о том, что полученные видеотеками доходы покрывают пока не более 5,1% расходов на их оборудование и комплектование видеофонда. До поры до времени чиновникам Госкино можно было объяснять столь жалкие результаты отсутствием бытовых видеомагнитофонов на внутреннем рынке. Но почему-то это обстоятельство не мешало уже тогда появившимся первым полуподпольным видеоточкам иметь совершенно бешеный спрос на свою продукцию и грести деньги лопатой. И уже тогда четко обозначилась грозная перспектива: казенное видео в сравнении с «черным» окажется заведомо неконкурентоспособным.

Возможная мудрая народная поговорка «Пусти козла в огород» и припомнилась чиновникам Госкино, но команда с партийных высот о разведении костра на цистерне с бензином возымела более сильное действие.

---

<sup>795</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л.80–84; д. 1846, л.26–31, л. 87–103.

<sup>796</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1846, л. 26–31.

### *ВО «Видеофильм»*

Заметим, что первоначальные затруднения у Госкино СССР с выполнением ответственного партийного задания имели по собой и вполне объективные причины. Одна из них, в частности, состояла в том, что тяжесть, действительно, непростой задачи на первых порах легла исключительно на плечи уже существующих структурных подразделений Госкино, у которых хватало и своей собственной работы. Между тем как сложность и объем нового дела требовал, как минимум, кадрового подкрепления, а еще лучше – создания новой специализированной управленческой структуры. И таковая была создана. В составе Госкино СССР появилось новое подразделение – «Видеофильм». Руководителем нового объединения был назначен молодой энергичный Олег Уралов – кинорежиссер-документалист, секретарь СК СССР.

Деятельность нового достаточно щедро финансируемого по отношению к другим подразделения Госкино вызывала, мягко говоря, много вопросов, часто порождала острые конфликтные ситуации и внутри себя и в отношениях с другими подразделениями Госкино и организациями.

До 1989г. деятельность «Видеофильма», все еще переживавшего период становления, была планомерно убыточной. В 1986г. убытки составили 10 тыс. руб., в 1987г. – 952 тыс. руб. Убытки были покрыты за счет средств Госкино СССР. В 1988г. убытки составили 2941 тыс. руб. и были списаны Госкино СССР на уменьшение уставного фонда.

В 1989 году объединение перешло на работу в условиях арендных отношений. Договор с Госкино СССР об аренде от 5 апреля 1989 года, заключенный на весьма льготных для объединения условиях, представлял коллективу полную хозяйственную самостоятельность. Фиксированная сумма арендной платы на первые два года установлена в размере менее трети суммы амортизации сданных в аренду основных средств. Госкино СССР принял на себя финансирование производства видеопроизводства, включенной в госзаказ (объединение этой возможностью не воспользовалось), выделение

валютных ассигнований с рублевым покрытием на приобретение лицензия на иностранные фильмы.

Госкино СССР принял на себя обязательство выделять объединению централизованные капитальные вложения, в т.ч. валюту с рублевым покрытием, на дальнейшее развитие базы видеопроизводства. Но, как потом выяснили инспекторы КНК СССР, проверявшие «Видеофильм», оказалась судьба выделяемых средств оказалась загадочно туманной. Выявлено было и множество других нетривиальных особенностей в деятельности объединения. Представленные контролерам данные не всегда соответствовали цифрам балансовых отчетов. В доходы, к примеру, были включены суммы, реально не поступившие на расчетный счет объединения.

Интересно выглядели и статьи основных доходов «Видеофильма». За 1989г. – первое полугодие 1990г. реальные поступления денежных средств на расчетный счет объединения составили сумму порядка 16,8 млн. рублей. Из них 12,4 млн. рублей, или 74%, – поступления от сдачи в субаренду (7,8 млн. руб.) и продаж (4,6 млн. руб.) видеопроекционных установок. Еще 1,1 млн. рублей, или 6,6%, поступило от услуг ТВЦ сторонним организациям. То есть более 80% доходов за 1,5 года объединение получило от эксплуатации арендованной импортной видеотехники.

От реализации видеопродукции за этот период было получено немногим более 2,5 млн. рублей, что составило всего-навсего 15% в общей сумме доходов. В том числе от реализации собственной видеопродукции получено не более 500–520 тыс. руб., или менее 3%.

«Выводы, – итожило заключение КНК СССР, – здесь напрашиваются сами собой. Объединение живет не за счет результатов своей творческой деятельности, а фактически является сборщиком дани с субарендаторов ВПС.

Обращает на себя мизерность услуг объединения (на 69 тыс. рублей за 1,5 года) по профилактическому и ремонтному обслуживанию: ВПС.

Следует отметить, что 4,6 млн. руб., полученных от продажи ВПС, не возвращены их владельцу – Госкино СССР, а пошли на финансирование существования объединения, в т.ч. на выплаты заработной платы и премий его работникам. Фактически данная сумма является безвозмездной дотацией Госкино СССР объединению.

Утверждений о том, что средства от продажи ВПС идут якобы в фонд развития производства, науки и техники и расходуются только на его цели – бездоказательно. Это – только на бумаге. В действительности из указанной суммы и сумм амортизационных отчислений лишь не более 200–300 тыс. рублей израсходовано на развитие производства и оплату НИР. В основном эти средства пошли на финансирование видеопроизводства, заработную плату, используются как оборотные средства, идут на финансирование незавершенного производства, оплату роста материальных запасов и другие нужды»<sup>797</sup>. И т.д., и т. п.

У подпольных воротил видеобизнеса дела шли куда веселее. «На рубеже 1980-х–1990-х гг., – живописуют авторы НИОК, – мощный вал видеопродукции (естественно, «пиратской») захлестнул советского потребителя. Видеомагнитофоны постепенно превращаются из атрибута роскоши в атрибут «достатка», а еще года через три станут обычным предметом домашнего быта. В обеих столицах рядом со станциями метровозникают видеоларьки, окна которых во всю высоту заполнены гигантскими кипами кассет. Кассеты снабжены наклейками, распечатанными на матричных принтерах (крупные видеофирмы могут позволить себе «струйные» распечатки). На наклейках значится название фильма, имя главной звезды и жанр; ни о каких коробках ни пластиковых, ни картонных – с подробными выходными данными речь не идет»<sup>798</sup>.

---

<sup>797</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 2065, л. 28–32.

<sup>798</sup> Новейшая история отечественного кино 1986–2000. т.5. С.530–531.

По официальной статистике из 25 тысяч видеотек, имевшихся на 1990 г. в стране, Госкино СССР принадлежало всего-навсего 1,5 тыс., Министерству культуры СССР - 3,5 тыс., ВЦСПС - 7 тысяч. На базе учреждений ВЛКСМ действовало около 10 тыс. (!!!) видеоточек, предприятиям общественного питания и бытового обслуживания принадлежало 3 тысячи, т.е. более 50% зрелищных предприятий такого рода.

По данным ЦК ВЛКСМ в репертуаре этих видеосалонов отечественные картины составляли не более 5%, тогда как всего в обороте находится порядка 15 тыс. фильмов. Поскольку в законном порядке у зарубежных правообладателей приобретены лишь фильмы, имеющие лицензию Госкино СССР, остальная продукция, представленная в репертуаре негосударственных видеозалов, попадала на экран и использовалась незаконно или, как принято было говорить – пиратски.

Для руководства Госкино СССР, худо-бедно выполнившего постановление ЦК КПСС о развитии видео, теперь наступал этап героической и абсолютно безнадежной борьбы с последствиями запуска козла в огород.

### *Несбывшиеся планы*

Между тем пока разворачивалась битва за массовое распространение видео, аховое состояние материально-технической базы киносети, киностудии, предприятий и организаций кинематографии не только ничуть не улучшилось, но еще более усугубилось. Сложившаяся практика остаточного выделения для кинематографии капитальных вложений, технологического оборудования, комплектующих изделий и других материально-технических ресурсов продолжала исправно вершить делать свое черное дело.

Критическое положение сложилось, как уже отмечалось, с пленкой. Но разве только с ней? Негативные тенденции словно полчища голодных крыс

изгрызали буквально каждое звено производственно-технической базы советской кинематографии.

В последние годы, несмотря на принимаемые меры, падала обеспеченность даже городского населения зрительскими местами в постоянно действующих кинотеатрах, с критикой существующего положения выступали многие народные депутаты на 1 Съезде народных депутатов СССР. Если на 1000 жителей в 1975 году приходилось 13,4 мест, то в 1987 году уже 11,7. В основном это происходило за счет уменьшения объемов строительства кинотеатров. Если за три пятилетки до 1970 года было построено 5 тыс. кинотеатров и киноплощадок, то за последующие три пятилетки в 4 раза меньше. Около двух тысяч городов и поселков городского типа, а также ряд жилых массивов с населением более 50 тыс. человек в десятках крупных городов не имело постоянно действующих кинотеатров и видеозалов.

Предприятия кинопроката снабжали фильмокопиями 227 тыс. киноустановок, но половина фильмобаз и фильмохранилищ находилась в плохо приспособленных для того помещениях, значительная часть не подлежала реконструкции. Необходимо было построить более 200 фильмобаз и фильмохранилищ.

В неудовлетворительном состоянии находилась и материально-техническая база киностудий и кинокопировальной промышленности. Для производства и тиражирования кинофильмов требовалось более 300 наименований кинотехнологического оборудования, оптики и звукотехники. Однако реально тогдашняя советская промышленность в состоянии могла обеспечить выпуск лишь 100 наименований. При этом Миноборонпромом СССР был решительно взят твердый курс на вымывание кинотехники для фильмопроизводства из программы своих заводов. Из 42 наименований оборудования, согласованных с министерством для выпуска в XII пятилетке, на 1988г. было принято лишь 15.



В стране практически не выпускалось профессиональное звукотехническое и электроакустическое оборудование.

В 1988–89гг. проблема обеспечения транспортом также не была решена: потребность киносети удовлетворена на 60–65 %, а обеспечение фильмопроизводства сведено к минимуму – выделено всего 6 единиц легковых автомобилей (в 5 раз меньше чем в 1988г.).

Выпускаемая промышленными предприятиями Госкино СССР киноаппаратура являлась сложными оптикомеханическими комплексами. Для ее производства требовалось соответствующее станочное оборудование.

Однако, обеспеченность Госкино таким оборудованием не отвечала никаким нормам. В 1986г. при потребности более 400 единиц отрасли было выделено только 153 единицы. В 1988г. – 28 единиц. На 1989г. при потребности более 300 единиц станочного оборудования было выделено 2 металлообрабатывающего станка.

Даже ведущие киностудии страны: «Мосфильм», им.М.Горького, «Ленфильм», «Союзмультфильм» требовали серьезной реконструкции и расширения ВПТО «Видеофильм», созданное для производства и проката фильмов на видеокассетах, так и не смогло обзавестись своей материально-технической базой.

Для решения запущенных проблем технического перевооружения отрасли по самым скромным подсчетам экономистов Госкино в XIII пятилетке требовалось около 1,0 млрд.рублей государственных капитальных вложений.

И, ясное дело, без директивного решения высших властных инстанций заполучить такую сумму было нельзя.

Понимая это, в Госкино стали готовить проект надлежащего постановления ЦК КПСС и правительства. Его готовили долго и основательно почти два года в ожидании рассмотрения в инстанциях вопросов перестройки кинематографа. Основное его содержание неоднократно прорабатывалось с республиканскими органами

кинематографии и заинтересованными министерствами и ведомствами. Наконец, летом 1989г. его направили в правительство.<sup>799</sup>

Разумеется, оно сразу увязло безнадежном болоте согласований с Госпланом, Минфином и прочими советскими инстанциями. Удивляться этому не приходилось. Если уж на пробивание куда менее «дорогостоящего» постановление СМ СССР №1003 ухлопали более трех лет, то миллиардное постановление по развитию производственно-технической базы кинематографии уж никак не могло пройти бюрократический марафон сколь-нибудь быстрее.

Но до августа 1991г. отпущенного историей времени оставалось куда как меньше.

### **8.8 Зарубежные связи. «Вступление в человечество»**

Александр Яковлев, идейный запевала и хоругвеносец горбачевской перестройки, в своей книге воспоминаний открывает раздел «Реформация» эпиграфом из себя самого «...Конечно, Реформация не дала ответов на многие вопросы, предельно остро вставшие перед страной. Возможно, не смогла, возможно, и не успела... И все же, Реформация ввела страну в человечество. Только этим она заслужила право войти в золотую книгу Истории. Автор»<sup>800</sup>.

Как хорошо, как славно, наверное, оставив после себя поверженную, разграбленную, опохабленную страну, отправляться в мир иной с такими светлыми и успокоительными мыслями.

Не в человечество вошла наша страна, а вступила в субстанцию, неназываемую по законам этикета своим настоящим словом в научных исследованиях. Что же касается вхождения в человечество, то наша Родина и наш народ, никогда, ни под каким государственным флагом, из него не выходили. Так что и нужды заново в него входить просто быть не могло.

---

<sup>799</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1994, л. 132–142, 174–175.

<sup>800</sup>Яковлев А. Сумерки. – М.: Материк, 2003. – С. 358.

Да, была долгая международная изоляция СССР, был железный занавес.

Но разве он возводился только со стороны СССР? И разве Советский Союз был прорабом и главным строителем этого занавеса? Да, ведь и безоглядно рушить-то его первыми начали именно с нашей, а не с той стороны.

К тому же двусторонний занавес, хоть и получил название «железный», таковым, на самом деле, не только не был, но и не мог быть. Хотя бы только потому, что тотальная изоляция не устраивала ни одну из сторон. И власти СССР и Запад, отгораживаясь друг от друга, в то же время сами были заинтересованы в отдозированных взаимосвязях и контактах между собой. Для чего? Да хотя бы для возможно более широкой военной, политической, научной, промышленной разведки. И не только для нее. Контакты и взаимосвязи по линии дипломатии, науки, культуры, экономики позарез были необходимы и той и другой стороне с целью более глубокого идеологического проникновения в стан врага, вербовки агентов влияния, создания пресловутой «пятой колонны». И чем масштабнее и беспощаднее разгоралась «холодная война» между советским и западным миром, тем более они нуждались не только в сохранении, но и в наращивании контактов в специально отведенных для того сферах. Поэтому каждая из противоборствующих стороны старалась дорожить и беречь эти контактные зоны, надеясь на свою победу, прежде всего, в идеологической. информационной войне.

Если признавать, что железный занавес возводился строился с двух сторон, и каждый из противников строил свою заградительную систему по собственным чертежам и усмотрению, то резонен вопрос: кто выстроил свои заборы более надежными и труднопреодолимыми?

Сегодня ответ уже известен.

Как-никак Советский Союз пал не от американских ракет и атомных бомб. Он был разрушен и опрокинут прежде всего в ходе многолетней

информационной битвы, решающий эпизод которой пришелся именно на годы горбачевско-яковлевской перестройки.

В эти годы, словно желая оправдаться и показать всему миру, что Советский Союз не является «империей зла», власть в одностороннем порядке взялась демонстрировать «политику открытости» и неведомо откуда взявшееся «новое мышление». То ли, мягко говоря, в силу полной неадекватности или, наоборот, с необычайно тонким и дальним расчетам стране позволили предстать перед западным миром буквально нараспашку. Чтобы побыстрее «войти в человечество» все прежние ограничения и контроль над каналами международных связей были в мгновение ока порушены под восторженные вопли более всех обрадовавшейся советской интеллигенции «давайте брататься!».

В политических штаб-квартирах Запада поначалу даже не поверили в серьезность первых перестроечных жестов и приняли чуть ли не за очередную коварную интригу Кремля. Но скоро подоспели столь веские доказательства торжества «нового мышления», как разрушение берлинской стены и объединение Германии, роспуск всего соцлагеря и прочие дарования подобного ряда. Впервые за более чем семидесятилетнюю историю Советам пришлось поверить.

К тому же тут свое веское и убедительно слово сказала и советская интеллигенция. Ее первую освободили от прежнего подводка и предоставили широкую возможность широко свободно покататься по миру. Сей подарок был преподнесен весьма расчетливо с тем, чтобы в этих разъездах по странам и континентам интеллигенция побыстрее и пошире разнесла по миру весть о чудесных переменах в стране, о наступившей гласности и демократизации.

В ту пору двери страны были широко распахнуты не только на выезд, но и на въезд. Власти были также заинтересованные в том, чтобы зазываемые в страну именитые гости получили зримые подтверждения тому, что перестройка никакой не миф, что перемены здесь идут полным ходом.

Советскую границу стало позволено пересекать лицам, которых бы прежде сюда на пушечный выстрел не подпустили.

В какой-то момент власть стала великодушно прощать и строить глазки даже тем, кого некогда сама с позором высылала из страны и лишала советского гражданства. Возвращенцев теперь встречали с небывалыми почестями, носили на руках как мучеников совести и славных героев. Вновь вручали советские паспорта, возвращали некогда отнятые членские билеты творческих союзов. Автору этих строк однажды самому довелось вручать новый членский билет Союза кинематографистов СССР на сцене Центрального Дома кинематографистов в Москве киноактеру Юрию Паничу, некогда покинувшему страну и ставшему сотрудником антисоветской радиостанции «Радио Свобода». Приходится упомянуть о том, хотя бы потому, что до поры до времени многие в стране изначально совершенно искренне поверили в перестройку, стали активно участвовать в ней, не сумев разглядеть ее истинные, хорошо замаскированные цели. А особо активные граждане, те, что в упоении и совсем уж безоглядно шли в первых рядах перестройщиков, тем более не могли заметить и осознать того, что за силы сбиваются в стаи у них за спиной и первыми ловко и разворотливо воспользуются плодами «демократизации».

По этому общеполитическому сценарию перестройки, разве только с еще большей откровенностью и наглядностью, складывались тогда и зарубежные связи советского кино. Запевалой новых песен – «соловьем перестройки» – и тут выступил Союз кинематографистов СССР. Что же касается Госкино СССР, то ему новый репертуар исполнять было куда сложнее. Дело в том, что у обеих этих организаций был разный круг обязанностей. У СК по линии зарубежных связей были в основном сугубо представительские функции – организовать встречи с иностранцами, поставить какие-то вопросы, обсудить, показать свои работы, посмотреть новинки зарубежного кино, написать отчет о командировке. Всех-то делов, а зато сколько удовольствий!

По линии последних и Госкино, конечно, тоже кое-что перепало. Но зато и реальной, непростой, ответственной работы тут было просто завались.

*Госкино осваивает «новое мышление». «От проникновения к присутствию»*

Госкино не сразу удалось попасть в такт перестроечной стратегии горбачевской дипломатии. Ведь еще до скандального 5-го съезда СК СССР основной объем критического яда был вылит на ведомство Ермаша за безответственный «коммерческий уклон» в закупочной политике по линии буржуазного кино. Порка в печати за увлечение «коммерциализацией» увенчалась погромным постановлением ЦК КПСС «О недостатках в покупке и прокате зарубежных фильмов» (28.05.1986г.). Как уже упоминалось, тогда Госкино вынуждено было вынуждено было в срочном порядке абортить сразу около зарубежных фильмов, помеченных признаками «уклона в коммерцию».

Однако за завесой поднятой шумихи осталось незамеченным еще более неблагоприятное состояние дел с продвижением советского кино на Запад.

Тут определенно сказывались традиционные слабости в работе «Совэкспортфильма», но имелись и вполне объективные причины. Главной из них являлась растущая экспансия Голливуда на экраны западных стран. Ведь уровень присутствия советского кино на зарубежном экране определялся не Москвой, а всемогущим Голливудом. Широкое распространение новейших способов продвижения кино на домашние телеэкраны как посредством традиционного эфирного телевидения, так и системами кабельной, спутниковой, видеозаписывающей и другой коммерческой связи ничуть не оградило кинематографии западных стран от голливудской агрессии. Наоборот, новые технологии позволили максимально усилить этот прессинг.

По официальным данным американцы уже и тогда безоговорочно господствовали на национальных кинорынках Англии – на 92%, Финляндии,

Швеции – на 80%, Голландии, ФРГ – на 70%, Греции, Дании, Испании – на 65%, Бельгии, Италии, Норвегии – свыше 50% и т.д.

Уже эти цифры показывали, что границы пространства для потенциального появления советского кино на экранах западных стран оставляли ему крайне ничтожные шансы.

«На протяжении многих лет, признавался руководитель Совэкспортфильма О.А.Руднев, – вся деятельность Объединения и его представительств в 13 странах Западной Европы направлялась на всемерное расширение проката советских фильмов с использованием всех возможных каналов коммерческого, полукommerческого и общественного продвижения фильмов. О степени эффективности этой работы можно было бы судить, до определенной меры, по результатам последних 2-х лет.

1 Запродажа советских к/ф-ов					Премьеры		Всего сов, к/ф
Годы	кт	ТВ	видео	всего	кт	ТВ	в к/прокате
1984	72	255	105	432	50	87	400-420
1985	166	285	191	642	83	113	460-470

Цифры кажутся внушительными, однако, следует иметь в виду, что названия некоторых фильмов повторяются как в видах проката, так и по странам. В целом же объеме кинотелевизионной продукции, ежегодно циркулируемой на западно-европейском аудиовизуальном коммерческом рынке, советская составляет не более 2%.

О регулярном присутствии, как таковом, советского кино в кинопрокате можно говорить лишь применительно к таким странам, как Франция и Финляндия, где созданы и постоянно совершенствуются прокатные структуры: во Франции на базе кинотеатра фирмы друзей «Фильм-Космос» и в Финляндии – через акционерное общество «Космос-фильми», наличие которых обеспечивает нам возможность регулярно ежегодного выпуска премьерными 10–12 художественных картин и повторным к/прокатом нескольких десятков советских фильмов.

Выпуск же советских фильмов в кинопрокат других западноевропейских стран носит нерегулярный характер и подвержен влиянию факторов политического и идеологического характера. Кроме того, на пути советских фильмов на коммерческие киноэкраны мощной преградой стоит так называемая «цензура кинорынка», процеживающая в первоэкранный прокат лишь высоко зрелищные коммерческие фильмы, способные возместить в первые же недели проката расходы, понесенные не только на их выпуск (издание иноварианта, печать фильмокопий, рекламирование и пр.), но и на производство»<sup>801</sup>.

Тем не менее, зная все про 2% присутствия, руководитель СЭ на заседании коллегии Госкино СССР по вопросу «О состоянии и перспективах проката советских фильмов в странах Западной Европы» (11.02.1986г.) сделал совершенно неожиданное и амбициозное заявление: «Назрело несколько принципиальных моментов, которые – хотим мы или не хотим, нравится нам это или не нравится – придется решать их все. Иначе мы ничего не сделаем. Мы пришли к тому этапу, когда первый этап – проникновение – закончился. Мы проникли в 124 страны различными способами. А сейчас наступил качественный этап – киноприсутствия»<sup>802</sup>.

Однако размечтавшийся шеф СЭ кроме как традиционных словечек «улучшить», «усилить», «активизировать» ничего конкретного в защиту своего тезиса о наступлении этапа «присутствия» советского кино на буржуазных экранах привести так и не смог. В итоге и упомянутое заседание коллегии кончилось для Руднева полным конфузом. По предложению Ф.Т.Ермаша вопрос пришлось отложить «в связи с отсутствием в представленных В/О «Совэкспортфильм» материалов конкретных, действенных предложений по активизации проката советских фильмов в Западной Европе».

---

<sup>801</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1843, л. 27–35.

<sup>802</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1843, л. 27–35.



Начиная с этого маленького сбоя, у Совэкспортфильма начались уже большие неприятности. В конце мая вышло крайне неприятное для ведомства Руднева постановление ЦК КПСС «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов». А 4 июля коллегии Госкино СССР пришлось обсуждать уже серьезные недостатки в коммерческой работе В/О «Совэкспортфильм», выявленные Комитетом народного контроля СССР и зафиксированные по итогам проведенной проверки в постановлении «О серьезных недостатках в коммерческой работе Всесоюзного объединения «Совэкспортфильм» Госкино СССР» (20.06.1986г.).

Деятельность совэкспортфильмовцев в зеркале этого документа выглядела весьма непрезентабельно.

Постановление констатировало, что на протяжении многих лет операции по экспорту советских кинофильмов носят убыточный характер. Только за 1984–1985 годы расходы объединения, связанные с реализацией фильмов на внешнем рынке, составили 23,3 млн.рублей, в том числе 16,2 млн. рублей в иностранной валюте. Получено же было от экспортных операций за указанные годы 15,1 млн.инвалютных рублей. Убытки от экспортных операций составили по минимальным оценкам 3,2 млн.инвалютных рублей.

К своему полному изумлению контролеры КНК установили, что в объединении с большой ленцой собирали деньги даже за уже проданные советские кинофильмы. Долги инофирм за приобретенную ими продукцию советских киностудий росли как снежный ком, однако в объединении не велся даже достоверный учет этой задолженности. Так, в отчетных данных задолженность инофирм за поставленную им кинопродукцию на 1 января 1986 г. показана в размере 170 тыс. рублей, фактически же она составляла 424 тыс.рублей. Проявляя тут непонятное милосердие за счет государства ,штрафные санкции к должникам-неплательщикам не применялись и даже не включались в контракты. А свое попустительство в этих вопросах

руководители объединения умело и изобретательно оправдывали ссылками на непреодолимые политические и коммерческие барьеры.

Были выявлены и другие поразительные «особенности» в работе СЭ. Так, например в большую копеечку обходился дубляж советских фильмов на иностранные языки. Но сам отбор фильмов тут проводился настолько на глазок, настолько без учета реальных потребностей, что большое количество отдублированных на зарубежной производственной базе кинолент впоследствии не находили никакого спроса, а вложенные валютные средства не окупались. Так за 1983–1985 годы во Франции, Индии и Сирии было отдублировано 44 кинофильма. За них заплатили иностранным фирмам 415 тыс. рублей. Однако было получено от продажи и проката этих фильмов в зарубежных странах только 181 тыс. рублей. Убытки государства за последние три года составили 234 тыс. инвалютных рублей.

Удивительные вещи открылись при анализе документов продажи и закупки. Оказывается расчетов цен на импортную кинопродукцию не делалось, конкурентных материалов на иностранные фильмы в объединении не собиралось. И самое интересное: цены на зарубежные фильмы намного превышали уровень цен на фильмы советского производства. Анализ контрактных цен показал, что за каждый фильм, закупленный в социалистических странах, объединение платило почти в 10 раз больше, чем выручало от продажи советских художественных кинолент в эти страны. Цены на фильмы, закупленные в Англии, превышали цены продажи советских фильмов в эту страну в 4 раза, в Канаде – 8, Японии – 7, Индии – 10, Сирии – в 11 раз. Расчеты показали, что только в 1985 году за импортные кинофильмы иностранным поставщикам было переплачено более 4 млн. инвалютных рублей.

Про факты грубого нарушения финансовой дисциплины, выявленные КНК, говорить уже не будем, достаточно сказанного.

Казалось бы, после таких печальных констатаций, как минимум, должны были полететь головы начальников. Ничуть не бывало. Руднев

отделался наказанием размером в месячную зарплату с рассрочкой выплаты. Другим навесили по легкому выговору. Впрочем, огорчения начальников Госкино и СЭ на этом не кончатся.

Выполняя постановление ЦК КПСС «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов», коллегия Госкино СССР утвердила постановление о чистке действующего фонда зарубежных фильмов. закупленных «Софэксспортфильмом» и «прекращении демонстрации кинолент, не отвечающих современным требованиям по воспитанию трудящихся». Улов «очистителей» оказался впечатляющим – из действующего фонда было исключено 55 названий. Помимо этого были исключены из репертуара кинотеатров 15 фильмов из категории повторного выпуска. По числу фильмов «не отвечающих современным требованиям» рекорд побили фильмы французского производства. Победный результат сказался немедленно – прокат основательно провалил установленный ему план.

Между тем, то был отнюдь не единственный подарок от ЦК КПСС. Осенью 1986г. коллегии Госкино СССР пришлось в ударном порядке разбираться с вопросом «О мерах по улучшению проката советских фильмов в странах Африки»<sup>803</sup>. В результате отчаянного мозгового штурма был выработан и утвержден огромный перспективный план мероприятий по усилению информационно-пропагандистской и коммерческой деятельности средствами кино на страны Африки на 1986–1990 гг.

В частности было сочтено целесообразным принять конкретные меры по увеличению импорта африканских фильмов для проката в СССР, что должно было бы поспособствовать расширению проката в африканских странах советских фильмов и на условиях полной или частичной взаимности позволило бы оказывать материальную и политическую помощь молодым национальным кинематографиям.

---

<sup>803</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1815, л. 20–23.

В целях активизации информационно-пропагандистской работы в «прифронтовых государствах» коллегия Госкино распорядилась завершить работу по открытию регионального представительства В/О «Совэкспортфильм» в Зимбабве с правом работы на Замбию, Лесото, Ботсвану, Свазиленд и через местные фирмы – на Малави и ЮАР.

Принимая это постановления, в котором значилось целое множество и других не менее интересных мероприятий, чиновники в Малом

Гнездиновском не сами по себе посходили с ума. Дело было в том, что вышло очередное «распоряжение инстанции», то бишь ЦК КПСС, строго обязавшее Госкино активнее внедрять в головы африканцев светоносные идеи марксизма-ленинизма средствами «важнейшего из искусств».

Летом того же сумбурного и непоследовательного 1986г. вышли залпом еще два постановления ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по совершенствованию управления внешнеэкономическими связями» и «О мерах по совершенствованию управления экономическим и научно-техническим сотрудничеством с социалистическими странами». Эти постановления общего всесоюзного характера имели отношение и к деятельности Госкино СССР.

Согласно директивам Старой площади Госкино надлежало еще крепче дружить с соцстранами, укрепляя любовные узы еще и за счет повышения эффективности экономических связей. Для этого Госкино, как и прочим советским министерствам и ведомствам давались более широкие полномочия. В частности, представлялось право устанавливать подведомственным Госкино организациям «прямые связи с предприятиями и организациями других стран членов СЭВ и самостоятельно решать вопросы производственной и научно-технической кооперации, включая подписание хозяйственных договоров и контрактов на поставку продукции и оказание услуг, связанных с кооперацией и развитием производства, определения экономических условий сотрудничества».

И еще одна льгота: «В целях повышения экономической заинтересованности и расширения самостоятельности в развитии экспорта и обновлении производственной базы создать в объединениях, на предприятиях и в организациях (взамен действующей системы отчисления за поставки на экспорт) фонды валютных отчислений для финансирования экспортно-импортных операций.

Валютные фонды формируются за счет отчислений по стабильным долгосрочным нормативам от реализации готовой продукции и услуг, а также всей выручки от операций по кооперированным поставкам.<...> Разрешить министерствам, ведомствам СССР и Советам Министров союзных республик централизовать до 10 процентов фонда валютных отчислений объединений, предприятий и организаций. Остающаяся часть не подлежит изъятию вышестоящими органами и ограничению в их использовании»<sup>804</sup>.

В том же году среди первых более полезных плодов политики гласности и демократизации оказалось решение властей об изменении порядка получения кинохроникальных съемок из-за границы. Весной Госкино СССР обратился в ЦК КПСС с инициативной запиской о предоставлении ЦСДФ права ввоза в СССР материалов обменной зарубежной кинохроники и киноматериалов, снятых советскими кинооператорами за границей.

В целях большей оперативности непосредственное осуществление обмена кинохроникой с иностранными кинофирмами было возложено на ЦСДФ еще в 1956г. Но каждый год это право приходилось переподтверждать заново. К тому же в силу объявленного курса на «гласность» резко стал возрастать сам объем получаемых из-за кордона материалов. В течение 1986 года предполагалось, в частности, получить около миллиона метров киноплёнки и киноматериалов, вес брутто свыше 30 тонн.

---

<sup>804</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1832, л. 33–46.

СМ СССР удивительно быстро пошел навстречу, издав распоряжение, позволявшее ЦСДФ напрямую получать обменную зарубежную кинохронику, а также киноматериалы, снятые советскими кинооператорами за рубежом. Распоряжение прошло по инстанциям и 12 июня главное управление Государственного таможенного контроля уведомило Госкино СССР, что оно не возражает против прямых форм доставки и передает ЦСДФ право «непосредственного обмена с зарубежными странами кинохроникой и киноматериалами, а также беспошлинным ввозом в СССР кинохроники и киноматериалов, отснятых советскими кинооператорами за рубежом»<sup>805</sup>.

Но в целом первый год киноперестройки еще не поколебал сколь-либо ощутимо фундаментальные основы привычной зарубежной политики Госкино СССР. Примечательными в этом плане стали заключительные строки постановления коллегии Госкино СССР «О выполнении плана культурных связей Госкино СССР с зарубежными странами в 1986 году и о плане культсвязей на 1987 год»: «Подразделениям, организациям, учреждениям, предприятиям системы Госкино СССР, всем работникам советской кинематографии в ходе реализации плана культсвязей с зарубежными странами в 1987 году, руководствуясь решениями XXVII съезда КПСС и январского (1987г.) Пленума ЦК КПСС, последовательно раскрывать революционные преобразования в советском обществе, процессы развития социалистической демократии, социально-экономической политики КПСС, весь ход выполнения решений XXVII съезда партии.

В работе на зарубежные страны стержневой темой сделать пропаганду социализма как альтернативы капитализму, преимуществ социализма как общества для трудящихся, общества социальной справедливости, общества, предлагающего человечеству прочный мир и безъядерную перспективу. Этому подчинить все формы деятельности»<sup>806</sup>.

---

<sup>805</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1803, л. 51,58.

<sup>806</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1869, л. 58–59.

*Васильевская, 13 на randevу с миром*

В Союзе кинематографистов СССР перестройка в сфере своих зарубежных связей пошла куда как веселее и беззаботнее. СК и раньше позволялось вести свою работу в этой деликатной сфере куда более свободно и инициативно. Но с провозглашением курса на открытость рамки прежде дозволяемого значительно раздвинулись. На самом высоком уровне был организован приезд в СССР Джульетты Мазины и ретроспектива фильмов с ее участием. Во время фестиваля в Карловых Варах, на совещании руководителей киносоезов соцстран, Э.Климов выдвинул предложение о создании интерсоюза социалистических стран с координационным центром, куда бы стекалась информация о процессах в социалистическом кинематографе.

В сентябре в Доме творчества «Репино» СК уже по-перестроечному отгрохал международный симпозиум ФИПРЕССИ, посвященный кинематографиям прибалтийских союзных республик – Латвии, Литвы и Эстонии. В работе симпозиума приняли участие представительная делегация руководства ФИПРЕССИ во главе с ее генеральным секретарем М.Мартеном, делегация правления СК СССР во главе с секретарем И.Лисаковским, а также делегации союзных республик. Последние представили участникам и гостям симпозиума обширные и тщательно подобранные программы документальных и игровых фильмов киностудий Риги, Вильнюса и Таллина.

В рамках симпозиума были показаны ретроспектива фильмов А. Германа, а также картины А.Сокурова и С.Арановича.

Зарубежные гости весьма высоко оценили программы фильмов прибалтийских союзных республик, их национальную самобытность, профессиональную зрелость, свойственный им поиск новых форм при опоре на традиции народной культуры, успешное использование в кино талантливых театральных актеров и т. д. В специальном заявлении ФИПРЕССИ по итогам симпозиума значились крайне лестные для СК

признания : «Особо следует отметить новую атмосферу дискуссии, во время которой Международная федерация кинокритиков воочию убедилась в развитии процесса формирования новой кинополитики в рамках Союза кинематографистов СССР. ФИПРЕССИ выражает свою поддержку этой политике, которая теперь позволяет советскому кино показывать зарубежному зрителю более правдивую и реалистичную картину истории и современной жизни своей страны, Такой подход является основополагающим для улучшения взаимопонимания между народами и мирного сосуществования»<sup>807</sup>.

На заседаниях секретариата СК дважды в самых критических тоннаж обсуждалась и закупочная политика Госкино и организация фестивального движения. Застрельщиком обсуждений стал И.Н.Лисаковский, в недавнем прошлом сотрудник отдела культуры ЦК КПСС, числившийся на Васильевской «секретарем по идеологии». Подобных назначенцев прежде называли «подкидышами ЦК». Однако поскольку линия партии теперь была устремлена в сторону «открытости», то и очередной партийный засланец в стан мятежной Васильевской старался блюсти ту же линию.

После 5-го съезда интерес зарубежных фестивалей и киноорганизаций к Васильевской стал стремительно возрастать. Зарубежная комиссия Союза едва успевала оформлять секретарей СК в бесчисленные зарубежные вояжи. Прежде не слишком избалованные заграникомандировками мало кто из них смог устоять перед искушениями посетить Англию, Францию, ФРГ и прочие заповедные территории.

Был на расхват и Ролан Быков – его приглашали то с «Чучелом», то «Проверкой на дорогах», где он блестяще сыграл роль Локоткова, то как представителя революционного климовского секретариата. За неполные полгода он побывал в Венгрии, Дании, Испании, Португалии. После очередной поездки Быков записал в дневнике: «Приехали из Италии с Леночкой. Были в Болонье на фестивале под девизом «Россия берет разбег» –

---

<sup>807</sup> Информационный бюллетень СК СССР. – 1986. – №3–4. – С. 55.



довольно любопытно. Все вопросы и дискуссии вокруг «проблем», разрекламированных западной пропагандой: Афганистан, Сахаров, Тарковский, Любимов и наши изменения, в которых они готовы видеть чуть ли не отказ от социализма. Нравится Горбачев, но вдруг будет как было? Об этом все время разговор. Но аплодируют любому хорошему или даже просто приличному ответу – жаждут посрамления антисоветизма. При этом ничего о нас не знают. Общий уровень провинциален. Наши ребята все до одного имели успех. Мой успех особый – и для них, да и для наших. Большой отклик в прессе – этого, как говорят, никогда раньше не было. Меня цитируют, фамилия в заголовках».<sup>808</sup>

Вроде бы такая мелочь, а как приятно...

В ходе перестройки интенсивность контактов СК СССР с зарубежными странами непрерывно возрастала. Заглянем в официальной отчет о работе международной комиссии СК: «В 1987г. союз осуществлял прямые международные связи с 38 странами, в том числе и 12 социалистическими, 16 капиталистическими и 10 развивающимися странами. За период после V съезда по линии СК СССР в служебные зарубежные командировки было направлено: в соцстраны – 217 кинематографистов, в капстраны – 133, развивающиеся страны – 14, всего – 364 человека. Особо хотелось бы обратить внимание на то обстоятельство, что из этих 364 человек 117 (практически около половины) выезжали в зарубежные командировки впервые. За границей побывали представители самых разных кинематографических профессий: режиссеры – 152, драматурги – 35, кинооператоры – 28, актеры – 25, художники – 9, звукооператоры – 2, кинокритики и киноведы – 57. По линии зарубежного туризма в поездках побывали 619 человек, в том числе в капиталистических и развивающихся странах – 309, в социалистических странах – 122. По индивидуальному туризму социалистические страны посетили 188 человек»<sup>809</sup>.

---

<sup>808</sup>Быков Р. Я побит – начну сначала! Дневники. – 2010. – С. 565.

<sup>809</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1988. – №1–2 (50–51). – С. 60–63.

По официальной статистике объем зарубежных связей союза за первых два перестроечных года вырос в три раза. За этой официальной статистикой стояли, на самом деле, сотни творческих встреч и дискуссий, незабываемых поездок на международные фестивали, обмены ретроспективами и программами новых фильмов, а также превеликое множество прочих уникальнейших кинематографических событий, прошедших не по унылому казенному трафарету, а по-настоящему живо, ярко, интересно.

Как и в до перестроечные годы именно усилиями представителей СК расширялась география зарубежных связей советской кинематографии. Посланцы Васильевской непременно оказывались первыми в тех странах, где еще не ступала нога Госкино. После долгого разрыва отношений делегация СК первой посетила Китай и восстановила прерванные связи с китайскими кинематографистами. СК наладил участие советских фильмов в целом ряде «незамечаемых» ранее фестивалей. Во Франции такими перестали быть Кемнер-87 и Амьен-87, в Италии – Турин-87, в США – Лос-Анджелес-87 и др.

Это радикальное расширение и качественно новое наполнение зарубежных контактов по линии СК объяснялось, прежде всего, новыми возможностями, возникшими в связи с острой вспышкой в мире интереса к процессам внутреннего развития в СССР, и в частности к перестройке в советском кино.

В феврале 1987г. в Москву для участия в форуме «За безъядерный мир, за выживание человечества» прибыли многие звезды мирового кино.

«В шумной внешнеполитической кампании по пропаганде «нового мышления» и «мирных инициатив», – зафиксировала НИОК, – московский форум становится одной из наиболее громких акций. Элита мировой науки, бизнеса, искусства, общественные и религиозные деятели, соблазненные возможностью приобщиться к неведомой им жизни за упавшим «железным занавесом», собирается в столице бывшей «империи зла». Представительное сообщество украшают также и VIP-персоны мира кино – Грегори Пек, Марчелло Мاستроянни, Джан Мария Волонте, Максимилиан Шелл, Клаус

Мария Брандауэр, Милош Форман, Марина Влади, Клаудиа Кардинале, братья Тавиани, Мринал Сен, Ханна Шигула».<sup>810</sup>

Но в расширяющейся географии международных связей Васильевской достаточно четко и закономерно выходит на первый план особо приоритетное направление.

#### *Американско-советская киноинициатива*

В марте 1987г. в Голливуде впервые побывала официально приглашенная делегация СК СССР. Делегация правления СК СССР в составе Э.Климова, В.Демина, Т.Океева, Э.Шенгелая, С.Микаэляна, Р.Быкова, Р.Ибрагимбекова, Л.Чурсиной и телекомментатор В.Познера посетили три ведущие СТУДИИ Голливуда «Юниверсал», «Уорнер Брозерс» и «Коламбия», встретились с коллегами, изучали кинопроизводство, кинопрокат, участвовали в дискуссиях. Гости и встречающие остались довольны этой десятидневной встречей. «Творческие дискуссии и банкеты в Голливуде, – вспоминал участник встречи киновед-социолог Игорь Кокарев, – размышления о возможностях советско-американских постановок завершились красивой декларацией о сотрудничестве. В фамильном поместье Рокфеллеров под Нью-Йорком было подписано соглашение о создании двусторонней организации – Американо-советской киноинициативы.

Так родился АСК – независимая общественная организация, учрежденная Союзом кинематографистов, с российской стороны, и при участии таких фигур, как продюсер Дэвид Патнем, президент агентства ICM Джеф Берг, президент американской гильдии режиссеров Гилберт Гейтс, режиссер МилошФорман, актер Роберт Рэдфорд – с американской.

Целью АСКа провозглашалось налаживание творческих и деловых связей между кинематографистами СССР и США».<sup>811</sup>

---

<sup>1</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 325.

<sup>811</sup>Кокорев И. Российский кинематограф: между пошлым и будущим. – С. 56–58.

После такого духоподъемного описания так и хочется воскликнуть: как красиво и возвышенно все начиналось! Визиты звезд, банкеты, первый фестиваль еврейского кино, неделя эротического кино США – попытка познакомить с серьезным кино сексуальных меньшинств. И все 33 удовольствия исключительно «за счет стартового интереса к нам голливудской элиты»!

А к чему пришло? Чем кончился «стартовый интерес»?

*Отмена госмонополии на внешнюю торговлю – смертельный удар в спину советского кино*

Под прикрытием творческих симпозиумов, банкетов, оплаченных чудесными иностранцами, романтических объятий и заверений в дружбе и любви тихо и незаметно велась большая и серьезная работа по разведке *возможностей* колонизации необъятного прокатного пространства русских лапотников. Присматривались и вербовались полезные и подходящие люди, готовые пойти в услужение, на местах уточнялся план конкретных действий по предстоящему массивированному прорыву на советский экран.

Под крышей СК СССР, Госкино и других советских киноорганизаций как грибы стали расти совместные предприятия, изначально включившие в программы своей деятельности много вроде бы чего интересного и полезного для советского кино, но самом деле. нацелившиеся исключительно на проталкивание своей кинопродукции на советский экран. Вслед за АСКом, обзаведшимся своими СП в 1989г. чудесным образом в СССР проросла и была официально зарегистрирована Советско-Британская Творческая ассоциация, которая вскоре развернется на всю катушку под вывеской «Ист-Вест». «Под этим именем. – сообщает нам НИОК, – она войдет в число самых крупных игроков на российском дистрибьюторском рынке, положит начало частному кинопрокату в Советском Союзе. В октябре 1990г. она выпустит широким экраном «Унесенных ветром». Покончив с монополией «Совэкспортфильма» на

ввоз и публичную жизнь зарубежного кино в СССР»<sup>812</sup>.

Кто же качал и тетешкал в колыбели эту малютку? С трудом укладывается в голове – первым председателем правления «Ист-Веста» был избран Армен Николаевич Медведев, в ту пору еще пребывавший в должности заместителя председателя Госкино СССР.

Впрочем, чему тут удивляться! Ведь главный взлом границ и снос неприступных барьеров, десятилетиями надежно защищавших советское кино от западной экспансии, был победно осуществлен именно официальными решениями высших государственных инстанций СССР.

15 ноября 1989г. вышло постановление СМ СССР, отменявшее государственную монополию на внешнюю торговлю. Для советского кино это решение имело поистине роковые последствия. «Этот день, – констатирует НИОК, – становится для «Совэкспортфильма» официальной датой подписания приговора. В том, что дела его плохи, никто не сомневался с октября 1989 г., когда правительственное Постановление №1064 отпустило на волю «Мосфильм». И тот, превратившись в киноконцерн, немедленно разорвал отношения с «Совэкспортфильмом» и самостоятельно вышел на международный рынок. В течение года после того, как СЭФ лишат привилегий монополиста, все 59 киностудий страны уйдут в свободное плавание, а бывший всеильный монстр международной торговли будет предан анафеме. Его сделают ответчиком за всю отжившую «систему», станут обвинять во всех грехах, в первую очередь – в присваивании денег киностудий. <...> Утратив монополию на торговлю, СЭФ не потеряет права оплачивать свои покупки из государственного кармана – но де юре, а не де факто. В 1990г. на эти нужды ему выделяют 5,8 млн долларов, но сумма будет фигурировать только на бумаге: в реальности СЭФ этих денег уже не получит. 4 июня 1990г. выйдет закон о предприятиях, который позволит в том числе и СЭФу заниматься самостоятельной коммерческой деятельностью. Государство даст СЭФу «вольную», в награду за годы

---

<sup>812</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV.– Спб.: Сеанс, 2002. С.– 42–44.

безупречной службы, оставив ему долги по зарплате и коммунальным платежам, а также все 87 представительств. Большинство из них прекратит свое существование в течение года. Освободившись от обязательств перед государством, СЭФ не оставит свою торговую практику. Он по-прежнему будет продавать наши фильмы за рубеж, а в 1991г. приобретет для отечественного проката 68 фильмов: среди них – американские блокбастеры <...>, а также образцы европейского и азиатского авторского кино <...> и пакет индийского кино. Но, поскольку посещаемость кинотеатров в эти годы станет стремиться к нулю, коммерческим успехом эта деятельность не увенчается»<sup>813</sup>.

Отказ от государственной монополии на торговлю с зарубежными странами не только порушит «СЭФ», но и нанесет абсолютно, по сути дела, смертельный удар в спину всей советской кинематографии, сделает ее абсолютно беззащитной перед тотальной экспансией западного кино. Все дальнейшее хорошо известно. Бездарно утраченное однажды национальное кинопрокатное пространство вплоть до наших дней надежно удерживается и бдительно охраняется новыми его хозяевами. Перспектива как-то поколебать эту ситуацию, по крайней мере, в ближайшие годы пока не просматривается.

Впрочем наши слова о «бездарно утраченном», может быть, сгоряча и неосновательно сказаны? Были ли вообще помимо роковых шагов, предпринятых правительством Рыжкова какие-то иные, менее губительные варианты решения вопроса об отказе от госмонополии?

Ведущий киносociолог НИИ киноискусства М.И.Жабский уверенно полагает, что такие варианты все же были: «Есть основания полагать, что предпринятый демонтаж планово-распределительной системы и первые шаги в направлении к рынку могли бы усилить конкурентоспособность отечественного кино. Для этого необходимы были, как минимум, два условия: доленое (и никакое другое!) участие создателей, прокатчиков и демонстраторов в доходах от показа фильмов и сохранение государственной

---

<sup>1</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002.– С.98–100.

монополии на импорт кинопродукции в рамках постепенного, прагматически взвешенного открытия внутреннего рынка. Ничего подобного не произошло. О реальной конкурентоспособности отечественных фильмов не подумали, и события стали развиваться именно так, как они только могли развиваться. Тем более что декларированное рыночное движение кинематографистов навстречу зрительским интересам не осуществлялось. <...> Несомненно, определенный потенциал конкурентоспособности советским фильмам обеспечивали их содержательные и формальные достоинства. Особенно это относится к российским картонам. В начале второй половины 80-х гг. на них приходилось 92% посещаемости советских фильмов при 48% удельного веса в составе всей союзной кинопродукции. Не случайно фильмы той поры и сейчас пробиваются на экраны телевидения.

Нельзя, однако, не видеть действие другого, косвенного, фактора конкурентоспособности государственного протекционизма в прокате. Эта опора должным образом не была оценена, и, не задумываясь о последствиях, ее взорвали резкой отменой государственной монополии на импорт кинопродукции. Отечественное кино, исторически совершенно не приспособленное, не готовое к существованию в условиях открытого рынка, оказалось один на один с западным кинематографом, который всегда был рыночным и в результате длительной конкурентной борьбы выработал сравнительно эффективные способы овладения вниманием зрительских аудиторий. Печальный итог этого поединка общеизвестен: на экранах вот уже много лет доминируют зарубежные фильмы».

### **8.9 Кадры, действительно, решают все...**

Явное неблагополучие с пополнением кадрового состава советского кино новыми талантами остро стало ощущаться еще на исходе 70-х. Уже тогда даже руководство Госкино и СК СССР забило тревогу, то срочно организуя масштабные совещания молодых кинематографистов, то устраивая для них специальные фестивали-смотрины и прочие затейливые

мероприятия. Но проку от всей этой суеты не было ни на грош. Лечение от безликости молодого поколения нуждалось совсем в других и более серьезных процедурах. Как говаривал конь своему хозяину в знаменитом фильме Довженко: «Не туда бьешь, Иван!...»

Провозглашенная Горбачевым «гласность» и санкция на критику развязали языки и позволили оценить бедствие с кадровым пополнением более серьезно, но, тем не менее, все еще сквозь розовые очки.

11 февраля 1986г. на коллегии Госкино СССР обсуждался вопрос о творческо-производственной деятельности Экспериментального молодежного творческого объединения (ЭМТО) «Дебют» в свете Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

За 8 лет работы – отмечалось в постановлении, – в объединении дебютировали 126 режиссеров, 21 сценарист, 41 оператор, 23 композитора, представители других профессий. Более 40 режиссеров, прошедших дебют, получили право на самостоятельную постановку.

Однако, положительно оценивая опыт работы ЭМТО, – отметила коллегия – «В современных условиях работа с творческой молодежью во многом должна вестись по-новому»<sup>814</sup>. Как именно? Об этом в резолюции кроме общих слов ничего конкретного не было сказано. «Активнее внедрять», «повышать требовательность» и т.д. Единственно реальный пункт пространного постановления гласил: «Директорам студий, главной сценарной редакционной коллегии изжить практику поручения. Постановки полнометражных фильмов режиссерам, дебют которых в ЭМТО признан несостоявшимся». Пункт, по сути дела, о «волчьем билете» дорогого стоил...

Острая критика ВГИКа и всей постановки профессионального кинообразования как такового прозвучала и в ходе V съезда СК СССР. Выполняя наказ съезда секретариат СК СССР на своем заседании от 26.06.1986г. счел необходимым основательно рассмотреть вопросы педагогической и воспитательной работе мастеров кино во ВГИКе, на

---

<sup>814</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1834, л.22–27; д. 1843, л.23–38; д. 1812, л. 32–34; д. 1835, л. 165.



Высших курсах сценаристов и режиссеров, в Экспериментальном творческом объединении «Дебют» .

Сообщения сделали ректор ВГИКа В.Ждан, директор Высших курсов сценаристов и режиссеров И.Кокорева и директор ЭМТО «Дебют» киностудии «Мосфильм» И.Виноградов. Из принятого секретариатом постановления явствовало, все главные кинороддомы страны работают неважнецки. «В первую очередь, – говорилось в постановлении, – это касается Всесоюзного государственного института кинематографии, в котором воспитываются подавляющее большинство советских киномастеров всех творческих профессии, а также многие зарубежные кинематографисты. Секретариат считает, что в настоящее время институт далеко не отвечает поставленным перед ним задачам. Обучение проводится по устаревшим программам, учебный план перегружен общеобразовательными, необязательными дисциплинами, основным, профилирующим занятиям по специальности отводится неправомерно малое количество времени – в ряде случаев до четырех часов в неделю. Мастерские велики по количеству студентов, в них плохо организованы индивидуальные формы обучения. Значительная часть мастеров практически самоустранилась от учебно-воспитательной работы, передоверив обучение педагогам, не обладающим достаточно высокой творческой и педагогической квалификацией. Материально-техническая база института совершенно не отвечает современным требованиям подготовки кадров, слабо налажена связь с кинопроизводством. Во ВГИКе утеряны многие традиции, в нем создалась атмосфера равнодушия части мастеров и педагогов к жизни студенческого коллектива. Администрирование и зарегламентированность лишают студентов возможности проявления творческой инициативы, поиска и эксперимента в своих работах. В этой обстановке формируются такие отрицательные качества, как приспособленчество, делячество, которые откладывают отпечаток на дальнейшую творческую деятельность молодых специалистов.

Высшие курсы сценаристов и режиссеров, где преподавание ведется на более высоком уровне и основой обучения является индивидуальная форма работы мастеров со слушателями, испытывают серьезные трудности при наборе слушателей из-за инертности со стороны Союза кинематографистов и киноорганизаций, отсутствия производственной базы, ограничивающего возможности реализации замыслов слушателей, малого внимания к творческой судьбе выпускников курсов.

Экспериментальное молодежное творческое объединение (ЭМТО) киностудии «Мосфильм» в настоящее время не отвечает в полной мере своему главному назначению – выявлению и продвижению подлинно талантливых людей. Фактически оно превратилось в еще одну инстанцию на пути молодежи к производству. Из числа дебютантов ЭМТО считанные единицы проявили себя на самостоятельной режиссерской работе на киностудиях.

Госкино СССР не имеет продуманной программы подготовки кадров, научного анализа их потребности на киностудиях страны. В результате на киностудиях страны образовался существенный переизбыток режиссеров и операторов, немало выпускников ВГИКа и Высших курсов долгое время не находят работы, подчас вынуждены уходить в другие отрасли».<sup>815</sup>

Считая, что система подготовки киноспециалистов в стране требует коренной перестройки в свете новых требований, предъявляемых к работе высшей школы, секретариат постановил в целях тщательного изучения положения дел и разработки предложений по перестройке существующих форм кинообразования создать представительную рабочую комиссию.

Рабочей комиссии было поручено разработать предложения, охватывающие весь комплекс подготовки молодых специалистов во ВГИКе, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, на кинофакультетах при республиканских театральных институтах, в ЭМТО киностудии «Мосфильм».

---

<sup>815</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1986. – №2. – С. 23–25.

Постановление сыграло роль спички поднесенной к цистерне с бензином.

### *Ветер вольности и перемен в аудиториях ВГИКа*

Осенью, с первых же дней учебных занятий во ВГИКе взбунтовались студенты.

«В коридорах и аудиториях, – повествуют авторы НИОК, – стихийно возникают многолюдные бурные обсуждения, проходят «круглые столы», а затем и «вольные трибуны». Ропот начался еще до Пятого съезда. Впервые критика институтских порядков открыто прозвучала на комсомольском собрании в апреле 1986г., куда был приглашен еще не имевший официального статуса Климов. В июне новый секретариат СК констатировал, что престиж главного киновуза страны упал, и сформировал комиссию по перестройке кинообразования во главе с Соловьевым и Андреем Плаховым. Ответным шагом вгиковского официоза стало собрание представителей ректората, партбюро и заведующих кафедрами, осудившее Пятый съезд и его решения.

Осенью, с началом учебных занятий, вгиковцы по примеру старших товарищей принимаются бунтовать всерьез. Зачинщиками становятся студенты Соловьева. Их поддерживают другие мастерские, актерские и режиссерские, но наиболее активно выступают киноведа, ученики Евгения Суркова. Студенты протестуют против засилья общественных дисциплин и догматизма преподавателей; против идеологизированных курсов истории литературы и кино; против практики редких «парадных выходов» мастеров к своим ученикам; против принципа обучения «делай как я»; против отрыва учебного процесса от реального кинопроизводства; против пещерной технической базы; против семейственности при наборе. И в целом – против косной атмосферы в институте, где отдельные кафедры целиком состоят из

педагогов пенсионного возраста, испытывающих страх перед молодежью и озабоченных лишь тем, чтобы «держать и не пущать»<sup>816</sup>.

Последнее объяснение проблем института «пенсионным фактором» преподавательского состава представляется не самым глубоким. Автору этих строк довелось учиться во ВГИКе в самом начале 60-х, когда средний возраст преподавательского состава был, пожалуй, куда как выше, чем в годы перестройки. Тем не менее более чем почтенный возраст подавляющего числа педагогов ничуть не сказывался на качестве выпускаемой институтом «продукции». Тогдашнее «старичье» умудрилось взрастить поистине блистательную плеяду удивительных и самобытнейших талантов буквально во всех кинематографических профессиях. Да что там плеяду – целое поколение!

А в 70-е в тех же стенах что-то словно протухло. Но вот еще вопрос – в чем или в ком случилась порча? Да, может, и в самом деле, стали подсаживаться батарейки у преподавательского состава. Да, может, и подустарела в чем-то сама система обучения. Но главные ли то причины безликости основной массы выпускников 70-х – начала 80-х? А, может, все дело в том, что студент уже совсем другой пошел?

Вопрос совсем не праздный.

И поневоле вспоминается еще один пример из более давней истории того же ВГИКа, когда при самых наихудших, поистине чудовищных условиях выросло еще одно удивительное поколение. Уж при какой дикой драконовщине и полицейщине учились во ВГИКе студенты первых послевоенных наборов, какое это вообще было жуткое для кино, да и по всей жизни, время! А кто вышел тогда из вгиковских аудиторий? Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Юрий Озеров, Леонид Гайдай, Сергей Бондарчук, Тенгиз Абуладзе, Сергей Параджанов, Марлен Хуциев. Александр Алов и Владимир Наумов, Эльдар Рязанов – надо ли продолжать этот ряд далее?

---

<sup>816</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002. – С. 131–134.

Так что, может, все дело в том, что вместе с оттепелью кончилась некая эпоха, сделавшая колоссальный выброс творческой энергии, породившая людей одержимых и настал черед поколенческих волн с ослабленным или полностью отсутствующим зарядом пассионарности?

Признаков того слишком много.

«СК совместно с Госкино и социологами, – рассказывал Андрей Смирнов, – провел три независимых экспертизы. Мы взяли данные за десять лет, относительно безболезненных, – 1970–1980гг. И выяснилось, что из всех выпускников экономического факультета в кино работает семь и только один стал директором. <...> Были целые режиссерские курсы, из которых ни один выпускник не работал в кино и не стал режиссером. Получалось, что этот институт существует для педагогов, а не для кинематографии»<sup>817</sup>.

К убийственную статистику добавились и выводы бригады кинокритиков, которые по поручению СК СССР честно осмотрели курсовые и дипломные работы шести (!!!) режиссерских мастерских. И тут выявилась абсолютно беспросветная картина – полное торжество близости.

Собственно уже на этих двух экспертизах можно было бы и остановиться, сделав трезвые, хотя и слишком, наверное, беспощадные выводы об измельчании самой породы тогдашних студентов. Или, по крайней мере, о каких-то системных сбоях в процедурах приема и отбора во ВГИК. Но заглянуть в корень вопроса тогда не отважились. Комиссия СК пришла к выводу, что своим затянувшимся бесплодием ВГИК обязан устаревшей системе обучения и опять-таки состарившемуся педагогическому составу. Стало быть, менять – перестраивать – надо было и то и другое. Выводы эти были правильными, но поверхностными. Правда, со ВГИКом все равно что-то надо было делать. «На Бога надейся, а сам не плошай». Если на небесах, и в самом деле решили прикрутить крантик с отпуском нам талантов, то поневоле приходилось рассчитывать только на какие-то собственные усилия. И перестройщики с Васильевской, надо отдать им

---

<sup>817</sup>Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002.– С. 135.

должное, очень по этой части старались. Однако воплотить в жизнь свои программы излечения ВГИКа им с первого захода не удалось.

Союз был намерен назначить ректором ВГИКа Сергея Соловьева, подготовившего свою достаточно интересную программу перестройки нашей общей альма-матер. Но это намерение не получило одобрения властей. Когда тогдашний ректор ВГИКА В.Н Ждан был отправлен на пенсию, на его место был назначен проректор по научной работе А.Новиков. Основной педагогический состав института воспринял этот красноречивый жест властей как знак своей поддержки и неправоты претензий СК. Коллектив сплотился вокруг нового ректора и занял круговую оборону под девизом «сами с усами» – в своих проблемах разберемся собственными силами.

Официальная позиция Васильевской поэтому случаю была запечатлена в соответствующем постановлении секретариата. В нем отмечалось, что наряду с существенными положительными изменениями по многим направлениям может возыметь место и серьезная опасность использования демократических форм управления для проведения на ряд руководящих должностей в сфере кино людей, представляющих интересы противников перестройки.

Битва за ВГИК и вообще за кинематографическую молодежь на этом не закончилась.

#### *Мертвому припарка?*

24–25 ноября 1986г. состоялся Пленум Всесоюзной комиссии СК СССР по работе с творческой молодежью обсудил задачи по реализации решений V съезда кинематографистов СССР, подготовке к Всесоюзному совещанию молодых, а также проект новой модели кинематографа, и положение молодежных секций на киностудиях страны. Руководил работой пленума секретарь Союза кинематографистов СССР К.Шахназаров, отвечавший в СК за работу с кинематографическим молодняком.

Накал критики с положение дел с молодым кино продолжал нарастать.

Эхом прошедшего пленума стало вполне толковое и дельное совместное письмо секретарям правления Союза кинематографистов СССР К.Г.Шахназарова и заместителя Председателя Госкино СССР П.К.Костикова председателям Госкино союзных республик, секретарям правлений республиканских и городских отделений СК, руководителям учреждений, организаций и предприятий кинематографий «Об улучшении отбора во ВГИК и ЛИКИ талантливой и творчески одаренной молодежи, в том числе по внеконкурсному и целевому приему».

В нем отмечалось, что итоги проведения приема в вузы кинематографии (ВГИК и ЛИКИ) в 1986г, в том числе по внеконкурсному и целевому набору, показали что, как и в предыдущие годы, в союзных республиках поиск и отбор талантливой к творчески одаренной молодежи велся крайне неудовлетворительно. На выделяемые для республик места по-прежнему продолжали направляться лица, не имеющие профессионально-творческих способностей, с крайне слабой общей подготовкой, низким интеллектуальным уровнем и слабо выраженными гражданскими позициями. В письме приводился такой пример: в 1986г, во ВГИКе 39 абитуриентов, направленных по внеконкурсному и целевому набору, получили неудовлетворительные оценки по специальным и общеобразовательным дисциплинам, основная часть абитуриентов сдали вступительные экзамены только на удовлетворительные оценки.

Явно не способствовала повышению уровня будущих студентов застарелая привычка направлять на творческие специальности ВГИКа по одному кандидату на место, что напрочь перечеркивало идею конкурсного отбора и лишало возможности выявления наиболее способных лиц.

Ряд республик в 1986г. умудрился вообще не направить на выделенные места своих кандидатов.

В завершении письма руководству Госкино союзных республик и республиканских союзов кинематографистов излагался комплекс совершенно конкретных предложений по разработке четкой системы поиска

и отбора наиболее талантливой, творчески одаренной молодежи для направления ее на обучение во ВГИК и ЛИКИ. Пожалуй, это был бы самый умный и необходимый шаг, который стоило тогда сделать.

Почти одновременно коллегия Госкино утвердила тогда же постановление «Об изменении порядка утверждения на право первой постановки полнометражного художественного фильма». По ранее существовавшему порядку все кандидатуры постановщиков на полнометражные дебюты в художественном кино непременно рассматривались и утверждались коллегией Госкино СССР. Отныне решение о предоставлении кинорежиссерам этого права возлагалось на художественные советы киностудий союзного и республиканского подчинения. При этом худсоветы обязаны были учитывать мнение режиссерского бюро киностудий, а также мнение общественных организаций. О принятых худсоветами решения надлежало *информировать ГСРК и управление кадров и учебных заведений Госкино СССР. И только информировать!* Гнездииковский отказывался еще от одной очень важной для себя привилегии...<sup>818</sup>

#### *Кадровая «революция»*

В 1987г. разразилась настоящая кадровая революция едва ли не во всех киноорганизациях и на крупнейших киностудиях страны. К ней уже само по себе подталкивало одно из положений базовой модели, согласно которому предполагалась обязательная выборность руководителей организаций на конкурсной основе. Плеснул керосинчику в этот костер и пленум ЦК КПСС по вопросам перестройки и кадровой политики (27–28.01.1987г.), на котором были приняты «судьбоносные» решения о демократизации общества и реформировании самой партии, а также получил благословение проект закона «Закон о государственном предприятии» (принят 30.06.1986г.),

---

<sup>818</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1888, л.17–21; д.1869, л.1–14.



предоставлявший трудовым коллективам выбирать начальство по своему усмотрению.

Руководство СК оперативно среагировало на решения партийного пленума, постаравшись использовать их в свою пользу в качестве попутного ветерка 2 апреля 1987г. состоялось заседании секретариата состоялось обсуждение доклада Э.Климова «Январский (1987г.) пленум ЦК КПСС и вопросы реализации кадровой политики в сфере кинематографа».

В принятом постановлении отмечались тревожные и противоречивые тенденции наметившиеся в некоторых кинематографических организациях, где демократические процедуры привели к весьма нежелательным результатам в решении кадровых вопросов. В качестве главного примера тут, ясное дело, фигурировал ВГИК. Но сходные ситуации наметились и в других организациях.

«Искреннее недоумение, – отмечало постановление секретариата, – вызывают у членов секретариата факты, когда люди, скомпрометировавшие себя по прошлой работе, вызвавшие резкую критику общественности, получают повышение или переходят на новые ответственные посты. Секретариат видит в этом не только нежелание считаться с общественным мнением, но и вполне определенную линию, столь неуместную в нынешних условиях».

Секретариат правления СК СССР выразил озабоченность реальным ходом выполнения решений январского Пленума ЦК КПСС по кадровым вопросам в сфере кинематографии и поручил первому секретарю правления Э. Климову довести настоящее решение до сведения председателя Госкино СССР А.Камшалова.

Нежданный-негаданный подарок от властей, вдруг предоставивших трудовым коллективам государственных организаций и предприятий возможность самим выбирать себе начальников по собственному усмотрению вызвали поначалу огромный энтузиазм, а следом и небывалые страсти. Автору этих строк довелось возглавлять перестроечную комиссию

ВНИИ киноискусства, готовившую выборы нового директора института. Здесь, в отличие от многих других организаций выборы в основном прошли по-честному, без подянки и праздника обливания помоями поскольку все три кандидата – известный киновед Кирилл Разлогов, начальник отдела теории кино ВНИИКа Артем Дубровин и писатель, общественный активист Алесь Адамович – каждый по своему был достоин быть избранным. С большим преимуществом был избран все-таки Алесь Адамович, сказалось и личное обаяние и большой его авторитет как общественнодеятеля. Тем не менее, даже и тут при всей внешней благопристойности выборы надолго оставили в коллективе глубокую и непреодолимую трещину, словно поделив его на три пусть и неоформленные «партии».

В других киноорганизациях и предприятиях выборы проходили чрезвычайно конфликтно, с перехлестами и яркими проявлениями далеко не лучших человеческих качеств.

Собрание трудового коллектива киностудии «Мосфильм» единогласно избрало своим новым директором Владимира Досталя, умелого и авторитетного организатора кинопроизводства. На студии им. Горького, избравшей директором оператора Александра Рыбина, произошел настоящий раскол. Коллективу «Ленфильма» пришлось по нраву молодой энергичный главный редактор студии, выходец из партийного аппарата Александр Голутва.

Заметные кадровые изменения произойдут в том же 1977г. в составе руководства самого Госкино, правда уже без игривых выборы, а традиционным путем освобождения от занимаемой должности и назначения на должность. В частности, усилится позиция Армена Медведева, к прежней должности главного редактора которого добавится еще и статус первого заместителя председателя Госкино.

В целом все эти кадровые перемещения, несомненно, придадут новый импульс перестроечным процессам в кино, их ускорению.

### *Битва за ВГИК. Второй раунд*

После отбитой атаки СК СССР на вгиковские бастионы за дело взялся уже Госкино СССР. Это было уже посерьезнее. ВГИК являлся структурным подразделением Госкино и у последнего были реальные полномочия для того, чтобы основательно проветрить учебное заведение.

22 сентября 1987г. на пике волны кадрового обновления в кинотрасли коллегия Госкино озаботилась состоянием дел в институте. По итогам бурного и острого обсуждения было принято пространнейшее постановление коллегии «О ходе перестройки работы ВГИКа и мерах помощи институту».

Констатирующая часть документа признавала, что в какой-то степени в институте кое-что стало меняться к лучшему. А именно: перерабатываются учебные программы по профилирующим дисциплинам, обновлен состав всех государственных экзаменационных комиссий. К руководству мастерскими и педагогической работе привлечено более 40 новых педагогов. Среди них такие известные мастера кино, как Р.Ибрагимбеков, П.Тодоровский, А.Митта, И.Квирикадзе, В.Кисунько и другие. В институте введена практика чтения лекций крупными советскими кинематографистами и учеными для всего состава студентов. Так, в 1987 году состоялись встречи студентов с Т.Абуладзе, М.Хуциевым, А.Миттой, В.Абдрашитовым, А.Германом, Э.Рязановым, М.Голдовской. Организованнее прошел прием во ВГИК в 1987 году. Начала работу вневедомственная комиссия по выработке концепции отбора во ВГИК талантливой молодежи.

Но на этом кратеньком перечне изменений все достижения и кончались.

«Вместе с тем работа по перестройке деятельности института, скорбно признавало постановление, –развертывается недопустимо медленно. Сложившаяся структура ВГИКа, принятые в нем формы учебно-воспитательной, творческой, методической и научно-исследовательской работы не соответствуют уровню и многообразию задач, которые ставятся перед ведущим вузом искусств в свете перестройки высшей школы и

кинематографии. Слабо ведется перестройка учебно-воспитательного процесса. Не получил должного воплощения индивидуальный подход в развитии творческих способностей студентов. По многим предметам отсутствуют новые учебники и учебные пособия. Требуется активизация методической и научно-исследовательской работы. Необходимо более широкое участие студентов в управлении институтом. Во ВГИКе сложилось неудовлетворительное положение с педагогическими кадрами. Профилирующие кафедры малочисленны, практически отсутствуют молодые преподаватели, много лиц пенсионного возраста, часть преподавателей пользуется устаревшими методами в обучении и не соответствует современным требованиям. Отдельные педагоги – ведущие мастера кино-редко бывают в институте, отгораживаются от жизни и быта студентов. Нет системы в деле повышения квалификации профессорско-преподавательского состава, запущена работа аспирантуры.

В подготовке специалистов не учитываются потребности кинематографии и телевидения в специалистах различного профиля на перспективу.

Международная деятельность ВГИКа и его выпускников одерживается недостаточным освоением студентами иностранных языков.

Материально-техническая база института и учебной киностудии находится в неудовлетворительном состоянии. Руководство ВГИКа длительное время мирилось с таким положением. Киностудии, предприятия и организации кинематографии также не оказывают вузу в этом должной помощи. Приказ Госкино СССР по улучшению учебно-материальной базы института выполняется медленно, новое необходимое кино-, теле-, видеооборудование выделяется в основном на бумаге, а не реально.

Здание ВГИКа и внутренние помещения имеют неряшливый, неприглядный вид, редко ремонтируются. В общежитии - грязь и беспорядок. Ректорат и общественные организации, в том числе органы студенческого

самоуправления, не принимают активных мер для исправления такого положения.

Недостаточное развитие получили вопросы совершенствования социальной сферы института»<sup>819</sup>.

То есть за год ВГИК ничуть не сдвинулся с места. Воз, как говорится, и ныне там!

Постановляющая же часть документа заняла несколько страниц. Госкино строго предписал вгиковскому руководству выполнить по пунктам детально расписанную и вполне дельную программу перестройки. Однако выписанные рецепты дела не поправили. Да, их никто, по сути дела, и не старался особенно исполнять.

### *Неизлечимое*

Незаметно пролетело еще два года. В июне 1989г.

На совместном заседании секретариата правления СК СССР и коллегии Госкино СССР вновь обсуждалась работа Всесоюзного государственного института кинематографии им. С.А.Герасимова в период перестройки. К чему пришли? Текст очередного постановления, пожалуй, будет красноречивее любых наших слов:

«За последние два года осуществлен ряд мероприятий, направленных на улучшение учебно-воспитательного процесса и подготовки кадров кинематографистов во ВГИКе, расширение демократии и гласности в работе. Разработаны и утверждены новые учебные планы по всем киноспециальностям. В апреле 1988г. успешно прошел XVI вгиковский кинофестиваль. Оживилась международная деятельность ВГИКа. Укрепляется материально-техническая база.

Однако коллегия Госкино СССР и секретариат правления Союза кинематографистов СССР отмечают, что, несмотря на отдельные

---

<sup>819</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1888, л. 82–85.

положительные тенденции, в работе по перестройке ВГИКа коренного перелома не произошло.

Ректорат избрал тактикой проведения перестройки эволюционный путь движения, его действия характеризуют неконструктивность и нерешительность, отсутствие требовательности и дисциплины как в своей работе, так и в работе кафедр и деканатов.

Не разработана новая методика приема в институт, отсутствует система эффективного поиска и отбора талантливой, способной молодежи. Несмотря на острую нехватку аудиторий для занятий, ректорат не идет на резкое сокращение приема студентов и приведение их численности в соответствие с нормами учебно-лабораторных площадей.

Ни руководство, ни совет не смогли сделать обучение во ВГИКе подлинной творческой школой для кинематографистов, не обеспечили высокого качества учебно-воспитательного процесса, о чем позволяют судить отзывы студентов, непосещение ими занятий, хронические срывы в выполнении дипломных работ. В 1988 году около 70 процентов выпускников – режиссеров и операторов не подготовили и не защитили дипломные фильмы в срок. В 1989 году среди операторов ни один не защитился в срок, среди режиссеров защитились единицы.

Ректорат и общественные организации института не преодолели процесса застоя в кадровой политике, не проводят целенаправленной, постоянной работы по укреплению профессорско-преподавательского состава, систематической аттестации преподавателей. Средний возраст доцентов составляет 61 год, заведующих кафедрами – 66 лет, профессоров – 75 лет.

ВГИК не обеспечивает постоянного притока молодых талантливых кадров в кинематограф. Анализ использования выпускников института за 10 лет (1975–1985гг.), проведенный Госкино СССР. Союзом кинематографистов СССР и социологическим сектором ВНИИ киноискусства, показал, что процент использования молодых вгиковцев по основным творческим

кинопрофессиям по всем киностудиям крайне низок. За последние два года положение к лучшему не изменилось.

Комиссия по кинообразованию и секретариат СК СССР просмотрели около 30 дипломных и курсовых фильмов всех мастерских ВГИКа. Несмотря на то, что ряд картин отмечен на различных кинофестивалях, их профессиональный уровень остается средним. Недостает ярких творческих индивидуальностей, разнообразия стилей и жанров.

Ректорат не наладил какую-либо систему организации научно-исследовательской работы в вузе.

Психологический климат во ВГИКе остается сложным. Это подтвердило и социологическое обследование, проведенное в марте 1989г. научной группой ВНИИ киноискусства, в котором приняли участие около 300 преподавателей и студентов. Более 60 процентов опрошенных считают перемены, происшедшие во ВГИКе в последние два года, малыми или крайне малыми. Студенчество вслед за резким недовольством системой обучения и деятельностью ректората и совета института проявляет в настоящее время полную пассивность и равнодушие ко всему происходящему.

Коллегия Госкино СССР и секретариат правления Союза кинематографистов отмечают, что ни ректорат, ни совет ВГИКа не смогли возглавить работу по перестройке института, не обеспечили серьезных, положительных результатов в учебно-воспитательной, научной и творческой деятельности кафедр и факультетов. Коллегия и секретариат постановляют:

1. Признать работу ВГИКа в анализируемый период неудовлетворительной.

2. Просить Государственный комитет СССР по народному образованию (тов. Ягодин) провести внеочередную аттестацию ВГИКа, включив в комиссию по аттестации представителей Госкино СССР, Союза кинематографистов СССР и ВГИКа. <...><sup>820</sup>.

---

<sup>820</sup>Информационный бюллетень СК СССР. – 1989. – №6. – С. 13–15.

И вновь ВГИКУ предписали очередные лечебные пилюли и процедуры.

Однако лечить, похоже, надо было уже не только ВГИК, но и всю страну. И, скорее всего, – даже и саму эпоху, которая созданием СССР было замахнулась на перемену вектора развития человеческой цивилизации, но надорвалась на исполнении непосильной задачи и безвольно предалась радостям и утехам деградации.

*Свиное рыло рынка. Берегите воров! Посредственность на пьедестале*

В подразделе «Кинопроизводство» уже отмечалось, что уже самые первые, самые робкие перестроечные поползновения в сторону ослабления былой административной удавки с целью активизации трудовой инициативы принесли необычайно щедрый урожай. Но совсем не тот, на который рассчитывали, отпуская вожжи. Дарованные вольности словно по какому-то подлому закону почему-то пробуждали у многих не столько творческую фантазию и трудовую доблесть сколько обезьяний хапательный инстинкт.

Еще на светлой заре перестройки – на дворе был март 1987г. – на коллегии Госкино обсуждался вопрос «О состоянии контрольно-ревизионной работы в системе Госкино СССР в системе Госкино СССР в 1986 году и задачах по совершенствованию ревизионного дела». Отчитывался по щекотливой проблеме начальник Управления бухгалтерского учета, отчетности и ревизий В.В.Чуланов.

По всей вероятности появление данного вопроса в повестке дня коллегии было предопределено тем обстоятельством, что такая суровая организация как КНК СССР уже приступила к масштабной проверке состояния ревизионного контроля в отрасли. У руководства Госкино по этому случаю не было никаких иллюзий насчет того, что матерые ревизоры из КНК не обнаружат впечатляющие масштабы расхитительства и разбазаривания госсредств, процветавших в кино отрасли во все времена.



Дабы как-то упредить и смягчить последствия неминуемого грозного отчета КНК и было принято надлежащее постановление самой коллегии. Дескать, и про расхитительство и расточительство сами знаем. Отчаянно боремся.

Отсюда и появились в принятом постановлении такие печальные строки: «Проведенные ревизии показали, что в целом ряде предприятий и организаций еще не обеспечена сохранность социалистической собственности, не устранены причины и условия, порождающие хищения и бесхозяйственность. В 1986 году ревизиями и проверками выявлены незаконные расходы, хищения и недостачи на сумму 1728 тыс.руб. Основная часть хищений и недостач установлена в кинотеатрах и дирекциях киносети. По материалам ревизий принимались меры по устранению выявленных недостатков в деятельности предприятий и организаций, укреплению государственной и финансовой дисциплины. В целом по системе Госкино СССР по итогам ревизий сумма возмещаемого ущерба составила 721 тыс. руб., привлечены к дисциплинарной ответственности 2517 человек переданы в следственные органы дела на сумму 460 тыс. руб.»<sup>821</sup>.

Это самопризнание своих прегрешений, впрочем, не смягчит сердца суровых расследователей КНК СССР. Акт их проверки работы отрасли окажется поистине беспощадным. Отдуваться по этому щекотливому вопросу на очередном заседании коллегии в присутствии представителя КНК СССР довелось В.Я.Рябинскому.

По итогам обсуждения было принято постановление. Опытная рука автора, готовившего проект этого документа на этот раз сделала все возможное, чтобы до предела сгладить и минимизировать масштабы воровства и разгильдяйства, выявленные в отрасли контролерами КНК СССР. По подготовленным ими заключениям были все основания заводить уголовные дела. Но грозную телегу КНК сердобольная коллегия Госкино умело спустила на тормозах. Начальники-раззявы как и большие умельцы

---

<sup>821</sup>РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1888, л. 33–37; д. 1869, л. 78–81.

запускать шаловливые ручки в государственный карман не были удостоены даже выговоров. Надвигалось новое время и новая мораль. То, что ранее называлось спекуляцией и воровством, теперь преспокойненько можно было называть предпринимательством.

В 1988–1989гг. прежняя суперцентрализованная командно-административная система советского кино на глазах стала рассыпаться от внедрения в нее первых элементов рыночной экономики. Их еще стеснялись называть рыночными. В официальных документах эти процессы стыдливо именовали переходом на «новые условия хозяйствования». Однако уже и на этой самой ранней стадии рыночная система в кино во всей красе успела показать свое свиное рыло.

Эпидемия хапка, изощреннейшего умыкательства государственных средств, собственности, пережитая советской кинематографии в годы НЭПа, теперь повторилась снова, но еще в больших масштабах и с большим бесстыдством. Хапали, умыкали, растаскивали теперь буквально все, что только попадет под руки – деньги, госсобственность, должности, звания, награды. Делали это уже не стесняясь, почти в открытую.

В самом киносообществе все перемешалось, произошло перемещение и перемешивание всех его слоев. Верх стал низом, вся помойщина всплыла на поверхность. Посредственность захватила едва ли не все пьедесталы.

С появлением независимых студий и кооперативного кино за камеру встало такая масса случайных, непрофессиональных и бездарных граждан, что даже еще сохранившийся на тот момент творческий потенциал отечественной кинематографии совершенно растворился и потерялся в разливанном море кинохалтуры непрофессионализма.

И именно такое «решение» кадрового вопроса оказалось для советской кинематографии роковым.

## 8.10 Итоги

– Причины, подтолкнувшие к перестройке кино носили объективный характер. Необходимость глубоких перемен осознавалась большинством кинособщества, а отнюдь не какой-то небольшой группой неких «заговорщиков».

– Было очевидно, что изменения должны быть глубокими и комплексными. Они должны были охватить все звенья работы большого кинематографического конвейера всей структуры насквозь, а не только какие-то отдельные его звенья. Перемены должны были коснуться всех сфер: системы управления, репертуарной политики, экономической системы, работы кинопроката, подготовки новых кадров и т.д. Надо было «лечить» всю систему.

– Для судеб намечаемой перестройки важно было какие силы возьмутся реформировать систему советского кино? Несмотря на то, что такого рода вопросы по идее должны были бы лечь на плечи государственных организаций, отвечающих за кинематограф, в данном случае все пошло не совсем так. Государственные органы, равно как и более влиятельные партийные структуры оказались не готовы выработать программу необходимых преобразований. Инициативу вынуждена была взять на себя общественная организация, известная как Союз кинематографистов СССР. То, что у этой инициативной группы, состоящей в основном из творческих работников, не было необходимого опыта управленческой работы и системного представления о всех звеньях киноотрасли, не могло не сказаться на характере и качестве подготовленной ими программы реформ.

– Самые первые попытки вмешательства в начинавшийся процесс перестройки носили скорее административный характер. Пытаясь улучшить, сделать более живым, интересным и актуальным тематический план выпуска фильмов на 1987 год, Союз пошел на те же меры административного диктата, попытался быть вторым Госкино. Однако путь административного решения

творческих проблем не принес никакого результата, что и подтолкнуло к идее разработки новой модели организационно-экономического устройства киноотрасли.

– В связи с крахом упомянутых попыток изменить вектор репертуарной политики силовыми методами возникло предложение разработать такую систему организации кинопроцесса, при которой наиболее оптимально решались бы проблемы отбора и реализации нужных проектов и исключалось бы все бездарное, ненужное и бесплодное. Таким образом, родилась идея создания так называемой «базовой модели» кинопроизводства.

– В разработке «модели» (Болшевские деловые игры) участвовали все заинтересованные участники кинопроцесса, за исключением представителей кинопроката. Это были не только кинематографисты, но и экономисты, ученые, социологи, представители других профессий. Госкино официального участия в разработке «базовой модели» на первой стадии не принимал.

– Суть «модели», разработанной на деловых играх в Болшево сводилась к следующему: рычаги административного воздействия должны были быть заменены на организационно-экономические. На смену прежней системы (государственное планирование, централизованное распределение бюджетных средств, диктат темплана, механизмы цензуры и контроля за творчеством) должны были быть введены жесткие экономические принципы: хозрасчет, самокупаемость и свобода основных творческих и производственных звеньев. Центр всех наиболее властных решений и полномочий должен был переместиться на студии и другие наиболее важные кинематографические организации. Должна быть также рационализирована система кинопроизводства: процессы творчества и производства, управление ими должны были быть организационно разведены в разные системы.

– Процесс разработки и реализации проекта «базовой модели» протекал в крайне сложных и неблагоприятных условиях:

1) Он не встретил единогласную поддержку кинематографистов и расколол сообщество. Среди кинематографистов были те, кто был абсолютно

против реформирования. Другие, наоборот, пытались в корне разрушить сложившуюся систему, пока все в отрасли окончательно не разрушилось.

2) Госкино не спешило с реализацией программы преобразований, потому что не было в этом заинтересовано, ведь в результате реформы оно бы утрачивало многие свои властные полномочия и из хозяина положения превращалось в прислугу.

3) Партийное руководство и правительство также не было заинтересовано в быстрой реализации этого проекта, поскольку опасалось дать полную свободу радикально настроенным кинематографистам.

По всем этим и иным причинам утверждение модели затянулось на целых три года (с 1986–1989гг.), что не могло благотворно сказаться на и без того усугублявшейся ситуации в отрасли.

– Натолкнувшись на жесткое сопротивление инстанций, СК не дожидаясь официального утверждения, приступил в порядке «самодеятельности» к поэлементной реализации положений «базовой модели». Поскольку внедрение носило точечный, а не системный характер, уже только по одной этой причине оно заведомо не могло дать ожидаемого результата. Более того, фактор несистемного проведения реформы негативно сказался на дальнейшем ходе реформ.

– Проект «базовой модели» был рассчитан на реализацию в координатах реформированной системы социализма. Главная цель задуманной перестройки киноотрасли виделась в разблокировании административных барьеров ради максимально полного раскрытия творческого потенциала советского кино и его позитивного воздействия на общество. О переходе на рыночную систему никто и не заикался. Переход отрасли на хозрасчет и усиление роли экономических рычагов были лишь инструментами в реализации задуманных высоких целей.

Однако в ходе начавшегося реформирования произошла подмена программных установок. В рядах реформаторской команды СК СССР стала

все явственнее заявлять о себе установка на рыночное кино. Одновременно и действия самого государства стали подталкивать кино к замене знамени.

Уже в 1989г., после принятия правительством закона о кооперативах, сказался новый фактор – стремительное размножение «независимых студий» и независимых прокатных кооперативов. Их появление стало одним из первых базовых элементов рыночной экономики, нанесло серьезнейший удар по первоначальным планам реформы кинодела, «перекосило» их.

– В 1989г. правительство нанесло еще более убийственный удар по отечественной кинематографии, отменив государственную монополию на внешнюю торговлю. Соответственно утратило монопольное право продавать советские фильмы другим странам и приобретать зарубежные фильмы для проката в СССР ВО «Совэкспортфильм». Этой ситуацией оперативно воспользовались независимые прокатные организации, устроившие массовый, ничем не ограниченный выброс дешевых зарубежных фильмов. Советские фильмы, лишённые прежней государственной защиты в виде жесткого квотирования зарубежной кинопродукции, не выдержали конкуренции с задарма приобретаемыми зарубежными фильмами и мгновенно были вытеснены на периферию национального прокатного пространства. Эта незапланированная первоначальными планами перестройки интервенция иноземного кино, по сути дела, перечеркнула все итоги ранее проделанной работы и пустило экспресс перестройки кинодела буквально под откос.

С появлением новых факторов управление общим ходом кинопроцесса стало все более приобретать непредсказуемый и даже хаотический характер.

– На результатах начавшейся реформы сильно сказалась непоследовательность действий самого руководства СК СССР, инициировавшего перестройку. Тут стоит напомнить, что по проекту «базовой модели» предусматривалась конкурсная система утверждения программ творческих объединений и их руководителей. Утвержденные студии и их руководители должны были в определенный срок отчитываться

по итогам своей деятельности, в зависимости от их результатам срок их дальнейшей работы мог быть пролонгирован дальше. А если итоги были неудачны, то такой коллектив должен был уступить место другому, утвержденному по новому конкурсу. Но когда кончился срок полномочий первых студий, утвержденных в 1987 году никто из этих коллективов уже не пожелал отчитаться. А руководство СК не смогло призвать таких руководителей к порядку. В результате чего и успешные и обанкротившиеся руководители студий продолжали рулить своими коллективами далее. Многие рулят по сию пору.

Тем самым был нарушен один из базовых принципов базовой модели – принцип конкуренции и «кадрового проветривания».

– Хотя, как казалось, проект «базовой модели» носил комплексный характер, на самом деле он не охватывал всех проблем киноотрасли.

Как отмечали большинство участников этих событий, из поля зрения инициаторов киноперестройки будто бы выпали проблемы проката. Это не совсем так. Проблемой проката занимались, но разработкой проектов реформирования кинопроизводства и кинопроката занимались не синхронно и по отдельности. К тому же наработки по этим двум направлениям не успели свести в один проект. Разработчикам элементарно не хватило времени – грозные события 1990–1991 годов сломали все планы и практически обесмыслили всю проделанную ранее работу.

– Главной же причиной катастрофических итогов перестройки стал пресловутый «человеческий фактор».

Так получилось, что от времен застоя перестроечная эпоха унаследовала далеко не лучший кадровый состав. В ходе 70-х словно подсели «батарейки» и у ВГИКа, и у ВСРК. Из стен этих главных киновидеостудий страны все чаще и чаще выходили выпускники с погашенным общественным темпераментом, лишённые индивидуальности, не ставящие перед собой высокие творческие цели и не готовые жертвовать своим благополучием за их воплощение. В кадровом составе советского кино

образовалась уже критическая масса посредственности. Что, собственно, и привело тогда к наводнению серого, безликого кино.

В ходе перестройки улучшить качество кадрового состава не удалось, хотя СК первоначально много уделял внимания выдвижению молодых кинематографистов. Однако качественного и сильного пополнения не получилось. А с таким творческим составом – будь то самая что ни на есть идеальная «модель» – добиться коренного и быстрого перелома в лучшую сторону вряд ли было возможно.

Возможно, ситуацию тогда можно было бы как-то исправить выверенным сокращением объема кинопроизводства с тем, чтобы объем выпускаемой продукции был приведен в оптимальное соотношение с реальным состоянием кадрового и творческого потенциала. Такое решение – «лучше меньше, да лучше» – не раз, собственно, и предлагал радикально настроенный лидер СК Элем Климов. Однако реализовать его в условиях тогдашней советской системы были невозможно.

Был, правда, и другой путь – попробовать бросить все силы и ресурсы на воспитание нового кинематографического поколения. Но и этот вариант никого тогда не прельстил: он был долгим и не сулил быстрых и победных результатов. К тому же было провозглашен курс на горбачевское «ускорение».

В итоге вместо хотя бы даже самого скромного сокращения числа выпускаемых фильмов произошло нечто прямо противоположное. С появлением «независимых студий» объем советского кинопроизводства в одночасье взбухло чуть ли не три раза! Тут ни о какой-то конкуренции, отборе лучших уже не могло быть и речи. Работы стало просто завалиться, и люди без всякого образования и без малейших признаков таланта запросто могли снимать фильмы, если у них, или у их заказчиков имелся мешок денег. И без того скромный творческий потенциал перестроечной кинематографии бесследно растворился в мутном потоке кооперативного кино.



– Переоценили инициаторы перестройки возможности организационно-экономических рычагов. На бумаге их проекты действительно выглядели привлекательно, сулили большие и быстрые победные результаты. Но реальность была далека от стройных и логически убедительных схем вычерченных в перестроечных проектах.

Дарованная творческая свобода была использована односторонне, как вседозволенность без чувства ответственности за то, что ты снимаешь. И такое понимание серьезно сместило русло репертуара в ту сторону, которая менее всего отвечала ожиданиям и потребностям зрителя той сложной драматической эпохи. Наводнение «чернухи» и псевдо-авторского кино не могло способствовать повышению интереса в условиях обостренного политического и социально-экономического кризиса.

Таким образом, принципиально неверная репертуарная политика стала, на наш взгляд, вторым по важности фактором, перечеркнувшие вроде бы вполне благородные планы киноперестройки.

– И, наконец, последнее. На плачевных итогах реформы не могло не сказаться и то обстоятельство, что Союз кинематографистов СССР – главный инициатор и лидер перестройки, запустив процесс активных преобразований, буквально на полдороге на какое-то время отвлекся от контроля за ходом реформ, переключился на забавы по перестроению собственных рядов. В тот самый момент, когда по государственной линии стали приниматься особо опасные для кинематографии решения, СК с головой ушел в подготовку к проведению своего досрочного съезда, на котором будет принято губительное решение о переходе на принцип конфедеративных отношений.

СК и Госкино, прежде притормажившее ход реформ, теперь словно поменялись ролями. Именно в Госкино воцарилось горькое отрезвление от первых итогов перестройки. Конечно, перемены принесли с собой и нечто позитивное, но в целом общая картина происходящего уже тогда (1989г.) скорее удручала и наводила самые мрачные мысли, чем ободряла и сулила радужные перспективы.

Эти тревожные настроения в полной мере оказались отражены в официальном документе Госкино, который сотрудники Малого Гнездиновского вознамерились преподнести в качестве отрезвляющей пилюли участникам открывшегося 6-го и последнего съезда СК СССР. Документ назывался «Тезисы коллегии Государственного комитета СССР по кинематографии к VI съезду кинематографистов СССР»

Это была уже настоящая – продуманная, аргументированная и, главное, системная – программа подлинной перестройки. И даже более радикальной, чем когда-то вышла из стен СК. В ней даже без всяких «охов» и «ахов» предусматривался акт самоликвидации Госкино как такового и его реинкарнация в некую абсолютно новую организацию.

К сожалению, 6-ой съезд СК СССР в упор не заметил этот серьезнейший и перспективный документ. Делегаты съезда оказались озабочены собственными игрищами на почве предстоящего роспуска СК СССР и обсуждения новых организационных основ будущей Конфедерации союзов кинематографистов союзных республик. Впрочем очень скоро после учреждения Конфедерации стало очевидной истинная цель всей этой затеи с переходом на конфедеративные отношения. – как можно быстрее поделить общее имущество СК СССР, урвав при этом себе как можно больше того, что ни по каким правилам тебе принадлежать не может.

Уж до перестройки ли какого-то кинопроизводства было тут!

Возникает вопрос: могло ли Госкино СССР в одиночку, без участия Союза кинематографистов официально утвердить и реализовать свою программу второй фазы перестройки? В принципе такой шанс, конечно же, был. Тем более, что процедура бракоразводного процесса в СК СССР в конце концов благополучно завершилась и уже в феврале 1990г. был официально учрежден Союз кинематографистов Российской Федерации. У его руля стало новое руководство (И.Масленников, С.Соловьев), которое, хоть и было озабочено склоками вокруг дележки бывшего общесоюзного имущества, но хотя бы краешком глаза видело, какая губительная гроза накрывает

киноотрасль. Новорожденный российский СК по идее тоже мог бы подключиться к проталкиванию перестроечной программы Госкино. Мог бы... Но не подключился.

Почему? Что помешало?

Не хватило времени. Пресловутое «ускорение» о котором так пекся и много говорил Горбачев на заре перестройки, действительно, появилось. Но совсем не там, где его ждали и где в нем более всего нуждались. Ускорилося и ускорилося со страшной силой развитие не в сфере народного хозяйства, а в сфере общественно-политической. Причем ускорились процессы не созидательного, а сугубо разрушительного характера. Главные организационные, политические и силовые опоры советского строя рушились одна за другой. Страна уже не просто двигалась, а с космической скоростью летела к своему гибельному финалу.

В программных тезисах Госкино под пунктом №11 значилось: «Первый этап радикальной реформы предположительно должен завершиться в 1991 году принятием Закона о кино, реорганизацией структуры Государственного комитета СССР по кинематографии и изменением его функций – согласно новому Положению о Комитете, подлежащему утверждению во второй половине текущего года».

Разработчикам программы, видимо, не дано было знать или хотя бы на чисто интуитивном уровне предугадать, что может случиться с великой страной в три августовских дня 1991 года.

Но мы-то, к сожалению, знаем...

## 9 ПОСТСОВЕТСКОЕ (РОССИЙСКОЕ) КИНО

1992–2012гг.

### 9.1 Общественно-экономические условия, оказавшие влияние на отечественный кинематограф конца XX – начала XXI веков

90-е годы XX века, сейчас по-разному оцениваемые, были на редкость насыщены масштабными событиями: развал Союза, оказав огромное влияние на мировую политику, кардинально изменил жизнь людей, проживающих непосредственно на территории бывшего СССР. 12 июня 1991 – после проведения (в марте) всероссийского референдума о введении поста президента РСФСР – прошли выборы, на которых победил Борис Ельцин; в декабре было подписано Беловежское соглашение, после чего прекратил свое существование Союз, РСФСР стала называться Российской Федерацией, а автономии внутри нее – республиками в составе РФ. 12 июня было объявлено праздником с, мягко говоря, странным названием – «День принятия декларации о государственном *суверенитете*<sup>822</sup> России»<sup>823</sup>, тут же упростившимся, или даже уточнившимся, до «Дня независимости» – как шутили – неизвестно от кого, видимо, от остальных 14-ти бывших союзных республик. Столь нелепое название не несло в себе признаков долгожительства, и дело закончилось переименованием праздника в 2002 г. в «День России».

Событий за 20-летие было много – республикам в составе РФ стало можно «брать суверенитета столько, сколько они смогут проглотить» (Б. Ельцин), что впоследствии вылилось в две чеченские войны; на ТВ как грибы росли независимые телекомпании и процветала свобода слова, увы, жестко «схлопнувшаяся» в 2001г. разгромом НТВ; в начале 90-х на всю Россию транслировались бурные заседания тогда еще не марионеточной Госдумы, а чуть позже – в 1993г. – последовал расстрел инакомыслящего парламента.

---

<sup>822</sup> Курсив здесь и далее – мой (О.З.)

<sup>823</sup> Событие произошло 12 июня 1990г.

Настало время проведения денежной реформы, афер с ваучерами, осуществления варварской приватизации госсобственности. Страну захлестывали инфляция в 93-м и дефолт в 98-м, Б. Ельцин по ТВ торжественно обещал лечь на рельсы в случае роста цен, которые, тем не менее, неустанно росли; накапливались громкие нераскрытые политические убийства и убийства передовых журналистов; процветали то рэкет, то рейдерские захваты, то финансовые пирамиды; лозунг «бери от жизни все – ты этого достоин» выливался из рекламных роликов с доставкой на дом в каждую семью, воспринимать его надо было бездумно, поскольку бороться с ним было бесполезно: дети, как губки, впитывали насущный принцип из воздуха.

Как бы то ни было, термин «лихие 90-е», закрепившийся за десятилетием, имеет очень сомнительное происхождение. Появился он уже в 2000-е как отрицательный противовес для позитивной путинской «стабильности» и, вероятно, не без влияния модных ныне околопрезидентских информационных игр с населением. «Лихие 90-е» стали клеймом времени и, сформировав миф о грязных, черных и беспросветно-мрачных годах, поставили на десятилетие штамп сумрака и безысходности. Тем не менее это были годы, когда люди – вздохнув от 70-летних ограничений и получив реальную свободу слова – вдруг ощутили себя Гражданами; когда общество жило перспективами, и когда – именно поэтому – в долгосрочность материальных трудностей никто не верил. Поставленное уже постфактум безальтернативное бандитское клеймо полностью затмило все положительное в периоде, сведя и позитив, и негатив к общему знаменателю лихого дележа госсобственности – при том, что «пацанское» прошлое не было прошлым обычных среднестатистических людей, которые работали, пытаясь найти свое место в новой жизни, а не стреляли друг в друга, да и впоследствии от высоко делимого пирога ничего кроме бесперспективной «стабильности» 2000-х не получили. Из заявлений, что «великая Россия поднимается с колен» (Ельцин, 1991г.) выросла сырьевая

экономика 2000-х с ее оффшорами, бегством капитала за границу и повсеместной коррупцией; механизм освоения госсредств по-прежнему поражал изобретательностью: первоочередными насущными проблемами, требующими вложения бюджетных средств, оказывались не рост нищеты и безработицы, а необходимость переписи населения или переименования милиции в полицию, отмена «летнего времени» или изменение часовых поясов. Неудивительно, что население страны резко сократилось, минимальная зарплата и прожиточный минимум потеряли друг друга из виду, возникла проблема нелегальной миграции и межнациональной неприязни. Нынешние реформы образования и медицины пугают своей бескомпромиссностью, вступление в ВТО – последствиями, а безработица – масштабами. Однако к концу первого десятилетия текущего века жители страны решительно разделились на зрителей лакированного ТВ и пользователей пока еще свободного Интернета, и тогда вдруг стало понятно, что национальное самосознание не дремлет. В 2012 году благодаря давлению снизу законодательно восстановили отмененные в 2005 выборы губернаторов (на деле закон не работает); люди стали выходить на митинги и заявлять о своем недовольстве – критиковать ЦИК за подтасовки на выборах, высказывать возмущение несправедливостью судопроизводства; выражать недовольство деятельностью РПЦ, а точнее – ее политическими амбициями, срастанием с властью и откровенным цинизмом. В стране вновь родилось гражданское общество.

Разумеется, на столь депрессивном фоне двадцатилетия вряд ли можно было бы ожидать расцвета отечественного кинодела. Тем не менее нельзя сказать, что художественных успехов за этот период в нашем кино не было. Судьба многих хороших фильмов 90-х трагична – в силу экономических причин они просто не доходили до зрителя. К середине 2000-х ситуация поменялась к лучшему: на кинорынке появились финансово-сильные игроки, и в настоящее время киноотрасль функционирует, хотя и с перегибом в другую крайность – общегосударственная политика укрупнения бизнеса,

недобросовестной конкуренции и слабой работы антимонопольных служб сильно затруднила процесс появления на рынке новых независимых кинокомпаний. Специфика времени, как обычно, определяет лицо кинематографа.

## **9.2 Управление**

В начале 90-х отечественное кино, до сих пор определяемое как советское, утратило свою многонациональность, потеряв базы на территориях бывших союзных республик. Общая система кинопроизводства и кинопроката большой страны развалилась, а то, что осталось на землях бывшей РСФСР, агонизировало. Время изменилось кардинально: плановое хозяйство сменилось анархией рынка, социализм закончился, открытие границ «вывалило» на наш кинорынок массу иностранных фильмов, в том числе низкокачественных, – кинопроизводство стало бесконтрольным бизнесом. Кинематографисты, однако, не оставляли попыток выбраться из глубокого кризиса, пытаясь предпринимать разумные шаги.

Вновь возникшее на руинах советского отечественное кино, по логике, следовало бы называть русским, поскольку возрождалось оно никак не на территориях бывших автономий РСФСР, а все как-то ближе к центру, однако модные ныне толерантные тенденции позволили сохранить этот термин лишь за нашим дореволюционным кино (и иногда – как обобщающий, для определения роли всего нашего кино в строю мировых кинематографий). С утратой в 90-е годы прежде обязательной в паспорте графы «национальность», тема государствообразующей нации стала неактуальной: все граждане страны стали россиянами, ну а кино – российским.

### *Роскомкино – Госкино*

Кинематографистов, всегда предпочитавших иметь собственное ведомство в структуре органов власти, не устраивало сложившееся положение, когда республиканские кинокомитеты (в 1989г.) были

расформированы и переданы в ведение министерств культуры соответствующих республик. На республиканском уровне (в РСФСР) они пытались добиться автономии, в чем к 1990г. преуспели, получив предприятия и учреждения кинематографии из ведения Министерства культуры РСФСР в ведение новой структуры – Государственного фонда развития кинематографии при Совете министров РСФСР.

О более масштабной структуре – Комитете кинематографии СССР тогда шли споры – оставить ли ее самостоятельной или упразднить, передав функции Минкульту СССР. В итоге она просуществовала до развала Союза в декабре 1991г., пока не была упразднена в соответствии с Законом СССР «Об органах государственной власти и управления СССР в переходный период».

На базе упраздняемого Государственного фонда развития кинематографии при Совете Министров РСФСР и упраздненного Комитета кинематографии СССР в феврале 1992г. был образован Комитет кинематографии при Правительстве РФ, сокращенно – Роскомкино. Председателем Роскомкино – самостоятельной федеральной структуры – стал А.Н.Медведев<sup>824</sup> (в прошлом – первый заместитель Председателя Госкино СССР), чей авторитет и энергия много сделают для отечественной кинематографии в последующие трудные годы.

Среди кинематографистов на момент создания новой структуры не было консенсуса – одни считали, что российское кино может жить только в рамках единой государственной дотационной политики (состояние кинематографа при сведении в годы перестроечного дикого рынка

---

<sup>824</sup>Медведев Армен Николаевич (р. 1938). Кинокритик, окончил киноведческий факультет ВГИК в 1960, кандидат искусствоведения. С 1959 по 1966 –методист, заведующий лекционным отделом, директор Бюро пропаганды советского киноискусства Союза кинематографистов СССР. С 1966 по 1972 – главный редактор журнала «Советский фильм» С 1972 по 1975 – заместитель главного редактора журнала «Искусство кино». С 1975 по 1984 – главный редактор Всесоюзного объединения «Союзинформкино», заместитель главного редактора, главный редактор журнала «Искусство кино». С 1984 по 1987– главный редактор Главной сценарной редколлегии по художественным фильмам Государственного комитета СССР по кинематографии, член коллегии Госкино СССР. С 1987 по 1989 – первый заместитель председателя Госкино СССР. С 1991 – консультант аппарата Президента СССР, консультант аппарата Государственного советника по особым поручениям при Президенте СССР. В 1992 – председатель Комитета по кинематографии при Правительстве РФ. С 1992 по 1999 – председатель Комитета РФ по кинематографии. С февраля 1999г. – президент Международного фонда развития кино и телевидения для детей и юношества («Фонд Ролана Быкова»).



господдержки к минимуму у многих отбивало желание обольщаться) и говорили о нужности органа, разрабатывающего кинополитику, другие, напротив, сомневались в необходимости управленческо-распределительного аппарата как такового. Приверженцы первой модели спорили между собой – нужен ли управляющий орган непосредственно при правительстве или будет достаточно департамента в системе Министерства культуры. В период между принятием решений об упразднении старой модели и образовании новой (декабрь 1991г. – февраль 1992г.) на наследство Комитета кинематографии СССР и его здание в Малом Гнездиновском переулке, боясь упустить момент, стало претендовать сразу несколько структур: Кинофонд (вышеупомянутый Государственный фонд развития кинематографии), Союз кинематографистов РСФСР, заручившийся согласием московского правительства ВПТО «Видеофильм» («Корпорация Видеофильм» – с 1987г. первая независимая продюсерская и производственная кинокомпания в СССР и РФ), АСКИН (Ассоциация работников киноvideопроката СССР). Но в итоге ссориться не пришлось, Комитет был сформирован и у всех кинематографистов появился единый юридический орган, призванный отстаивать их интересы во власти. Более того, в переходный момент смены экономических формаций для отрасли была решена еще одна важная задача: отдельная строка в перечне ведомств автоматически означала строчку в федеральном бюджете.

Следом за созданием ведомства, в апреле 1992г. вышло Положение о Комитете кинематографии, которое поменялось уже через 8 месяцев после своего появления. Поскольку устареть за столь короткий срок оно не могло, остается полагать, что, принятое в спешке, оно грешило «ляпами» и не учитывало деталей, соответствующих «духу времени» (например, в п. 4 упоминается как одна из основных задач – социальная защищенность работников отрасли). Согласно Постановлению (в редакции от января 1993г.), Кинокомитет был призван осуществлять государственное регулирование и межотраслевую координацию деятельности по вопросам

разработки и осуществления госполитики в области кинематографии; в нем определялись традиционные отраслевые задачи и обращалось внимание на развитие межгосударственных связей, организацию и координирование российских кинорынков. При этом руководитель Роскомкино полагал, что роль комитета заключается скорее в посредничестве между интересами государства и общественности, что ведомство не должно вмешиваться в кинопроцесс, заниматься коммерческими задачами и, упаси бог, цензорскими функциями: оно «может инвестировать деньги в производство и прокат, может содействовать образованию начального капитала кинобанка и так далее, но <... > не претендовать на владение соответствующими объектами»<sup>825</sup>.

Весь советский период государство содержало кинематограф. Выпуск продукции не был напрямую завязан на спросе, и дефективность модели в новых условиях выявилась незамедлительно: объем убыточной кинопродукции с 1988 по 1992 годы вырос в два раза. Русские фильмы стали редкими гостями экрана, и несмотря на еще высокие количественные показатели их выпуска, окупаемость отечественных лент в прокате стала стремиться к нулю. С учетом того, что кинотеатральные сборы по импортной кинопродукции также не внушали оптимизма, социологические исследования предрекали скорый отраслевой коллапс.

Произошедшая смена экономических формаций «окунула» сферу кино в правовой вакуум, и шансов на стремительное выздоровление у отрасли не было: цивилизованные рыночные отношения, всегда предполагают мощный регулятор – соответствующую времени законодательную базу, а ее нужно было еще создать.

В это время были крайне распространены криминальные схемы отмывания денег через кино. Например: «готовый фильм приобретается фирмой, которая не только возмещает студии-производителю все расходы,

---

<sup>825</sup>«Государство - не сорока-воровка: культура прокормит себя сама?»: Интервью с А. Медведевым // Независимая газета. –1992. – 27 февраля.

но и назначает произвольную прибыль, после чего в документах имитируется удачный прокат фильма, что позволяет зафиксировать якобы полученную сверхприбыль в несколько десятков миллионов рублей. Таким образом, скрываются средства, полученные от иных видов бизнеса. И киностудия, и покупатель остаются довольны, однако прокат такому фильму не нужен вовсе, достаточно нескольких премьерных показов»<sup>826</sup>. Механизма возврата государству средств не существовало. Фильмы можно было снимать, но не продавать, продавать, но не тиражировать, тиражировать, но не прокатывать<sup>827</sup>.

Помимо чисто криминальных схем отсутствие законодательной базы и экономическая безграмотность часто приводили к тому, что наследие советского кино безжалостно расхищалось, распродалось, сдавалось в аренду на 10-50 лет. Процветала деятельность с нарушениями оформления сделок, судебные тяжбы по которым в дальнейшем велись годами. Так в 1992г. «Союзмультфильм» надолго расстался с правами на зарубежный прокат «Золотой коллекции» советских мультфильмов, уже тогда началась бесконечная битва за «Киноцентр», через систему сомнительных договоров завладело по балансовой стоимости дорогушей государственной аппаратурой ВПТО «Видеофильм» и т. д.

Кризис отрасли был очевиден, а потому Роскомкино во главе А. Медведевым, не откладывая дела в долгий ящик, сразу же приступило к работе. Нормативные и законодательные документы стали появляться быстро, и их было много: законодательную поддержку пытались строить по двум направлениям – во-первых, поддерживать перспективные тенденции в кинопредпринимательстве с целью создания цивилизованно обустроенного кинорынка, во-вторых – принимать меры по борьбе с отраслевым криминалом.

---

<sup>826</sup> Медведев М., Фролов Д. Указ «О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в РФ» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=433&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=433&chr_year=1993)).

<sup>827</sup> Информация по: Медведев М., Фролов Д. Указ «О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в РФ» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=433&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=433&chr_year=1993)).

К сожалению, понимание проблемы заинтересованными кругами не всегда ведет к желаемому результату быстро: среди массы политических событий, выпавших на это время (чего стоил один только парламентский кризис 1993 года), руководству страны было явно не до кино. Перестройка всей политической и финансовой системы государства, сопровождаемая дележом властных полномочий, на деле сильно тормозила процесс развития кинопредпринимательства, а порой и вовсе вставляла ему палки в колеса. Так, в 1992 Роскомкино и прочим структурам в связи с разграничением госсобственности РФ на федеральную и территориальную было поручено определить пообъектный состав госпредприятий, организаций и учреждений, остающихся в федеральной или переходящих в собственность субъектов федерации. К примеру, ярославское государственное предприятие «Киноvideопрокат» было передано Ярославской области, Кабардино-Балкарское республиканское киноvideопредприятие стало собственностью Кабардино-Балкарской республики, воронежский ремонтно-производственный комбинат и областное производственное объединение «Киноvideопрокат» – Воронежской области, калининградское областное кинообъединение (центральная фильмобаза, Советское отделение кинопроката, морская контора кинопроката, видеоцентр, предприятие по ремонту, наладке и снабжению киноаппаратуры) – Калининградской области, и так далее по всем областям, республикам, краям, Санкт-Петербургу и Москве. Действо это длилось с 1993 по 1995 год, и очевидно, что такое законодательно зафиксированное размежевание не оставило от продуманной и прежде эффективно функционировавшей системы советского кинопроката камня на камне. Хотя подавляющее большинство базовых предприятий кинематографии еще оставалось в государственной собственности разного уровня, – все они в основном уже перешли на хозрасчет; кроме того – уже существовали кооперативные и частные киноорганизации. Государственная монополия на производство и прокат фильмов, была разрушена.

Однако государство предполагало свое участие в производстве и прокате новых картин и определило способы их финансовой поддержки. Субсидирование по Положению 1992г. «О создании и прокате кино-видеопродукции, осуществляемых при государственной финансовой поддержке» почему-то называлось безвозмездным, однако права государства на готовый кинопродукт определялись пропорционально финансовому участию Роскомкино в конкретном проекте: в случае приобретения готового фильма или полного финансирования его производства Комитет становился собственником произведения; в случае же совместного финансового участия Комитета и студии в производстве, законченный фильм становился их совместной собственностью<sup>828</sup>. Решение об оказании государственной поддержки должно было приниматься на конкурсной основе по рекомендации творческой экспертной комиссии, которая определяла «наиболее значительные кинопроизведения»<sup>829</sup>. Господдержка (законодательно<sup>830</sup>) касалась не только кинопроизводства, но и кинопроката и при этом могла быть полной или частичной (только реклама, печать копий и т. д.). Роскомкино имело право также предать прокатной организации или отдельному кинотеатру лицензию на прокат фильмов, оговорив участие обеих сторон в прибылях.

В целях борьбы с пиратством – незаконным использованием кино- и видеофильмов – в 1993 году вышло Постановление Совета Министров и Правительства «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации»<sup>831</sup>. Теперь чтобы демонстрировать фильмы (и отечественные, и зарубежные) в кинозалах и тиражировать их в целях продажи, распространения и сдачи в прокат, их следовало зарегистрировать и

---

<sup>828</sup> Этого пункта Положения никто не отменял, однако на деле – как обнаружили проверяющие Счетной палаты в 2010г. (см. ниже) – о нем странным образом «подзабыли». После проверки 2010 года в этом плане тоже ничего не изменилось – в силу непонятных подводных течений государство по-прежнему не претендует на права на фильмы, созданные при его участии.

<sup>829</sup> Положение о создании и прокате кино- видеопродукции, осуществляемых при государственной финансовой поддержке, и порядке ее реализации от 10 августа 1992г. №87

<sup>830</sup> На деле оказалось, что по большому счету господдержка коснулась только кинопроизводства.

<sup>831</sup> Постановление от 28 апреля 1993 г. № 396.

получить прокатное удостоверение. Не подлежали регистрации фильмы, созданные телевизионными компаниями самостоятельно или совместно с компаниями других стран (или приобретаемые) для демонстрации по телевидению, а также фильмы, поступающие из-за рубежа для показа в рамках международных телекинофестивалей. По датам выдачи удостоверений, информация о которых представлена на сайте Министерства культуры, видно, что на практике Постановление заработало лишь в начале 2000-х. Но как бы то ни было, система учета, охватывающая лицензирование всей видеопродукции, которая поступала на российский рынок, была призвана решить три проблемы – позволить эффективно регулировать предпринимательскую деятельность, защищать права создателей и владельцев картин и помочь в борьбе с киновидеопиратством. Был разработан Государственный регистр кино- и видеофильмов, и фильмы, в него включенные, стали получать прокатные удостоверения единого образца. В удостоверении, в частности, указывались рекомендации по возрастным ограничениям (надо отметить, что реклама алкогольно-табачной продукции по ТВ, в то же самое время никого не смущала, но там речь шла о больших и, что важно, – быстрых деньгах). Для фильмов, созданных в странах, не входящих в СНГ<sup>832</sup>, за выдачу прокатного удостоверения был установлен сбор в размере 20 минимальных оплат труда (за «использование фильма в любых формах»)<sup>833</sup>. Льготами (сбор – один минимальный оклад) пользовались фильмы высокого художественного уровня – фестивальные, имеющие широкий мировой прокат и др., фильмы, созданные (приобретенные) за счет бюджетных ассигнований, а также ленты,

---

<sup>832</sup>СНГ (Содружество независимых государств) – региональная международная организация, призванная регулировать отношения сотрудничества между государствами, ранее входившими в состав СССР – было основано главами БССР, РСФСР и Украины, подписавшими 8 декабря 1991г. Беловежское соглашение, которое одновременно положило начало развалу СССР (в нем говорилось, что «Союз ССР как субъект международного права и геополитическая реальность, прекращает свое существование»). К 1994 году в состав СНГ входило 11 бывших союзных республик СССР, две из которых договор не ратифицировали.

<sup>833</sup> Таблица определения размера регистрационного сбора за выдачу прокатного удостоверения на кино-, видеофильмы, созданные в странах, не входящих в СНГ. Приложение к Порядку взимания регистрационного сбора за выдачу прокатного удостоверения на кино-, видеофильмы, созданные в странах, не входящих в СНГ от 4 октября 1994г.

произведенные за 5 или более лет до представления на регистрацию. 50% от суммы сбора предполагалось направлять в доход федерального бюджета, 50% – на нужды кинематографии. Также речь шла о разработке мер по установлению ответственности за использование и демонстрацию фильмов, не прошедших регистрацию.

Помимо законодательных мер в борьбе с пиратством Роскомкино совместно с АО «Киноцентр» и компанией «Юнивест-фильм» организовывало акции «Неворованное кино» в рамках которых проводились круглые столы и пресс-конференции, демонстрировались фильмы-лидеры западного кинопроката. По замыслу организаторов, мероприятия должны были привлечь внимание к проблемам, остро стоящим перед российским кинематографом – киновидеопиратству и соблюдению авторских прав в области кино.

Авторское право после слома социалистической системы также нуждалось в срочной реконструкции. В июле 1993г. после пятилетних трудов (работа над его проектом началась еще при СССР) был принят (и в августе вступил в действие) Закон «Об авторском праве и смежных правах»<sup>834</sup>. Новый закон не был совершенным, и, как вскоре выяснилось, содержал пункт, моментально спровоцировавший в сфере видеопроката очередную схему получения доходов от видеопиратства. Это – «положение Закона о том, что «общества коллективного управления имущественными правами авторов» вправе выдавать лицензии на тиражирование произведений любых авторов, в том числе и не передавших своих полномочий. Используя данную брешь в законе, «пираты» выступают учредителями номинальных обществ и за большие деньги станут выдавать «пользователям» (т. е. частным предпринимателям, тиражирующим фильмы и продающим подобную «паленку» на рынках и в магазинах) «лицензии» на право тиражирования. Потребуется немало времени и судебных тяжб для того, чтобы правообладатели (продюсеры) смогли доказать, что у подобных «обществ»

---

<sup>834</sup>Закон работал до принятия к действию в 2008 г. IV части ГК РФ.

нет никакого права на выдачу лицензий и что единственная их цель – это легализация видеопиратства»<sup>835</sup>.

В 1993 году Роскомкино создало совещательно-рекомендательный орган – Федеральный совет по кинофикации<sup>836</sup> (положение о нем появится только в 1998г.), на начальной стадии главной целью которого стало – заинтересовать и объединить прокатчиков в приобретении отечественных картин; в состав совета вошли представители прокатных организаций всех субъектов РФ. Поскольку копии стоили очень дорого, совет даже пошел на частичное дотирование их покупки. Итогом предпринимаемых усилий стало создание федеральной структуры проката российских фильмов. В большинстве крупных городов на базе существующих кинотеатров открылись центры, которые стали получать небольшие средства на развитие, они снабжались российским репертуаром, там устраивали премьеры, фестивали и т. д.<sup>837</sup>

Чтобы защитить от разделения и раздробления по бывшим союзным республикам коллекции Госфильмофонда бывшего СССР появляется президентский указ о том, что Гофильмофонд признан особо ценным культурным объектом РФ, а следовательно является федеральной собственностью, неделимой и неотчуждаемой. Указ в этом случае опирался на положение, что РФ – не только наследница долгов бывшего СССР, но и правообладательница его достояния. И хотя данный аргумент срабатывал далеко не всегда, этот назревающий конфликт удалось погасить в зародыше.

В конце 1993 года на встрече Ельцина с руководителями творческих союзов и представителями российской интеллигенции им был подписан Указ

---

<sup>835</sup> Востриков А., Дрозд Н. Вступает в силу Закон РФ «Об авторском праве и смежных правах» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=426&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=426&chr_year=1993)).

<sup>836</sup> Совет по кинофикации – совещательно-рекомендательный орган при Госкино России, созданный в целях содействия развитию национального киноискусства, киносети и кинопредпринимательства, а также для выработки рекомендаций по осуществлению госполитики в области кино и мер по ее реализации.

<sup>837</sup> Информация по: Медведев М., Фролов Д. Выходит Постановление «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=410&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=410&chr_year=1993)).



«О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в РФ», который стал следствием многочисленных обращений деятелей культуры к властям и нес (в том числе и кинематографистам) с 1 января 1994г. ряд финансовых льгот. Трудная формулировка указа, согласно которой доля «не подлежащей налогообложению прибыли, безвозмездно перечисляемой предприятиями и организациями государственным учреждениям <...> кинематографии <...>»<sup>838</sup>, увеличивалась до 5%, а «доходов банков и страховых организаций, перечисляемых на эти же цели»<sup>839</sup> до 3%, предусматривала возможность прямого спонсирования отрасли. К этому времени на договорной основе уже был создан централизованный фонд, куда поступали добровольные отчисления предприятий и организаций, взносы общественных организаций и физических лиц, часть прибыли от проведения различных мероприятий, остающаяся в распоряжении Комитета и проч.. Указом было предусмотрено освобождение от НДС кино- и видеопроизведений, ввозимых государственными кино- и видеоорганизациями на территорию РФ в целях осуществления международных некоммерческих обменов; был освобожден от налога на прибыль, прокат кино- и видеопродукции для детей, произведенной российскими киностудиями; без оплаты таможенных пошлин было позволено ввозить на территорию РФ материалы и технологическое оборудование, закупаемые федеральными учреждениями кинематографии за счет средств бюджета РФ, а также произведения искусства, приобретенные за счет средств бюджета РФ. Валютно-экономической комиссии предписывалось в течение месяца рассмотреть вопрос об освобождении с 1 января 1994г. федеральных учреждений кинематографии от обязательной продажи части валютной выручки, поступающей от их творческо-производственной деятельности за рубежом. (2 апреля 1997г. все

---

<sup>838</sup> Указ «О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в РФ» № 1904 от 12.11.1993г.

<sup>839</sup> Указ «О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в РФ» № 1904 от 12.11.1993г.

вышеуказанные льготы были отменены.) Кроме того, министерству транспорта было предписано обеспечивать по согласованным с Роскомкино планам перевозку зарубежных участников международных мероприятий, отечественных участников культурных акций за рубежом, иностранных граждан, приглашаемых для участия в кино- и видеосъемках, а также грузов для обеспечения указанных мероприятий и творческой деятельности с оплатой расходов в рублях по тарифам, действующим для российских граждан.

Но несмотря на все предпринимаемые Роскомкино действия кинематографическую общественность не устраивали полумеры – все хотели иметь свой отраслевой закон, Закон о кино. Проект Закона был подготовлен Комитетом еще в 1993 году, но путь к его принятию занял 3 года. Помимо того, что прохождение отраслевых законодательных инициатив то и дело тормозилось в верхах, государство не торопилось выполнять и уже принятые на себя обязательства – задерживало платежи, а то и вообще не выполняло финансовые договоренности. Так на пленуме СК в апреле 1996г. приводились цифры – «из 52,8 млрд. руб, причитающихся на кинопроизводство, от государства получено только 9,8 млрд., что составляет бюджет одной (!) средней по затратам голливудской картины. Кинематограф, по образной формулировке С.Соловьева, превратился в «колоссальный государственный собес, осложненный лукавой необходимостью с неизвестной конечной целью время от времени прогонять киноплёнку через лентопротяжные съёмочный и проекционный механизмы». На «Мосфильме» в течение двух последних лет снимается лишь один фильм. <...> Безо всяких преувеличений можно констатировать гибель документального и научно-популярного кинематографа»<sup>840</sup>.

Под руководством или при участии Роскомкино, тем не менее, активно шла просветительская работа. Организовываются фестивали, где показывают

---

<sup>840</sup> Медведев М. , Фролов Д. Открывается чрезвычайный пленум СК России // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=638&chr\\_year=1996](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=638&chr_year=1996)).

не дошедшее до зрителя российское кино (а также кино бывших союзных республик) – «Вторая премьера» в Москве, «Виват, кино России!» в Санкт-Петербурге. Эти фестивали развенчивают уже общепринятое на тот момент мнение, что российское кино перестало существовать как таковое. «Вторая премьера» собирает и показывает фильмы-призеры других отечественных фестивалей (широкую фестивальную деятельность как правило вкладываются частные инвесторы – она тесно связана с проведением кинорынков); среди них нет лент, рассчитанных на массового зрителя – такое кинопроизводство требует больших вложений, а современная киноиндустрия не может себе этого позволить, – но кино живо, и зрители должны об этом знать. В своем отчетном докладе «председатель Роскомкино А. Медведев «сообщил о «144-х художественных полнометражных фильмах, произведенных за счет различных источников средств финансирования в 1993 году». Таким образом, фильмов произведено больше, чем снималось ежегодно в советское время во всем СССР»<sup>841</sup>.

Разумеется, Роскомкино осознало факт, что фильмы производятся, но не доходят до зрителя, и это было предметом его забот. В 1994 году ради предотвращения дальнейшего спада производства фильмов и оказания финансовой помощи государственным и частным киноорганизациям ведомство разработало программу мер, предполагающую, что решение насущных проблем отечественной кинематографии теперь будет осуществляться не только посредством прямых бюджетных инвестиций, но и путем введения реальных протекционистских мер в сфере налогов, кредитования производства и проката фильмов. В 1994 году Б. Ельцин издает указ «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики РФ в области отечественной кинематографии», в котором оговаривается, что в 3-месячный срок должен быть представлен проект Закона о кино (проект в очередной раз не будет одобрен) и внесены предложения об установлении налоговых льгот для импорта товаров, необходимых для производства и

---

<sup>841</sup> Новохатская Н., Аверьянова Ю. Невидимое миру кино // Коммерсантъ. – 1994. – 16 апреля.

распространения отечественной кинопродукции. Документ также велит рассмотреть (совместно с ЦБ РФ) вопрос о централизованном кредитовании кинопредприятий и (без ЦБ РФ) – вопрос о создании Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии<sup>842</sup> как внебюджетного фонда Роскомкино. В последовавшем за ним Постановлении признавалось необходимым обеспечивать госфинансирование ежегодно не менее чем 50-ти проектам производства и проката художественных кино- и видеофильмов, а также сохранение объемов производства и проката документальных, научно-популярных, учебных и анимационных фильмов на уровне 1992 года, Минфин должен был предусматривать средства на эти цели для Роскомкино. Два эти ведомства должны были также представить предложения по вопросам установления налоговых льгот для предприятий и организаций, занимающихся производством фильмов.

Вообще, к этому времени факт принятия очередного указа вызывал уже лишь саркастические усмешки – количество ценных указаний увеличивалось, но никак не перерастало в качество. Принимаемые законы либо не работали, либо работали как попало; быстрого результата не наблюдалось. За этим указом никаких реальных мер тоже не последовало, но он стал важным этапом в сложной борьбе Роскомкино с сопротивлением Минфина и Государственной налоговой службы по вопросу принятия Закона о кино.

В сентябре 1994 года Роскомкино в согласии с пунктом 3 Постановления «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики» была запущена интересная инициатива. Вышел документ –

---

<sup>842</sup> Фонд был создан согласно Постановлению № 44 «О федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии» от 16 января 1995г. Некоммерческая организация, наделенная правом заниматься предпринимательской деятельностью, необходимой для достижения общественно-полезных целей, имела задачи: содействовать реализации социально-экономических программ в области отечественной кинематографии, оказывать финансовую поддержку отечественному кинопроизводству и киноvideопрокату, а также работникам кинематографии; привлекать российских и иностранных инвесторов к финансированию производства и проката российской киноvideопродукции. На основе этого фонда с сохранением названия, но изменениями в уставе в 2010г. (31 декабря 2009г.) была создана организация, ведавшая распределением основной денежной массы, выделяемой государством на поддержку кино.

инструкция, – предусматривающий введение единого порядка учета входных билетов на коммерческие просмотры всех видов кино- и видеопроизведений (при практическом отсутствии кинопроказа!). В плане результативности (из-за своей несвоевременности) эта мера оказалась пустым звуком, но, видимо, с этого момента и началась бесконечная свистопляска с единым билетом – задача и до настоящего времени не реализованная, но постоянно упоминаемая как *необходимая и ближайшая* перспектива. Вряд ли принятая в августе 1994г. «Инструкция о едином порядке ведения билетного хозяйства» могла бы работать даже в идеале (то есть при наличии кристальной честности бизнес-населения, что, как известно, утопия). Местным органам управления кинематографией *в рекомендательном порядке* инструкция предлагала заключать с типографиями договора на изготовление билетов и выдавать их (возмездно?) киноvideозрелищным предприятиям для регистрации (ими самими!) в налоговой инспекции по месту нахождения предприятия как бланков строгой отчетности. Цену билета можно было определять самостоятельно, дата и время сеанса проставлялись в день продажи билета. Дальше прилагалась становящаяся необходимой для предприятия масса отчетной документации – видимо, чтобы отбить остатки всякого желания работать честно. Уже только рекомендательный порядок документа снимал с местных органов управления ответственность за происходящее, ну а самостоятельность в превращении напечатанной в любом количестве типографской продукции под названием «Билет» в бланки строгой отчетности, будучи возложена на сами кинозрелищные предприятия, вообще нивелировала идею этой отчетности как таковую: что мешало предпринимателям печатать одинаковые билеты в любом количестве, лишь часть из них фиксируя «для приличия» в налоговой?

Материальные проблемы никогда не мешали национальному характеру проявлять широту души в финансовом выражении. Поэтому не удивительно, что все трудности отрасли, оставшись за кулисами, не сказались на размахе празднования 100-летия мирового кино: юбилейному проекту государство

обеспечено льготное финансирование. «Пользуясь предоставленной финансовой возможностью, организаторы старались осуществить под юбилейной маркой максимальное количество проектов, с трудом реализуемых в обычных условиях: от реставрации мемориальных досок и российских фильмов <...> до проведения масштабных научных конференций, издания справочной и учебной литературы <...> и запуска дорогостоящих фильмов. <...> Под знаком юбилея проходят практически все кинособытия года: ретроспективы, фестивали, многочисленные «круглые столы» и форумы»<sup>843</sup>. На волне празднования в Тарусе организуется (возрождается с помощью Роскомкино) первый Открытый российский фестиваль анимационного кино (со временем он переедет в Суздаль). Но вне праздничных мероприятий, хотя государство и не говорит кинематографу жесткого «нет», принятая им Федеральная целевая программа «Развитие и сохранение культуры и искусства РФ (1997–1999гг.)» предполагает заботу исключительно рациональную – с частичным финансированием, с введением системы грантов и стипендий и с проведением протекционистской политики в отношении отечественной продукции.

В 1995 году принимается Постановление Правительства РФ «О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению кинообслуживания населения», которое *предписывает* развивать материально-техническую базу киносети и кинопроката, пополнять фонд отечественных фильмов и распространять их за счет федерального бюджета, бюджетов субъектов РФ и внебюджетных источников финансирования; создавать условия для инвестиционного кредитования, переоснащения и модернизации кинопроката и киносети, создания центров российской кинематографии; продумать путь создания нормативной базы тиражирования, распространения, проката и показа фильмов по каналам эфирного, кабельного и спутникового ТВ; предусмотреть установление

---

<sup>843</sup> Медведев М., Минеев М. В ЦКЗ «Россия» торжественно отмечают 100-летие мирового кинематографа // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=604&chr\\_year=1995](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=604&chr_year=1995)).

налоговых льгот в сфере кинематографии<sup>844</sup> и разработку мер по материальному стимулированию работников кинопроката и киносети; разработать предложения (и предусмотреть источники финансирования) по созданию и введению реестра киноvideозрелищных организаций и учреждений (что было сделано в марте 1996 года – с указанием характеристик их состояния: наличия буфетов и мягкой мебели, использования площадей вне связи с показом фильмов, типа киноаппаратуры, технического состояния оборудования и т. д.). На утверждение в Правительство РФ Роскомкино должно было быть представлено положение о приватизации организаций, предприятий и имущества кинематографии и рекомендации по порядку приватизации объектов кинематографии, находящихся в муниципальной собственности (как уже говорилось, Закон о кино 1996г. еще раз подтвердит сохранение профиля деятельности как обязательное условие приватизации, но ко времени его принятия кинопоказ уже перестанет считаться не доходным бизнесом); разработать более совершенный механизм расчетов с обладателями авторских прав на кино- и видеофильмы, в том числе, созданные до 1993 года, при их повторной реализации для публичного показа<sup>845</sup>. Ну и как обычно Постановление давало кучу *рекомендаций* субъектам федерации – предусматривать в бюджетах выделение средств, предоставлять льготы по арендной плате и коммунальным платежам, обеспечивать бюджетное финансирование и т. д. Вообще, небезызвестный афоризм, гласящий, что «строгость российских законов компенсируется необязательностью их выполнения», актуален у нас, как представляется, не только по причине того, что от закона всегда можно *определенным* способом отвертеться, но и потому, что эти строгие указания подчас изначально носят чисто рекомендательный характер. Не потому ли эта часть постановлений

---

<sup>844</sup> Льготы, предусматриваемые Постановлением, войдут в принятый в 1996г. 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ» (Закон о кино), однако утратят силу в 2004 году в связи с принятием 122-ФЗ, вообще отменившего льготы для учреждений культуры.

<sup>845</sup> Постановление о фильмах, созданных до августа 1992г. появится только в 1998г.

правительства всегда столь длинна и изначально создает впечатление отписок: вроде как среагировали на требования реальной деятельности, а вроде как и не особо настаивали, поскольку понятно, что у регионов вовсе нет желания эту деятельность финансировать.

Правительство разрешило «организациям по кино- и видеопрокату и кинообслуживанию населения, кинотеатрам, осуществляющим деятельность на базе собственности субъектов РФ, самостоятельно сдавать в аренду нежилые помещения <...> с условием направления полученной арендной платы после уплаты всех налогов и других обязательных платежей на повышение уровня и объемов услуг по кинообслуживанию населения»<sup>846</sup>. По сути это легализовывало давно практикуемую деятельность по сдаче площадей в аренду, лишь оговорив условия этой сдачи.

С 1995 года обязательным стало получение лицензии на прокатную деятельность. Лицензия выдавалась сроком на 3–5 лет и обязывала лицензиата при ведении деятельности иметь договора о приобретении прав на использование фильмов – эти договора должны были содержать сведения о наличии на фильмы выданных госрегистром прокатных удостоверений (редакция 1996г.). Введение лицензирования прокатной деятельности на таких условиях предотвращало злоупотребления по всем известной мошеннической схеме: на тот период была «создана грандиозная система бессмысленного сливания государственных денег. Сначала государство финансирует производство фильмов. Затем государство финансирует тиражирование фильмов. Затем отдает копии частному, заметьте, прокатчику. И на кинорынке, который не имеет ничего общего с подлинным рынком, представители местных киноvideобъединений (КВО) покупают копии и лицензии у этого прокатчика. На деньги, в виде дотаций выделенные кинообъединению местной властью. На этом все заканчивается. Деньги местных властей (тоже государственные) перешли в карман частного

---

<sup>846</sup> Постановление Правительства РФ от 28 октября 1995г. О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения.



прокатчика, который, естественно, тут же поделился с покупателем — представителем КВО. Довольны и те и другие. Лучше всего продается тот фильм, чей прокатчик щедрее делится с КВОшниками. Деньги – и государственные, и местного бюджета – рассосались. Их возврат в систему не предусмотрен. Зритель из этого процесса исключен. Одни могут продолжать сдавать в аренду свои помещения, а другие – требовать от правительства не допустить гибели культуры и подбросить еще денег»<sup>847</sup>. Теперь уже стало очевидно, что неуправляемый прежде кинорынок оформляется во что-то удобоваримое.

14 августа 1996г. Указом президента РФ «О структуре федеральных органов исполнительной власти» Комитет РФ по кинематографии был переименован в Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино), а 22 августа, наконец, вышел долгожданный Федеральный закон (№ 126-ФЗ) «О государственной поддержке кинематографии РФ» – Закон о кино, определивший, что кинематограф должен развиваться *при поддержке государства* и обозначивший меры вышеозначенной поддержки и госфинансирования кинематографии. В нем было также дано определение важного теперь понятия – «национальный фильм». Национальным считался фильм, продюсер которого – гражданин РФ или юридическое лицо, зарегистрированное на территории РФ, авторы – граждане РФ, а состав съемочной группы на 70% состоит из граждан РФ. Фильм должен быть снят на русском языке (или других языках народов РФ) и не менее 50% общего объема работ по производству, прокату и показу фильма должно осуществляться организациями кинематографии, зарегистрированными на территории РФ. Доля иностранных инвестиций в фильм не должна превышать 30% его стоимости. В качестве национального фильма может рассматриваться также фильм, производство которого осуществляется совместно с иностранными организациями кинематографии при соблюдении

---

<sup>847</sup> Из выступления Сергея Ливнева, директора киностудии им. Горького. В поисках молодого кино // Искусство кино. – 1996. – № 7.

условий, определенных соответствующими международными договорами и соглашениями РФ. Продюсеру фильма, подходящего под категорию «национальный фильм», в соответствии с последовавшим за Законом о кино Положением о национальном фильме (1999г.), выдается удостоверение национального фильма установленного образца. Именно оно стало являться основанием для предоставления господдержки, предусмотренной законодательством РФ.

Статья 6 закона – «Государственная поддержка кинематографии» гласила: «Формами государственной поддержки кинематографии являются: *принятие законов* и иных нормативных правовых актов в области кинематографии; *частичное государственное финансирование производства, тиражирования, проката и показа национальных фильмов; полное государственное финансирование кинолетописи* (в 2004г. абзац утратил силу – О.З.); *льготное налоговое, таможенное, валютное и иное финансовое регулирование деятельности организаций кинематографии* (в 2004г. абзац утратил силу – О.З.)». Закон предусматривал как основные меры государственной поддержки – создание национальных фильмов, в том числе для детей и юношества, и национальных фильмов-дебютов; сохранение и развитие материально-технической базы кинематографии; создание условий для проката и показа национальных фильмов; реализацию образовательных и научно-технических программ; проведение кинофестивалей и других культурных мероприятий; участие в международных кинофестивалях и других международных культурных мероприятиях.

Частичное государственное финансирование по закону от 1996 года осуществлялось «путем выделения продюсеру, прокатчику, демонстратору национального фильма средств в пределах расходов федерального бюджета, предусмотренных на кинематографию на соответствующий финансовый год». Государственное финансирование кинематографии устанавливалось в размере не менее чем 0,2 процента расходной части федерального бюджета в пределах норматива государственного финансирования, определенного

Основами законодательства Российской Федерации о культуре. Однако действие этой части статьи было полностью приостановлено в 2001 году (150-ФЗ) в связи с тем, что «федеральным бюджетом не предусмотрены средства на их (законодательных актов – *О.З.*) реализацию»<sup>848</sup>, а в 2002, 2003 и 2004 годах приостановлено «в части, не обеспеченной финансированием из федерального бюджета»<sup>849</sup>. В любом случае, закон предусматривал госфинансирование создания национального фильма (или его проката) – не более 70% сметной стоимости его производства (или сметной стоимости его проката), за исключением художественно и культурно значимых кинопроектов, производство которых могло оплачиваться государством на 100%. Решение о выделении средств принималось с учетом мнения экспертных комиссий, состоящих из лиц творческих профессий, продюсеров, прокатчиков и демонстраторов фильмов<sup>850</sup>. В законе также шла речь о 100%-ном финансировании сметной стоимости участия национального фильма в международном кинофестивале категории «А».

Закон 1996 года отменял федеральный налог на прибыль от реализации кинопродукции или прав на ее использование, а также – вообще налог на прибыль, полученную организациями кинематографии от выполнения работ и оказания услуг по производству фильма, производству кинолетописи, тиражированию, прокату и показу фильма в случае ее направления на финансирование капвложений этих организаций. Однако ряд налоговых льгот (и в частности – вышеупомянутая) прямо предусмотренных законом, утратил свою силу уже в конце 2001 года. Третья отмененная в 2001 году статья касалась отсутствия по закону от 1996 года налогообложения на прибыль, полученную организациями кинематографии от реализации киноматериалов и кинооборудования и также направляемую на

---

<sup>848</sup> 150-ФЗ от 27 декабря 2000г. О федеральном бюджете на 2001год;

<sup>849</sup> 194-ФЗ от 30 декабря 2001г. О федеральном бюджете на 2002год; 176-ФЗ от 24 декабря 2002г. О федеральном бюджете на 2003 год; 186-ФЗ от 23 декабря 2003г О федеральном бюджете на 2004год;

<sup>850</sup> Дальше – хуже: с 2007 г. закон «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд», посредством которого стало осуществляться госфинансирование фильмов, предусматривает в составе творческих комиссий число таких лиц-профессионалов лишь «не менее 50 % общего числа членов».

финансирование капвложений этих организаций. До августа 2004 года не вменялся НДС на обороты по реализации кинопродукции и обороты по реализации прав организаций кинематографии, а также на обороты по реализации работ и услуг по производству фильма и кинолетописи, тиражированию, прокату и показу фильма. В 2001 году были приостановлены, а с 2002г. утратили силу льготы, касающиеся таможенного регулирования деятельности организаций кинематографии: согласно закону 1996 года кинопродукция, киноматериалы и кинооборудование, ввозимые на территорию РФ и вывозимые с нее этими организациями, освобождались от таможенных пошлин и сборов, связанных с импортом и экспортом. Ну и прочие льготы – пользование коммунальными услугами по тарифам бюджетных организаций, освобождение от налогообложения прибыли, направляемой на производство, тиражирование, прокат и показ фильма, предоставление кредитов на производство, тиражирование и прокат национального фильма на льготных условиях по ставке 5% годовых сроком до двух лет и т. д. 2002г. были упразднены. Пункт 3 статьи 15 Закона о кино, гласящий – «Не подлежит налогообложению прибыль организаций независимо от организационно-правовых форм и форм собственности, направленная на производство фильма, тиражирование фильма, прокат фильма и показ фильма. Не облагаемая налогом доля прибыли, направленной на эти цели, не ограничивается», теоретически вовлекал в помощь кинопроизводству предприятия других отраслей. Но именно этот пункт стал «черной дырой» по уклонению от налогов и поводом для обвинения Закона о кино в создании лазейки для отмывания денег. «15 статья Закона о кино ... во многих цивилизованных странах помогает, – поясняет главред журнала «Искусство кино» Д.Дондурей, соглашаясь с тем, что и там по ней воруют, но... – Предпринимателя, продающего нефть, можно заинтересовать откатом. В развитых странах сумма эта составляет примерно 2–3 %. В нецивилизованных, типа Колумбии, – 7–1%. В 2001г. ... средняя сумма отката в России составила 90–92%» То есть картину снимали на 8% выведенной из-

под налогообложения суммы, остальное откатом возвращалось компаниям-спонсорам. «Фильм как стоил 500 тысяч, так и стоит. <...> Но чтобы снять на 500, списывали с пяти–семи миллионов. Абсолютно черная дыра. Списывали сразу после получения удостоверения национального фильма. <...> Был год, когда из заявленных 760 проектов, реально снималось около 70 картин. Просто делились деньги, и проект закрывали»<sup>851</sup>. Однако вместо того, чтобы усовершенствовать механизм действия льготы, ее попросту прикрыли.

Ст. 16 и 17 закона 1996 года оговаривали общий порядок приватизации организаций кинематографии, а в ст. 18–20 речь шла об особенностях приватизации организаций, находящихся либо в федеральной собственности, либо в составе субъектов РФ. (По вопросу, касавшемуся реорганизации федеральных государственных киностудий в апреле 2001 года был издан отдельный Указ Президента РФ.) При приватизации объектов, находящихся в федеральной собственности за федеральной собственностью сроком на 4 года закреплялось 25,5 % обыкновенных акций или «золотая акция», дивиденды по которым должны были капитализироваться и направляться на техническое перевооружение, реконструкцию и расширение производственных мощностей приватизируемого предприятия. Администрации организаций, нештатному составу единовременно передавалось соответственно – 5 и 3 % обыкновенных акций. 43% акций по закону распределялись между штатным творческим и штатным производственным составами организации. Оставшиеся обыкновенные акции на безвозмездной основе передавались приватизируемой организации для продажи любым инвесторам при условии сохранения ими основного вида деятельности предприятия. Приватизация организаций федерального подчинения, осуществляющих тиражирование фильмов, должна была происходить по решению Правительства РФ, а приватизация предприятий, производящих кинооборудование, – по решению Государственного комитета РФ по управлению госимуществом. Предприятия, ставшие собственностью

---

<sup>851</sup> Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли. – М.: Зебра Е, 2007. – С.4.

субъектов Федерации, должны были приватизироваться в соответствии с региональными программами приватизации. Порядок приватизации по ст. 18–20 законодательно просуществует до августа 2004г., после чего утратит силу, хотя на практике «пункты закона, касающиеся приватизации объектов киноотрасли, так и не заработают, поскольку Закон о муниципальном предприятии будет принят лишь в 2001г.»<sup>852</sup>.

На момент принятия закона кинопроката в стране практически нет, а небольшие деньги, которые государство выделяет на кино выплачиваются не регулярно и не полностью; указы и постановления, носят в основном порученческий характер. Появление Закона о кино оказывается событием для кинематографистов чрезвычайно важным: этот документ не только упорядочивает все прежнее отраслевое законодательство в единое целое, но и становится базой, опираясь на которую руководство ведомства, им защищенное, теперь может добиваться реализации своих интересов, в том числе уже прописанных на бумаге, но на практике не работающих. Приняв Закон, государство показало, что оно заинтересовано в кинематографе; в условиях хронических невыплат, оно устанавливало налоговые льготы, которые не только удешевляли производство в общей сложности на 20% (льготы по НДС), но и давали сигнал к привлечению частных инвестиций. Заработавший льготный режим через некоторое время положительно сказался и в сфере производства, и в сфере строительства кинотеатров, хотя «реально этой льготой (в данном случае речь о льготе по НДС – 0.3.) пользовались немногие – Досталь, Сельянов и другие продюсеры, которые у всех на слуху. Но было много проходимцев, которые пытались, заполучив у нас удостоверение национального фильма <...> и не получив ... никаких государственных денег, осуществлять свои махинации. Это сейчас мы стали давать поначалу справки, что проект подходит под национальный фильм, а потом уже, когда запускается производство, выдаем удостоверение

---

<sup>852</sup> Беляева Н., Лисина С. Президент России подписывает Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии РФ» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=646&chr\\_year=1996](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=646&chr_year=1996)).

национального фильма. Это упорядочило работу»<sup>853</sup>. Действительно, с действием закона через какое-то время начали связывать существование откатной системы, однако «откат существовал и до закона и существует без закона... Одно дело, когда кто-то с кем-то договорился, что фильм делается за две трети бюджета, а остальное – тому, кто деньги дал. А другое дело – когда деньги выдавались, оформлялись как бы на производство, а фильм никто никогда не начинал. Но при чем здесь закон? Закон такой воли не давал»<sup>854</sup>.

Несмотря на установление законом льготного налогового режима частные инвестиции в кино не пришли – «крупные финансисты, к которым, потрясая текстом закона, бросятся некоторые продюсеры, предпочтут пользоваться наработанными схемами «отмывания» денег. К тому же освобождение от налогов некинематографических организаций, вкладывающих деньги в кино, реально начнет работать только через два года, после многочисленных уверток Мингосимущества, Минфина и Госналогслужбы, с которыми Медведеву придется отчаянно сражаться за каждую поправку. После принятия закона окажется, что вводимые им льготы не согласуются с налоговым и финансовым законодательством, поэтому 6 июня 1997г. правительство направит в Госдуму проект изменения налогового законодательства, который 8 апреля 1998 г. будет одобрен. Однако и это не удержит Минфин и Госналогслужбу от попыток отозвать уже принятый законопроект. Лишь 6 января 1999г. будет принят Федеральный закон «О внесении дополнений в отдельные законы Российской Федерации о налогах», благодаря которому заработают заложенные законом налоговые льготы для инвесторов. А уже через два года эти льготы будут отменены»<sup>855</sup>.

---

<sup>853</sup> Цит. по: Беляева Н., Лисина С. Президент России подписывает Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии РФ»: Из интервью с С. Лазаруком // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=646&chr\\_year=1996](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=646&chr_year=1996)).  
<sup>854</sup> Цит. по: Беляева Н., Лисина С. Президент России подписывает Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии РФ»: Из интервью с А. Медведевым // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=646&chr\\_year=1996](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=646&chr_year=1996)).  
<sup>855</sup> Беляева Н., Лисина С. Президент России подписывает Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии РФ» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

В 1996г. при Президенте РФ создается Совет по культуре и искусству – консультативный орган, информирующий главу государства о процессах, происходящих в области культуры и искусства. Совет должен был подготавливать предложения, представлять аналитику, участвовать в экспертизе проектов и подготовке указов и законов, предлагать рекомендации по кадровым вопросам и имел право запрашивать необходимую для его работы информацию от госорганов, приглашая на свои заседания должностных лиц федеральных органов исполнительной власти. Заседания Совета должны были проводиться не реже одного раза в два месяца, и хотя его решения носили лишь рекомендательный характер, сама инициатива имела соответствующие времени демократичные черты.

Приказом А. Медведева в декабре 1998г. было утверждено «Положение о федеральном совете по кинофикации и кинопредпринимательству», которое ставило перед ним задачи – обеспечения взаимодействия между органами власти разного уровня (федеральной, субъектов федерации и органов местного самоуправления) при реализации госполитики в области кино; разработки принципов региональной политики в области кинофикации, проката и кинопредпринимательства с учетом местных условий и *единой* политики государственного регулирования отношений в этой сфере; рассмотрения проектов федеральных законов, указов и распоряжений Президента РФ; рассмотрения и принятия целевых проектов федеральных программ развития киносети и кинопроката, киновидеопредпринимательства и киновидеообслуживания населения; разработки мер направленных на модернизацию предприятий, согласование действий различных отраслей кинематографии, разрешение конфликтов в отрасли (кроме трудовых). Совет должен был собираться не реже двух раз в год, решения приниматься простым большинством голосов и направляться в соответствующие федеральные органы госвласти, органы и исполнительной власти субъектов РФ, органы местного самоуправления.



Через год после принятия Закона о кино была утверждена концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, разработанная Госкино РФ и поддержанная Союзом кинематографистов РФ. Главный смысл Концепции состоял в том, чтобы «начиная с 1998 года обеспечить последовательный переход от главенствующей сегодня формы бюджетного обеспечения производства, проката и показа отечественных фильмов к системе, сочетающей государственную поддержку с инвестициями предпринимателей, различными формами банковского кредитования при обязательном условии – возврате затраченных производителем и прокатчиком фильма средств, в том числе путем получения средств от продажи билетов»<sup>856</sup>. Надо заметить, что получение банковского кредита в конце 90-х было делом не простым, поэтому концепция оговаривала, что для достижения этих целей органам исполнительной и законодательной власти всех уровней необходимо принять ряд мер правового и экономического характера, а также «гарантировать стабильность поступления бюджетных ассигнований в объемах, предусмотренных в федеральном и местных бюджетах и являющихся важнейшим элементом для привлечения на партнерских началах средств из внебюджетных источников»<sup>857</sup>. Концепция предполагала отойти от ставших привычными за последние годы упований исключительно на государственную поддержку и опеку, хотя ссылаясь на то, что «в процессе реализации Концепции следует учитывать, что при самом интенсивном рыночном развитии, как показывает практика мирового, особенно европейского кинематографа, ни одна национальная киноиндустрия не отказывается от дотаций государства»<sup>858</sup>. Документ отмечал положительную роль Федерального совета по кинофикации и кинопредпринимательству в координации деятельности региональных государственных кинопредприятий, апробации форм взаимодействия

---

<sup>856</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

<sup>857</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

<sup>858</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

Госкино России с органами исполнительной власти субъектов РФ и муниципальными кинозрелищными предприятиями.

Концепция, отметив негативные явления, ставшие следствием вхождения кинематографа рынок, указывала и на позитивные внутриотраслевые сдвиги: «ряд фильмов последних лет имел несомненный коммерческий успех, убеждая в возможности возврата средств, вложенных в кинопроизводство; российские телекомпании проявляют повышенную заинтересованность в создании и потреблении отечественной кинопродукции; борьба с видеопиратством создала новые возможности для проката и показа фильмов; в кинопроизводстве возросла доля фильмов, создаваемых практически без государственной поддержки, ориентированных на повышенный зрительский интерес; с появлением первых современных кинозалов в г. Москве стало очевидным желание зрителей вернуться в кинотеатры; крупные финансовые группы проявляют интерес к реконструкции действующих и строительству новых кинотеатров, что создает условия для последующего акционирования киносети»<sup>859</sup>.

Поскольку основным направлением стратегии преобразований рассматривалось обеспечение перехода от госфинансирования к «многоканальной системе финансирования» организаций кинематографии на возвратной основе (которое, в итоге, и должно привести к сокращению дотационной опеки в сфере кинематографии – в частности, в кинопроизводстве доля участия средств федерального бюджета в сметной стоимости фильма ко второму этапу реализации Концепции планировалась на уровне 30%), Концепция указывала конкретные источники возможных финансовых потоков – от потребителя (продажа кинобилетов, абонентская плата за пользование телеканалами, продажа рекламного времени при кинопоказах, продажа услуг – обслуживание зрителей в кинотеатрах, продажа кинолитературы); от реализации фильмов и услуг (телеканалы – отечественные (государственные и частные) и зарубежные, зарубежные

---

<sup>859</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

дистрибьюторы и реализаторы, а также кинопроизводители); государственное финансирование (средства из федерального бюджета (через Госкино), госзаказы по линии министерств и ведомств, средства субъектов РФ, направляемые на содержание киносети, приобретение фильмов и проведение киномероприятий); частные инвестиции (финансирование кинопроизводства, киносети (строительство и переоборудование кинотеатров), финансирование дистрибьюторской деятельности, кредиты, направленные на кинопредпринимательскую деятельность, спонсорство и меценатство); участие зарубежных источников (копродукция с зарубежными фирмами, поддержка зарубежными фондами, привлечение частных инвестиций в российские кино-, видео-, телепроекты, строительство и реконструкция кинотеатров за счет зарубежных фирм, кредиты зарубежных финансовых организаций); совместная деятельность с телеканалами (копродукция, предоставление услуг, использование фильмов прошлых лет).

Документ также подробно описывал конкретные меры ближайшего будущего по каждому из направлений кинополитики – кинопроизводству, прокату и показу фильмов, региональной политике, технической политике, международной и внешнеэкономической деятельности, подготовке кадров и приватизации. Приватизация рассматривалась как существенный источник пополнения средств, направляемых в кинематографию и указывалось, что «необходимы решения, согласно которым определенная доля поступлений от приватизации объектов кинематографии, находящихся в федеральной и муниципальной собственности, направлялась бы на реконструкцию материально-технической базы организаций и предприятий кинематографии»<sup>860</sup>. Отмечалось также, что «в связи с тем, что в данный момент большинство объектов и организаций кинематографии находятся в сложном финансово-экономическом положении, поспешная их приватизация может привести к распродаже помещений и оборудования и перепрофилированию. В настоящее время выявилась нецелесообразность

---

<sup>860</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

акционирования региональных предприятий по прокату фильмов, являющихся собирателями фонда фильмов, значительная часть которого представляет собой культурное достояние России. Предстоит рассмотреть вопросы приватизации, решаемые на уровне органов местного самоуправления, с целью предотвращения необдуманного сокращения киносети. В связи с этим предстоит объективно оценить имеющиеся ресурсы в сфере кинематографии и предложить дифференцированные схемы приватизации»<sup>861</sup>.

Документ рассматривал киноотрасль как перспективную и видел залог позитива в рациональном руководстве, которое, с одной стороны, сможет обеспечить ей разумную господдержку, а с другой – создать условия для *поэтапного* замещения бюджетных источников финансирования внебюджетными. Концепция представляла кинодело не просителем благ у государства, а партнером, который в ближайшем времени откликнется на господдержку как достойный и многообещающий налогоплательщик. Она предлагала как перспективные конкретные меры, которые смогут пополнить доходную часть бюджета при его формировании – перераспределение средств, получаемых за счет изменений в ведении билетного хозяйства, надбавок к стоимости билетов, проданных на зарубежные фильмы, дополнительных сборов за использование «чистых» видеокассет и т. д. и выражала готовность разработать экономическую и правовую базу перераспределения доходов от кинематографа. Как реальный способ расширения финансовой базы также предлагалась возможность использования фонда кинофильмов прошлых лет, не попадающих под действие закона «Об авторском праве и смежных правах».

Разумеется, для успешной реализации всего задуманного было необходимо, чтобы была достигнута стабилизация бюджетной части финансирования организаций кинематографии, чего как раз и не удавалось

---

<sup>861</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

сделать. Финансирование – и прежде не регулярное – перед дефолтом 1998-го свелось к минимуму: «27 июля Минфин сообщил Госкино, что из всех причитающихся кинематографу денег в этом месяце будет выплачена только зарплата бюджетным организациям. <...> В настоящий момент киноотрасль профинансирована на 17% от утвержденного Думой бюджета на 1998 год. Сначала расходы на кино были урезаны секвестром, а потом и просто так. «Я устал получать издевательские письма из Минфина», – пожаловался министр (А. Медведев – О.З.) журналистам. <...> Из-за странной позиции Минфина, обещающего, но не дающего, Госкино вынуждено срывать свои обязательства перед кинокомпаниями и режиссерами, взявшими кредит под гарантию хотя бы частичной государственной поддержки»<sup>862</sup>. Кроме того, реальное финансирование мероприятий по разделу «Развитие отечественной кинематографии» федеральной целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации (1997-1999 годы)», принятой Правительством РФ в 1996г., также было существенно снижено<sup>863</sup>, и этот факт не позволил в полной мере достичь обозначенных в ней целей (хотя размер определенных в ней бюджетных инвестиций, мог бы значительно улучшить ситуацию в кинематографе).

Но это было еще полбеда. В середине 1998 года киноотрасль вновь столкнулась с перманентной для себя проблемой – упразднением Госкино и слиянием его с Министерством культуры. Перспектива упразднения структурной самостоятельности не порадовала кинематографическую общественность, хотя жалобы на Госкино были. Шли разговоры о том, что сама система распределения государственных средств на кино в силу своего несовершенства создает почву для подозрений и конфликтов и что в системе государственного финансирования отрасли действует слишком много случайных механизмов. Руководитель Госкино А. Медведев соглашался, что «система контроля, система отчетности и соблюдения прав нуждается в

---

<sup>862</sup> Маслова Л. Армен Медведев угрожает // Коммерсантъ. – 1998. – 29 июля.

<sup>863</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

совершенствовании. Можно говорить об усилении ревизорского контроля со стороны Госкино. Но какими силами — когда аппарат довели до ста человек? Правда, с принятием Закона о кино в 1996 году сам порядок оказания государственной поддержки стал четче, но и на это тоже жалуются. Раньше всем не нравились редактора Госкино, теперь не нравятся делегированные Союзом кинематографистов члены экспертных комиссий, которые решают вопрос, давать деньги или не давать. Говорят, что они субъективны. <...> Хотя мы и жалуемся на беспредел, на самом деле ощутимо, что в стране начинает работать закон и происходит разделение полномочий. За те шесть лет, что существует кинокомитет, наработан целый ряд правительственных документов, утверждена концепция развития российского кино»<sup>864</sup>.

Утрата собственного ведомства означала для отрасли лишение ее инструмента лоббирования своих интересов. Точка зрения, что вместо поисков источников самофинансирования, кинематографисты ходят по кабинетам и выпрашивают деньги, активно муссировалась, но вопрос по существу стоял жестче: «В том, что кинематограф будет в России всегда, я не сомневаюсь. Проблема в том, каким он будет, будет ли общество на него влиять, будет ли он инструментом социальной терапии или сугубо рыночным явлением — таким, как некоторые процветающие отрасли, которые трудно отнести к культуре и которые ведут разрушительную работу в сознании людей. <...> За это и бьемся»<sup>865</sup>. Общественность предвидела, что сдача Госкино в Министерство культуры лишит его не только государственного престижа и скромной, но предусматриваемой бюджетом строки финансирования; ликвидация ведомства вела к прекращению его правовой, исследовательской и экономической деятельности, а следовательно — ставила точку на самостоятельности в разработке и регулировании госполитики в области кино.

---

<sup>864</sup> Из Армена Медведева не получился профессор Мориарти: Интервью с А. Медведевым // Коммерсантъ. — 1998. — 27 мая.

<sup>865</sup> Из Армена Медведева не получился профессор Мориарти: Интервью с А. Медведевым // Коммерсантъ. — 1998. — 27 мая.

«Давление на Госкино усилилось с приходом Никиты Михалкова в мае на пост председателя Союза кинематографистов России. Основная идея Михалкова <...> – внебюджетный фонд поддержки кинематографии. Встречаясь с правительственными чиновниками, Михалков предлагал передать новому фонду те функции Госкино, которые связаны с получением доходов (в частности, лицензирование некоторых видов деятельности), а вместо комитета оставить маленькое управление при Минкульте. <...> Не исключено, что именно это влияние сыграло определенную роль в смене руководства Госкино»<sup>866</sup>. Формальным поводом для отставки Медведева 6 февраля 1999г. был стал пенсионный возраст руководителя структуры, однако мотивы важного события оказались секретом Полишинеля: «Армен Медведев не хотел открытой войны с Никитой Михалковым. В кулуарах Госкино считают, что в своем стремлении сохранить мир министр даже переусердствовал»<sup>867</sup>. О причинах противостояния Медведев говорил: «Очень настораживает напористость Михалкова — хотя лично мне он все время клянется в любви и повторяет, что к моей отставке непричастен. Думаю, что причастен. <...> Михалков декларирует свой фонд. Хорошая ли это идея, плодотворная ли это идея? Это, я бы сказал, мировая идея. Многие крупные европейские кинематографии, в частности французская, живут по этой схеме, и я с первых дней прихода сюда эту идею проповедую. Хорошо, давайте возьмем внебюджетный фонд. Но что мне совсем не нравится в идее фонда – то, что он собирается влезть в деньги кинематографистов, в деньги кинопредприятий: перетянуть на себя управление коллекциями старых фильмов, которые опять-таки по нынешнему законодательству принадлежат студиям, создававшим эти фильмы. Получать какие-то доли от приватизации и акционирования кинопредприятий, отчисления от проката фильмов, даже создаваемых сегодня. Почему? По какому праву? <...> Мы эту отрасль склеивали, как фарфоровую тарелку, небрежно разбитую лет двенадцать

---

<sup>866</sup> Маслова Л. В Госкино делят шкуру Медведева. Председатель Госкино уходит со своего поста // Коммерсантъ. – 1999. – 27 января.

<sup>867</sup> Маслова Л. Козни. Министр требовал ухода // Коммерсантъ. – 1999. – 2 февраля.

тому назад. Склеили – и что теперь, этой тарелкой начать жонглировать? Не хочу я в этом участвовать»<sup>868</sup>.

Вопрос о том, кто сменит Медведева, которому, уходя, удалось убедить вышестоящие инстанции в необходимости сохранить отраслевую самостоятельность (как выяснилось, ненадолго), а не создавать коммерческую структуру, которая возьмет на себя функции Госкино, формально «слив» бывший Комитет Минкульту, решался на самом высоком уровне. «Кинематографическая общественность, которую Медведев не захотел мобилизовать на свою защиту мобилизовалась сама, почувствовав, что если вслед за Союзом кинематографистов Михалкову сдастся еще и Госкино, то отступить будет некуда. Наверх пошли обращения всех сколько-нибудь весомых деятелей кино в поддержку Голутвы»<sup>869</sup>. Александра Голутву, своего первого зама – считая, что он лучше, чем кто-либо другой сумеет соблюсти баланс между участием в кино государства и активной инициативой частного капитала – предлагал на место нового Председателя Госкино А.Медведев; его кандидатура устраивала и Правительство, и большую часть кинематографистов – при Голутве не ждали радикальных изменений в политике Госкино и в то же время ценили его как грамотного управленца и профессионала. Михалков боролся за влияние и (в верхах) предлагал на пост главы Госкино гендиректора его студии «ТРИТЭ» Л.Верещагина, а потерпев неудачу – руководителя «НТВ-кино» В.Арсеньева. Более того, «с Голутвой встречались представители Михалкова, предлагали ему пост замминистра и гарантии, что он будет контролировать создаваемый Михалковым внебюджетный Фонд развития кино»<sup>870</sup>. Однако, «22 февраля (на самом деле 20 февраля 1999г., Постановление № 202 – О.З.), вняв гласу кинообщественности, премьер-министр Евгений Примаков подписывает постановление о назначении Голутвы<sup>871</sup> председателем Госкино.

---

<sup>868</sup> Армен Медведев: я мог бы сохранить свое кресло: Интервью А. Медведева // Коммерсантъ. – 1999. – 2 февраля.

<sup>869</sup> Маслова Л. Козни. Министр требовал ухода // Коммерсантъ. – 1999. – 2 февраля.

<sup>870</sup> Маслова Л. Госкино отдали Александру Голутве. Михалкова поздравили с премьерой // Коммерсантъ. – 1999. – 23 февраля.

<sup>871</sup> Голутва Александр Алексеевич (р. 1948). В 1971 окончил философский факультет МГУ им. М.В.Ломоносова, в 1973 г. – аспирантуру МГУ. С 1973 по 1974 гг. – ассистент кафедры философии и



Подавляющее большинство кинематографистов воспринимает это как победу»<sup>872</sup>.

Еще до ухода А.Н.Медведева с поста председателя Госкино, в июне 1998г. было принято новое, уже третье за десятилетие Положение о Государственном комитете РФ по кинематографии, измененные формулировки которого отразили произошедшие в отрасли преобразования. Из положения напрочь ушли фундаментальные слова «осуществляет госрегулирование», «участвует в разработке и проведении государственной финансовой и инвестиционной политики», но появились формулировки о ведении реестров, выработке рекомендаций, разработке методик, создании информационного банка данных и т. д., – о новых практических видах деятельности, появившихся за последние 6 лет в связи с развитием законодательства и систематизацией деятельности Комитета.

«Возглавив Госкино, Голутва сразу же заявляет о новой концепции распределения бюджетных средств. Кинокомитет переходит на систему грантов: от 200 тыс. до 500 тыс. долларов на фильм. Остальные средства кинематографистам предлагается искать самостоятельно. Приоритетной станет поддержка дебютантов»<sup>873</sup>. Как продолжение работы по наведению порядка в кинопрокатной деятельности в апреле утверждается «Отраслевая методика по учету фильмокопий в кинопрокате». Теперь копии

---

научного коммунизма Ленинградского электротехнического института. С 1974 по 1980 – лектор, инструктор, заведующий отделом пропаганды и агитации Петроградского райкома КПСС г. Ленинграда. С 1980 по 1983 – консультант Дома политического просвещения Ленинградского обкома КПСС. С 1983 по 1985 – заведующий сектором кинематографии отдела культуры Ленинградского обкома КПСС. С 1985 по 1987 – главный редактор сценарной редакционной коллегии киностудии «Ленфильм». С 1987 по 1996 – директор киностудии «Ленфильм». С 1996 по 1997 – первый заместитель председателя Государственного комитета РФ по кинематографии. С января 1997 по февраль 1999г. занимал должность статс-секретаря – первого заместителя председателя Государственного комитета РФ по кинематографии. С февраля 1999 по май 2000 – председатель Госкино. С июня 2000 – по апрель 2004 – первый заместитель министра культуры РФ – руководитель Службы кинематографии, член коллегии министерства культуры РФ. С апреля 2004 по июнь 2008 – заместитель главы Федерального агентства по культуре и кинематографии. С июня 2008 по июль 2010 – заместитель министра культуры РФ.

<sup>872</sup> Медведев М., Сашина Н. Армен Медведев уходит в отставку с поста председателя Госкино России. Новым руководителем кинокомитета назначен Александр Голутва // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=771&chr\\_year=1999](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=771&chr_year=1999)).

<sup>873</sup> Медведев М., Сашина Н. Армен Медведев уходит в отставку с поста председателя Госкино России. Новым руководителем кинокомитета назначен Александр Голутва // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=771&chr\\_year=1999](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=771&chr_year=1999)).

классифицируются, и им присваиваются инвентарные номера (коды). Движение любой из копий можно будет отследить, поскольку разработан четкий механизм отчетности, завязанный на бухгалтерию и склад.

В мае 1999г. Правительство РФ принимает предложение Госкино о дополнительной государственной поддержке Московского международного кинофестиваля (XXI), который «в целях повышения роли российского кинематографа в развитии международных культурных связей»<sup>874</sup> теперь станет проводиться не один раз в 2 года, а ежегодно. Организационные трудности, сопровождавшие проведение ММКФ все последнее десятилетие и выражающиеся в вечном отсутствии средств, необходимых на его предварительную подготовку – деньги как правило появлялись в результате срочного решения сверху в последний момент, – отражались и на качестве программы, и на масштабе самого мероприятия. Фестиваль еще сохранял международную категорию «А», но очевидно ей уже не соответствовал. Нужна была постоянно работающая команда: отбор фильмов, составление программ, структурная разработка киносмотр и его техническая организация, – все это требовало оплаты труда профессионалов на постоянной основе, а следовательно – значительных средств. Указ обязывал Правительство при формировании бюджетов (начиная с 2001г.) предусматривать выделение средств для поддержки ММКФ.

Осознавая, что отраслевые недостатки и перекосы – не что иное, как отражение и результат общего состояния дел в стране, Госкино по-прежнему не желало углублять конфликт с Союзом кинематографистов, руководство которого настаивало на внедрении жесткой рыночной модели кинематографа. Как и ожидалось, новый председатель Госкино оказался сторонником постепенных преобразований, не чреватых непредвиденными последствиями: «Вопрос ... в том, что менять и как менять. <...> Говорили о том, что у нас нерыночные подходы. Это совершенно не соответствует действительности – те, кто работают в Госкино, очень хорошо знают бизнес. Наши усилия как раз направлены на то, чтобы бюджетная сфера

---

<sup>874</sup> Указ Президента РФ «О московском международном кинофестивале» от 28 июля 2000г.

сворачивалась, на то, чтобы государственная поддержка становилась более эффективной и контролируемой, на то, чтобы привлекались внебюджетные источники»<sup>875</sup>. Функция контроля должна была стать важной чертой новой политики Госкино: «Голутва заявляет, что будет препятствовать давлению кинематографических авторитетов, «неистребимому желанию схватить деньги и потратить так, чтобы нельзя было проконтролировать. <...> Надо научиться соизмерять суммы и сроки получения грантов с реальными возможностями утвержденного бюджета»<sup>876</sup>.

На момент принятия только что избранным Президентом РФ В. Путиным волевого решения об упразднении 17 мая 2000г. Государственного комитета по кинематографии и передаче его функций Министерству культуры РФ<sup>877</sup> А. Голутва стоял во главе ведомства чуть больше года. То, чего опасались еще в дни его назначения все-таки случилось: отрасль перестала быть самостоятельной. Мнение Председателя Госкино на этот счет никого не интересовало, с таким же безразличием отнеслись и к пожеланиям кинообщественности – в ответ на бесконечное число просьб и писем, подписанных известными на всю страну фамилиями, не было получено даже вежливой отписки: процесс централизации власти, не желающей идти на компромиссы, начался с первых шагов нового президента в Кремле.

Кинематографисты до последнего не верили в такой исход. На митинге в поддержку Госкино, состоявшемся в Малом Гнездниковском переулке, была принята резолюция, высветившая точку зрения сообщества, вполне отдававшего себе отчет в причинах происходящего: «Ликвидация Госкино России облегчит доступ к коллекциям фильмов киностудий «приватизаторам» от государства, действующим в интересах крупнейших телемагнатов. Тем самым киностудии лишатся главного и существенного источника своего существования и неминуемо обанкротятся. Банкротство студий позволит приватизировать их не в пользу кинематографистов. Так

---

<sup>875</sup> Александр Голутва: я не боюсь ничего / Беседовала Л. Маслова // Коммерсантъ. – 1999. – 25 февраля.

<sup>876</sup> Плахов А. Председатель Госкино считает роман с вице-премьером плодотворным // Коммерсантъ – 1999. – 23 апреля.

<sup>877</sup> Указ Президента РФ О структуре федеральных органов исполнительной власти № 867 от 17 мая 2000г.

закончится передел кинематографической собственности <...> Это тем более не оправдано, что Госкино России имеет четкую программу действий, связанную с перспективой трансформации этого органа в государственный киноконцерн со своими киностудиями, кинотеатрами и обслуживающей их инфраструктурой»<sup>878</sup>. Когда сверху по-прежнему промолчали, кинособщество обратилось с просьбой к Александру Голутве – перейти на должность заместителя министра культуры. Министр Михаил Швыдкой присоединился к пожеланию и сумел предоставить Голутве (как выяснилось, теперь пользующемуся поддержкой *всех* кинематографистов – в том числе и своих годовалой давности оппонентов) ряд потребованных им для *обеспечения автономности* киноструктуры гарантий.

Но какие бы гарантии не давались и какие бы мотивы не стояли за этим слиянием на самом деле, сам «слив» Госкино все же представляется историческим моментом, ведь как заметил А. Сокуров «Госкино – единственное министерство, которое создавалось снизу, по внутренней необходимости»<sup>879</sup>.

Таблица 17 Справочно: Расходы федерального бюджета, предусмотренные по разделу «Кинематография»<sup>880</sup> (строка 136).

млн. руб. (до деноминации)

1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
в бюджете нет такой строки	97496,9	145683,0	273844,5	340148,8	305288,7	в бюджете нет такой строки

<sup>878</sup> Резолюция митинга кинематографистов / Госкино: хроника широко объявленной смерти // Кинопроцесс. – 2000. – №9.

<sup>879</sup> Цит. по: Кичин В. Ходоки к Путину // Известия. – 2000. – 25 мая.

<sup>880</sup> В ФЗ о бюджетах разных лет эта строка названа по-разному: либо «Кинематография», либо «Комитет РФ по кинематографии». Поскольку суммы на кино предусмотрены также в других разделах бюджета (например, есть подстрока в разделе «Образование» и проч.), цифры в интервью и прочих текстах (даже документальных) разнятся. В Таблице 1 приведены средства, выделяемые ведомству *непосредственно*. Информация получена из документов (ФЗ), выложенных на официальном сайте компании «Консультант Плюс».

Как бы ни критиковали недостатки Госкино постперестроечного периода, нельзя отрицать роли, которую ведомство сыграло в реализации процесса сглаживания отраслевых проблем при переходе к новой экономической формации. Тот факт, что процессы, происходящие в стране, не накрыли киноотрасль целиком, во многом объясняется способностью Госкино сопротивляться чересчур энергичным инициативам других структур, умением в переходный период сохранить хотя бы скромное бюджетное финансирование (а это не позволило окончательно погибнуть кинопроизводству), тому, что несмотря на присущую периоду всеобъемлющую законодательную анархию, оно методично пробивало важные для кино протекционистские меры, лицензировало, реформировало, планировало, принимало на себя ответственность и настаивало – и настояло – на принятии отраслевого закона. К сожалению, государственная поддержка оказывалась только кинопроизводству. «Не без содействия частных структур, заинтересованных в прокате фильмов, в свое время наших высоких руководителей убедили: производству – да, прокату – нет. Никаких бюджетных вложений в реконструкцию кинозалов, в поддержку проката – все это должно быть отдано рынку»<sup>881</sup>. Но то, что кино в целом начале нового столетия вновь стало прибыльным<sup>882</sup>, а рынок – привлекательным для частного капитала, во многом – заслуга мер, принятых еще в 90-е: подвижки на поприще кинопроката – самой порушенной части отрасли, приведшие к быстрому развитию киносетей в 2000-х, – результат долгой работы Госкино по установке относительно цивилизованных правил игры. Разумеется, все это заработало не так быстро, как хотелось бы, но с учетом присущего десятилетию сопротивления какому бы то ни было упорядочиванию и в

---

<sup>881</sup> Голутва А. Важно не владеть залом, а управлять им: Интервью порталу «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic\\_id=1000251&rubric\\_id=218&pub\\_id=441386](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386)

<sup>882</sup> Когда говорят, что прибыльным кино так и не стало, это лукавство – частные деньги не текут в неперспективное русло. Вопрос, скорее, стоит об укрывательстве доходов, а не о реальной нерентабельности отрасли. Или если речь идет о чистом кинопроизводстве, а не об отрасли в целом.

контексте управления, а не статистики, о периоде скорее стоит говорить не как об этапе «нового малокартинья», а как о времени «подводных течений», скрытую от взора деятельность которых становится возможно оценить только через результат.

При присоединении Госкино к Министерству культуры министр М.Швыдкой<sup>883</sup> обещал, что все останется как есть, только внутри Минкульта. Однако настораживали итоги борьбы за ведомство: «Новая власть позволила себе не позволить истерики, устроенной кинематографистами. Тем самым определилась новая конфигурация отношений власти и культуры. <...> Требуется четкая структура управления и подчинения»<sup>884</sup>. Тот факт, что в верхах не сочли нужным консультироваться с заинтересованной стороной, а Швыдкой пригласил к себе кинематографистов уже после слияния, убеждал многих, что «окончательная цель происходящих перемен связана с новым переделом собственности. Среди тех, кто в этом заинтересован назывались имена министра печати Лесина<sup>885</sup> и олигарха Березовского<sup>886</sup>»<sup>887</sup>.

Предложив Голутве занять место своего первого зама, и заверив всех, что на место сотрудников Госкино не придут не разбирающиеся в кино чиновники (и правда, штат бывшего ведомства почти не пострадал), Швыдкой призвал начать работу над осуществлением плана создания

---

<sup>883</sup> Швыдкой Михаил Ефимович (р. 1948). Окончил Государственный институт театрального искусства по специальности «театроведение» (1971). С 1973 по 1990 работал в журнале «Театр» корреспондентом, старшим редактором, ответственным секретарем, заместителем главного редактора. С 1991 по 1993 – гендиректор Редакционно-издательского комплекса «Культура». С 1993 по 1997 – заместитель министра культуры РФ. С 1997 – зам. председателя, главный редактор ВГТРК. Участвовал в создании телеканала «Культура» (за организационно-творческую деятельность на канале «Культура» в 1999 награжден Государственной премией РФ). С 1998 по 2000 – председатель ВГТРК. С 2000 по 2004 – министр культуры РФ. С 2004 по 2008 – руководитель Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ. С 2008 – президент Фонда «Академия Российского телевидения». Доктор искусствоведения, профессор. Лауреат Государственной премии в области литературы и искусства.

<sup>884</sup> Карахан А. Госкино погребло // Коммерсантъ. – 2000. – 20 мая.

<sup>885</sup> Лесин М. Ю. – основатель компании «Видео Интернешнл» – одного из крупнейших рекламных холдингов в России, СНГ и Восточной Европе; в 1997–1999г. первый заместитель председателя ВГТРК; в 1999–2004гг. Министр РФ по делам печати телерадиовещания и средств массовых коммуникаций; 2004–2009гг. – советник Президента РФ.

<sup>886</sup> Березовский Б. И. – в январе 1995 года участвовал в создании Общественного российского телевидения и вошел в совет директоров ОРТ; предприниматель, политический деятель, с сентября 2003г. находится в эмиграции в Великобритании; в России обвиняется во многочисленных преступлениях и заочно приговорен к тюремному заключению.

<sup>887</sup> Крюкова А. Мастера кино готовы бастовать // Труд. – 2000. – 26 мая.

государственной корпорации «Российское кино»<sup>888</sup>, а также высказал утешающее мнение, что кинофонды («архивы») сегодня должны находиться на студиях, на которых они были созданы. (Это не помешало министру через несколько минут в ответ на реплику В. Наумова ответить, что во избежание риска при последующем акционировании студий «лучше оставить их (киноархивы – *О.З.*) за государством и отдать в управление государственной структуре»<sup>889</sup>.) Также министр заверил, что уже знает как решить задачу об увеличении госфинансирования отрасли на 50% (и правда – оно выросло уже в следующем году), предупредив при этом, что нужно работать над внятным механизмом возвращения и оборота средств – тогда в кино потекут внебюджетные инвестиции. Более того, министру удалось добиться распоряжения, гарантирующего регулярное увеличение бюджетных средств<sup>890</sup> (см. табл. в конце раздела).

В качестве лирического отступления от решения финансовых вопросов и, видимо, в память о советских временах министр Швыдкой ввел меру поощрительного характера – утвердил Нагрудный знак «Почетный кинематографист России». Для получения такого знака необходимо было наличие стажа работы в отрасли не менее 15 лет, а количество персон, награждаемых им за год, не должно было превышать 5% от числа работающих.

30 июня 2000г. согласно Приказу Министерства культуры РФ № 426 в министерстве было образовано два департамента по кино – Департамент государственного регулирования и развития кинематографии (руководитель – Виктор Глухов) и Департамент государственной поддержки кинематографии (руководитель – Сергей Лазарук) . Следом было заключено

---

<sup>888</sup> Видимо, имелась ввиду деятельность, приведшая к созданию ОАО «Российский кинопрокат».

<sup>889</sup> Что, в итоге и было сделано: десятилетие спустя фильмофонды были отделены от киностудий (кроме «Мосфильма»), затем объединены и влиты в Госфильмофонд РФ. Цитата из Швыдкого: «А вдруг завтра студии акционируются? Кто окажется владельцем «золотого фонда» отечественного кино?» [Госкино: хроника широко объявленной смерти // Кинопроцесс. – 2000. – №9.]

<sup>890</sup> Слатина Е. В Малом Гнездиновском переулке проходит митинг в защиту Госкино России // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrcode\\_id=2&e\\_chr\\_id=840&chr\\_year=2000](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrcode_id=2&e_chr_id=840&chr_year=2000)).

«Соглашение о сотрудничестве Министерства культуры РФ с творческими союзами и общественными организациями России в области культуры», где Минкульт брал на себя обязательства привлекать творческие союзы к участию в выработке концепции культурной политики Российского государства 2000–2005 гг.<sup>891</sup>, к обсуждению проектов федеральных законов, касающихся вопросов российской культуры, к определению приоритетных направлений научно-исследовательских работ в области культуры и искусства и др. – с целью «нравственного и духовного возрождения России». В сформированный Консультативный Совет по культурному сотрудничеству, состоящий из руководителей министерства и творческих союзов, от Союза кинематографистов вошел Н. Михалков. Заседания совета предполагалось проводить не реже одного раза в месяц.

В апреле 2001 года вышел Указ Президента РФ «О реорганизации федеральных государственных киностудий» путем выделения из них новых федеральных государственных унитарных предприятий (ФГУП)<sup>892</sup>, подлежащих последующему преобразованию в акционерные общества. Указ предписывал предусмотреть при определении состава имущества, подлежащего передаче выделяемым ФГУПам, «сохранение за федеральными государственными киностудиями принадлежащих им в соответствии с законодательством *исключительных прав* на использование аудиовизуальных произведений»<sup>893</sup>, а также *обеспечить в качестве основного вида деятельности* реорганизуемых предприятий *производство фильмов*.

---

<sup>891</sup> До слияния Госкино с Министерством культуры – как начало второго этапа реализации Концепции развития кинематографии РФ до 2005 года – планировалась разработка (отраслевой) федеральной программы развития российской кинематографии на 2000–2005 годы.

<sup>892</sup> Унитарным предприятием признается коммерческая организация, не наделенная правом собственности на закрепленное за ней собственником имущество. Имущество унитарного предприятия является неделимым и не может быть распределено по вкладам (долям, паям), в том числе между работниками предприятия. В форме унитарных предприятий могут быть созданы только государственные и муниципальные предприятия. Имущество <...> принадлежит такому предприятию на праве хозяйственного ведения или оперативного управления. Органом унитарного предприятия является руководитель, который назначается собственником либо уполномоченным собственником органом и им подотчетен. Унитарное предприятие отвечает по своим обязательствам всем принадлежащим ему имуществом. Ст. 113 ГК РФ.

<sup>893</sup> Указ Президента РФ «О Реорганизации федеральных государственных киностудий» от 4 апреля 2001 г. № 389.



Чуть ранее, в октябре 2000-го А.Голутва сообщил о планах оказания помощи кинопрокату – о создании АО «Роскинопрокат» со 100%-ной государственной собственностью. По его мнению, «это оптимальный и безболезненный для частных прокатчиков путь возрождения российской киноиндустрии. «Роскинопрокат» должен возникнуть на базе кинотеатров, студий, заводов и прочих существующих с советских времен киноорганизаций, которые до сих пор находятся в госсобственности. В идеале за счет воссозданного федерального централизованного проката такой госхолдинг должен зарабатывать деньги, которые пойдут на производство новых конкурентоспособных российских фильмов, учебу молодых кинематографистов и прочие нужды индустрии. По заявлению Голутвы, идея создания такой организации предварительно уже одобрена на самом высоком уровне»<sup>894</sup>. И правда, в 2001г. вышел Указ Президента РФ о создании ОАО «Российский кинопрокат», позиционирующий задачами новой организации – доведение до массового зрителя высокохудожественных кино- и видеопроизведений, создание и внедрение новой техники и технологии показа кинопроизведений *на базе отечественных разработок*, создание эффективного механизма финансирования отечественных кинопроектов.<sup>895</sup>

Но поскольку необходимых средств для реализации продвигаемой Межрегиональной программы создания общероссийской киросети не было, Минкульт решил обратиться за поддержкой в Совет Федерации.<sup>896</sup> На парламентских слушаниях, где обсуждалась программа, говорилось, что общероссийская сеть предполагает ввод в эксплуатацию 283 современных кинозалов и 4128 сельских передвижных кино- и видеоустановок в разных регионах России. Общая стоимость программы, по расчетам Минкульта, составляла 4857 миллионов рублей. Причем 438 миллионов – за счет средств

---

<sup>894</sup> Карахан А. Кинематографисты получают холдинг // Коммерсантъ Власть. – 2000. – 24 октября.

<sup>895</sup> Указ Президента РФ № 390 от 4 апреля 2001г. «О создании ОАО «Российский кинопрокат».

<sup>896</sup> А.Голутва: «Все обращения к исполнительной власти уже не срабатывали. Поэтому мы решили обратиться за поддержкой к Совету Федерации». [Голутва А. Важно не владеть залом, а управлять им: Интервью порталу «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubric\\_id=1000251&rubric\\_id=218&pub\\_id=441386](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubric_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386).]

федерального бюджета, 638 миллионов – бюджетов субъектов РФ и муниципальных образований, 3781 миллион – из внебюджетных источников.<sup>897</sup> Через какое-то время был утвержден перечень федеральных ГУПов, которые, будучи преобразованными в ОАО со 100% принадлежностью акций федеральной собственности, подлежали вхождению в состав ОАО «Российский кинопрокат»; среди них оказалось 17 подведомственных Минкультуры РФ предприятий. Однако 11 вскоре обанкротились и оказались фактически утраченными для реализации поставленных целей, а задачи, поставленные в президентском Указе оказались «не выполнены в первую очередь по причине отсутствия необходимого финансового и материального обеспечения деятельности общества»<sup>898</sup>. Позже ОАО «Российский кинопрокат», имевшее помимо уставных акций 50% акций ЗАО «РоКиПроВидео» и 15% акций ОАО «Народное кино – Столица»<sup>899</sup> и управлявшееся с 2004г. Росмуществом, в 2008г. оказалось внесенным в план приватизации федерального имущества на 2009г. и в основные направления приватизации федерального имущества на 2010–2011гг.. Коллегия счетной палаты сразу же отметила, что это «повлечет за собой полное прекращение какой-либо деятельности по формированию системы государственного кинопроката»<sup>900</sup> и сочла нужным (2009г.) направить в Правительство РФ предложение рассмотреть вопрос об исключении ОАО «Роскинопрокат» из этих планов приватизации, а также

---

<sup>897</sup> Игорева С. Важно не владеть залом, а управлять им // Портал «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=464&crubic\\_id=1000251&rubric\\_id=218&pub\\_id=441386](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386)

<sup>898</sup> Отчет (счетной палаты – О.З.) о результатах контрольного мероприятия «Комплексная проверка целевого и эффективного использования в 2007–2008 годах и за истекший период 2009 года средств федерального бюджета и внебюджетных источников, федерального имущества в области культуры и кинематографии» // [http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен\\_doc\\_files-fl-1991.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен_doc_files-fl-1991.pdf)

<sup>899</sup> Отчет (счетной палаты – О.З.) о результатах контрольного мероприятия «Комплексная проверка целевого и эффективного использования в 2007–2008 годах и за истекший период 2009 года средств федерального бюджета и внебюджетных источников, федерального имущества в области культуры и кинематографии» // [http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен\\_doc\\_files-fl-1991.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен_doc_files-fl-1991.pdf)

<sup>900</sup> Отчет (счетной палаты – О.З.) о результатах контрольного мероприятия «Комплексная проверка целевого и эффективного использования в 2007–2008 годах и за истекший период 2009 года средств федерального бюджета и внебюджетных источников, федерального имущества в области культуры и кинематографии» // [http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен\\_doc\\_files-fl-1991.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-08-06-buletен_doc_files-fl-1991.pdf)

осуществить необходимые организационные мероприятия по формированию имущественного комплекса общества.<sup>901</sup>

Учитывая вышеизложенное, трудно не заметить, что, руководствуясь нежеланием вкладываться в «долгие деньги», чиновники (на уровне выше Минкульта) одновременно презрели и интересы собственно государственные: поскольку частники как правило завязаны на прокат западного кино, поддержке отечественного как раз и должна была помочь государственная киносеть. Следует признать также, что государство, желающее получения только быстрых доходов, не сильно стремилось вкладываться в кинопрокат в трудный для него период, а потому, потеряло свои преимущества и уступило дорогу частному кинопрокату, со временем оставшись у разбитого корыта: вторая в бывшем СССР по величине статья бюджетных доходов целиком уплыла в частные руки.

В 2001г. (на этот раз приказом Министерства культуры) в очередной раз был поднят вопрос о едином билете. Вообще, контроль бланков строгой отчетности никого не занимал с 1993г, когда теоретически (на бумаге) было принято Постановление, регулирующее эту деятельность для всех отраслей хозяйства<sup>902</sup>. Только в 2000г. Министерство финансов РФ вспомнило, что есть такой документ, и выпустило приказ о его исполнении: с апреля 2000г. следовало утвердить в качестве документов строгой отчетности несколько форм бланков, в том числе «Билет». В связи с этим и по причине смены ведомства упомянутая прежде малоэффективная Инструкция Роскомкино о

---

<sup>901</sup> У неудачи, постигшей «Роскомкино», возможно, будет одно нехорошее следствие: есть мнение, что в перспективе наш кинопрокатный рынок (и тут свою роль сыграет вступление в ВТО) окажется под давлением крупнейших иностранных компаний, которые сильно подвинут отечественных игроков: пока голливудские студии-мейджоры предпочитают работать через своих официальных дистрибьюторов, «но вы же понимаете, что будет через пару лет, – улыбаются в «Роскинопрокате». – Придет «Уорнер бразерс» в «Каро-премьер» [официальный дистрибьютор «Уорнер бразерс» – О.З.]. Спросит: «Сколько стоит ваша сеть кинотеатров?» – «100 миллионов» – «Вот вам 100 миллионов. Мы тут сами» [Никифорова В. Западная угроза // Сайт компании «Кинопроект» / [www.kino-proekt.ru/publications/Ware](http://www.kino-proekt.ru/publications/Ware)]. И в этих условиях государственная кинопрокатная сеть могла бы стать нишей для российских картин.

<sup>902</sup> Постановление Правительства РФ от 30.07.1993г. № 745 «Об утверждении Положения по применению контрольно-кассовых машин (ККМ) при осуществлении денежных расчетов с населением и Перечня отдельных категорий предприятий, организаций и учреждений, которые в силу специфики своей деятельности либо особенностей местонахождения могут осуществлять денежные расчеты с населением без применения ККМ».

едином порядке ведения билетного хозяйства от 1994г. была отменена, и теперь вменялось следовать инструкции (методическим указаниям) Минфина с поправками на вид деятельности. В документе, однако, смущал нюанс: «Билеты <...> печатаются типографским способом <...> или *изготавливаются самостоятельно*, с помощью имеющихся в наличии технических средств (персональных компьютеров и пр.), с соблюдением нумератора и применением специальной программы автонумерации, исключающей возможность повтора в использовании номера»<sup>903</sup>. Далее же во всем документе шла речь о бланках, изготовленных в типографии (начиная с приемки по накладной и заканчивая строгими инструкциями по уничтожению неиспользованных бланков). Как должно обстоять дело с билетами, напечатанными самой реализующей услугу организацией и сколько компьютеров при этом можно было при желании (параллельно) использовать, методические указания Минфина не оговаривали. Речи о фиксации бланков в налоговой инспекции не было вообще – контроль осуществлялся силами самой организации, в случае выявления беспорядка, следовало доложить об этом руководителю организации. Насколько можно понять из документа, внутренний контроль за оборотом билетов и нарушениями кассиров проводить было легко, а внешний – за нарушениями организаций – затруднительно.

В феврале 2001г. Минкульт утвердил «Положение об экспертных комиссиях Министерства культуры РФ по игровому кино, по анимационному кино, по неигровому кино и кинолетописи». Сами экспертные комиссии существовали с 1992 года, теперь же появился документ, регламентирующий их деятельность и определяющий – в приложении – условия, при которых заявка на государственную финансовую поддержку национального фильма может быть принята к рассмотрению. Помимо описания кинопроекта и сценария (или отснятых материалов и режиссерского сценария, если фильм

---

<sup>903</sup> Методические указания о порядке учета, хранения и уничтожения бланков строгой отчетности организациями и учреждениями системы Министерства культуры РФ, утв. 5 апреля 1999г.

уже находился в стадии производства) стало необходимо представить календарно-постановочный план, лимит затрат на производство, документы, подтверждающие финансирование производства фильма из внебюджетных источников, копии договоров с инвесторами с указанием сроков, суммы и условий их вложений в производство, копии авторских договоров (предусматривающих возможность передачи прав на фильм третьим лицам) и программу проката фильма внутри страны и за рубежом, включая все виды его распространения. Для фильмов, находящихся в стадии производства, теперь требовалась смета расходов на оставшийся объем работ по производству фильма, а при наличии иностранных инвестиций стало необходимо иметь документы, подтверждающие, что их объем не превышает 30% сметной стоимости фильма. Конкурсы на получение господдержки также были организованы для проектов по проведению кинофестивалей отечественного киноискусства в РФ (в 2001г. им выделяются средства от 100 000 (детский новогодний кинофестиваль «Сказка») до 4 000 000 (Открытый Российский кинофестиваль в г. Сочи ))<sup>904</sup>. Организационную работу – регистрация проектов, предварительный анализ, систематизация отзывов – проводил отдел формирования творческих программ Департамента государственной поддержки кинематографии РФ. Экспертная комиссия, в состав которой входили специалисты – лица творческих профессий, продюсеры, прокатчики, демонстраторы фильмов, социологи, специалисты по архивным делам, а также руководящие работники Минкульта – должна была отбирать достойные проекты и давать им профессиональную оценку; ее состав формировался Советом по кинематографии при Минкульте РФ<sup>905</sup> с учетом предложений Союза кинематографистов России и утверждался коллегией Минкульта РФ сроком на один год (руководитель комиссии – Первый заместитель Министра культуры). Мнение экспертной комиссии

---

<sup>904</sup> Приказ Министерства культуры РФ от 26.03.2001г. № 285.

<sup>905</sup> Совет по кинематографии при Минкультуре РФ создан в качестве совещательного органа в целях обеспечения участия творческой общественности в осуществлении государственной политики в области кинематографии (Распоряжение Правительства РФ от 12 октября 2000г. № 1432-р.).

учитывалось при рассмотрении проекта Программ государственной финансовой поддержки производства национальных фильмов и кинолетописи Советом по кинематографии при Минкульте.

Рекомендательных Советов к этому времени стало очень много. Помимо Совета по кинематографии при Минкульте и Совета по культурному сотрудничеству (см. выше) в конце 2001г. вышло новое Положение о Совете при Президенте РФ по культуре и искусству (существовал с 1996г.), обеспечение деятельности которого теперь возложили на Главное управление внутренней политики Президента РФ. В Совете поменялся состав, и как представители кинообщества в него вошли Н. Михалков (кинорежиссер, председатель СК РФ, президент Российского фонда культуры) и С. Жигунов (президент гильдии киноактеров России). С 2002г. члены совета одновременно стали членами попечительского совета общероссийского государственного телеканала «Культура».

В 2002г. стало обязательным лицензирование деятельности в сфере публичного кинопоказа. Вышедшее Положение определяло порядок лицензирования, устанавливало срок действия лицензии – 5 лет, а так же обязывало лицензирующий орган вести реестр лицензий и в пределах своей компетенции осуществлять контроль за соблюдением лицензиатом лицензионных требований – «соответствие технологического оборудования и качества киноvideопоказа требованиям отраслевых стандартов; обслуживание технологического оборудования персоналом, имеющим квалификационное удостоверение киномеханика установленного образца; наличие на каждое аудиовизуальное произведение <...> копии прокатного удостоверения <...>; соблюдение Правил по киноvideообслуживанию населения <...>»<sup>906</sup>.

В Совете федерации на парламентских слушаниях в 2003г. как о мере поддержки отечественного кино был поднят вопрос о квотировании

---

<sup>906</sup> Постановление Правительства РФ от 13 мая 2002г. № 308 «Об утверждении положения о лицензировании деятельности по публичному показу аудиовизуальных произведений, если указанная деятельность осуществляется в кинозале».

кинопроката. На вышеозначенных парламентских слушаниях группа «Народный депутат» внесла предложение (законопроект) юридически закрепить норму, предусмотренную целевой программой «Культура России (2001–2005)», об увеличении доли национальных фильмов в общем количестве наименований выходящих в прокат в течение года кинопроизведений до 25%. Как следовало из доклада М.Швыдкого, на момент обсуждения в российском прокате кинофильмы американского производства составляли 87,5%, европейского – 6%, российские – 5,6%, фильмы прочих стран – 0,8%, однако, презрев вопиющую диспропорцию, он «высказал иную точку зрения (позицию правительства?) на квотирование проката фильмов зарубежного производства. Министр культуры выступил категорически против квот»<sup>907</sup>. В качестве аргумента против квотирования, было отмечено, что бедняги-прокатчики вообще пока получают сборы лишь с 1 % населения, и что из кинопространства выпало более половины территории страны.

Но вопрос квотирования не был закрыт и поднимался на законодательном уровне: проект ФЗ-218805-4 «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ», подготовленный «в целях дополнения указанного Закона правовой нормой государственной поддержки – квотированием показа в кинозалах национальных художественных фильмов»<sup>908</sup>, прошел все инстанции «пути наверх», но вновь был отклонен теперь уже Госдумой (в 2006г.). В Закон предлагалось внести норму о том, что уровень показа национальных художественных фильмов в кинозалах должен составлять не ниже 40% от числа демонстрируемых художественных фильмов в течение года<sup>909</sup>. Подход к проблеме был признан

---

<sup>907</sup> Румянцев В. Сохраним ли мы свое кино? // Российская Федерация сегодня. – 2003. – №12.

<sup>908</sup> Заключение Федерального Собрания РФ и Комитета Госдумы по культуре от 15 декабря 2005г. «О проекте федерального закона № 218805-4 «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ».

<sup>909</sup> При этом кинозалы должны были бы осуществлять публичный показ национальных художественных фильмов в на уровне не менее 20% от всех демонстрируемых художественных фильмов в течение года в данном кинозале. [Пояснительная записка к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ», 2005г.]

неприемлемым, поскольку «установление ограничений на публичный показ национальных художественных фильмов, по сути, является ограничением предпринимательской деятельности хозяйствующих субъектов, что противоречит статье 1 ГК РФ»<sup>910</sup>. Изложенное в проекте предложение о включении в Закон положений, предусматривающих «содействие в развитии материально-технической базы киносети и кинопроката, пополнение и сохранение фонда национальных фильмов и их распространение за счет частичного государственного финансирования»<sup>911</sup> было отклонено под предлогом того, что БК РФ содержит требования – в случае, если предлагаемый акт, предусматривает увеличение финансирования, которое до этого не финансировалось ни одним бюджетом, он должен содержать нормы, определяющие источники и порядок финансирования новых видов расходов бюджетов; кроме того, по действующему законодательству качественно новые расходы бюджета могут осуществляться только с начала очередного финансового года при условии их включения в закон о бюджете или оговариваться специальным решением, предполагающим наличие дополнительных источников поступлений в бюджет или при сокращении расходов по отдельным статьям бюджета. А этого в проект закона самостоятельно не предусмотрел<sup>912</sup>. «Задвинуто» было еще одно нововведение: пункт 4 статьи 1 законопроекта предлагал дополнить Закон статьей, в которой бы устанавливалось, что лица, виновные в нарушении Закона, несут ответственность в соответствии с законодательством РФ. Причина – «законодательство не содержит норм, устанавливающих такую ответственность, а законопроекты, предусматривающие конкретные меры

---

<sup>910</sup> Заключение Федерального Собрания РФ и Комитета Госдумы по культуре от 15 декабря 2005г. «О проекте федерального закона № 218805-4 «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ».

<sup>911</sup> Заключение Федерального Собрания РФ и Комитета Госдумы по культуре от 15 декабря 2005г. «О проекте федерального закона № 218805-4 «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ».

<sup>912</sup> При этом в Пояснительной записке к закону говорилось, что «принятие законопроекта потребует внесения необходимых изменений и дополнений в ФЗ «О СМИ», «О государственной поддержке СМИ и книгоиздания в РФ, «О лицензировании отдельных видов деятельности», в БК РФ и др. законодательные акты РФ. [Пояснительная записка к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ», 2005г.]



ответственности за нарушения в связи с принятием предлагаемого законопроекта, субъектами законодательной инициативы не представлены»<sup>913</sup>.

Напомню, в начале нового века пришел конец льготам, заявленным в Законе о кино. Не сразу начав действовать – для этого пришлось корректировать налоговое законодательство и с этим затянули, – они проработали не долго, и, будучи несовершенновыми, создали возможность для отмывания денег: недобросовестные инвесторы смогли получать большую часть своих добровольных вложений обратно в виде отката. Как считали, во многом именно этим объяснялся шум вокруг их упразднения. Отмена льгот, сыгравших, несмотря на многочисленную критику, в конце 90-х свою позитивную роль, не привела к трагедии: в 2000-х государство заметно увеличило финансовые вложения в отрасль. Оно поддерживало кинообразование, давало возможность снять первый фильм дебютантом (закладываясь на риск), помогало детскому и некоммерческому кино. Кроме того, Налоговым кодексом РФ, введенным в действие в мае 2000г., предусматривается освобождение от налогообложения по НДС для услуг, оказываемых организациями, осуществляющими деятельность в сфере культуры и искусства, а также – для работ (услуг) по производству кинопродукции, выполняемых (оказываемых) организациями кинематографии, и прав на использование (включая прокат и показ) кинопродукции, получившей удостоверение национального фильма.<sup>914</sup>

Политика госвложений со времен 90-х изменилась. Если раньше для отечественного кино стояла проблема выживаемости, и господдержка в заключалась в оказании финансовой помощи для сопротивления летальному исходу, то сейчас вектор сменился: на господдержку надо было опираться, но задача стояла в побуждении продюсеров к поиску внебюджетных

---

<sup>913</sup> Заключение Федерального Собрания РФ и Комитета Госдумы по культуре от 15 декабря 2005г. «О проекте федерального закона № 218805-4 «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ».

<sup>914</sup> Статья 149, пункт 2, подпункты 20, 21 НК РФ.

источников. При этом, хотя в игровом кино государственное участие к 2003 году уже стало не единственным финансовым рычагом производства, его доля все еще составляла не менее 60%. По ходу деятельности также шла работа над ошибками – чтобы не латать дыры по незавершенным проектам в договора о господдержке включили фразу, что продюсер гарантирует завершение производства.<sup>915</sup> Как бы то ни было, в конце 2003 года у многих уже сложилось четкое ощущение, что кино в России – это уже бизнес, и даже с элементами индустрии. Но тут начались новые переформирования.

Указ Президента РФ от 9 марта 2004г. «О системе и структуре федеральных органов исполнительной власти» упразднил Министерство культуры РФ, передав его функции по принятию нормативных актов и установлений Министерству культуры и массовых коммуникаций РФ. По отношению к бывшему Министерству культуры в этих переменах, не было «ничего личного»: «Ключевой вопрос реформы – понудить министров и министерства отказаться от несвойственных функций и заняться своими задачами. <...> Министерств должно быть столько, чтобы акцентировать в них работу по крупным направлениям, и ровно столько, чтобы организовать совместную работу на уровне правительства, чтобы иметь четкую программу, сформулированную и подкрепленную политически и являющуюся предметом реализации всех структур»<sup>916</sup> (М. Фрадков). Об этой административной реформе говорили как об аппаратной революции, поскольку она меняла весь правительственный механизм: вместо отраслевой структуры госуправления (доставшейся в наследство советской управленческой модели и предполагавшей возможность для аппарата премьера – при умении и желании – свести на нет любые начинания министров и даже самого президента, если те не отвечают их потребностям<sup>917</sup>) была внедрена преимущественно функциональная.

---

<sup>915</sup> Савельев Д. Государственную поддержку нужно оказывать тем, от кого зависит будущее кинематографии: Интервью с А. Голутвой // Сеанс. – 2004. – № 19/20.

<sup>916</sup> Цит по: Смирнов К. Михаил Фрадков понудит министров к задачам // Коммерсантъ. – 2004. – 11 марта.

<sup>917</sup> Смирнов К. Все правительство // Коммерсантъ Власть. – 2004. – 28 июня.

Министерства должны были заниматься установлением правил игры (правоустанавливающие функции), федеральные службы – госконтролем и надзором (правоприменительные функции), федеральные агентства – либо управлением госактивами, либо оказанием публичных услуг населению. Два последних звена в основном подчинили профильным министерствам. «Правительство (читай: премьер) в этой аппаратной схеме уже не должно определять абсолютно все правила игры. Премьер по идее должен лишь уточнять и разъяснять те социально-экономические приоритеты, которые определяются на самом деле исключительно в Кремле»<sup>918</sup>. В результате влияние правительственного аппарата на министерства сильно уменьшилось. Кроме того, расстановка сил была такова, что министр не мог снять с должности руководителя подчиненного ему агентства – функция назначения и снятия глав федеральных ведомств находилась в компетенции премьер-министра<sup>919</sup>.

Созданному согласно реформе Федеральному агентству по культуре и кинематографии (ФАКК, Роскультура) в подчинении Министерства культуры и массовых коммуникаций, таким образом, оставались функции по оказанию государственных услуг, по управлению федеральным имуществом и правоприменительные функции в сфере культуры и кинематографии (за исключением функций по контролю и надзору). Функции, признанные избыточными для ФАККа были упразднены.

Так цепочка между органом, призванным заниматься разработкой отраслевой госполитики, и кинематографистами, постепенно удлиняясь, достигла четвертого звена:

1992–2000 Правительство – Роскомкино (Госкино);

2000–2004 Правительство – Минкультуры – два кинодепартамента;

---

<sup>918</sup> Смирнов К. Все правительство // Коммерсантъ Власть. – 2004. – 28 июня.

<sup>919</sup> Когда в 2005г. между министром культуры и массовых коммуникаций А. Соколовым и руководителем ФАКК М. Швыдким разразился скандал (см. ниже), министр не мог просто снять с должности подчиненного его руководителя агентства.

2004–2008 Правительство – Министерство культуры и массовых коммуникаций – ФАКК – Управление кинематографии.

В то же время, Министерство теперь могло принимать ряд решений самостоятельно, не согласовывая их с правительством. Это касалось положений о национальном фильме и ряда других нормативных правовых актов, входящих в его компетенцию. ФАКК помимо оказания госуслуг в области кино (*осуществление функций главного распорядителя и получателя средств федерального бюджета, предусмотренных на содержание Агентства и реализацию возложенных на него функций; хранение исходных материалов национальных фильмов; выдача прокатных удостоверений и удостоверений национального фильма и др.*) должно было вести Государственный регистр кино- и видеофильмов и присматривать за имуществом, в том числе и переданным ФГУПам. То есть, потеряв министерское кресло, Швыдкой сохранил близость к финансовым потокам.

Руководителю ФАКК было положено 2 зама (один из них – А.Голутва; в его ведение входили Управление кинематографии и Договорно-правовое управление), а в самом Агентстве предусматривалось 7 управлений по основным направлениям деятельности (начальник Управления кинематографии – С.Лазарук). Интересно, что в 2000г. на собрании, организованном после митинга кинематографистов, призванном успокоить общественность, на вопрос С.Жигунова о том, что будет со зданием Госкино, М.Швыдкой заверил собравшихся: «Здание в Гнездниковском останется за Министерством культуры. В нем разместится аппарат структуры, которая будет заниматься кино. Могу ответственно сказать, что *аппарат Министерства культуры на здание не претендует*. Ничего, кроме ненужных хлопот, нам это не даст»<sup>920</sup>. Если посмотреть на ситуацию сейчас, Малый Гнездниковский – единственный

---

<sup>920</sup> Госкино: хроника широко объявленной смерти // Кинопроцесс. – 2000. – №9.

адрес Министерства культуры, указанный на его официальном сайте (адреса по Китайгородскому проезду, дом 7 даже не значится)<sup>921</sup>.

В 2004г., вышло новое Положение о национальном фильме, которое оговаривало, что удостоверение национального фильма могло являться основанием для предоставления кинопроекту или фильму государственной поддержки *только* при условии его успешного прохождения на конкурсе. В регламент работы экспертных советов – теперь комиссий – тоже были внесены поправки (в частности специально оговаривалось, что комиссия не принимает какие-либо ходатайства или отзывы на Проект, способные повлиять на оценку его членами комиссии). Путь заявки к решению о финансировании удлинился. Положительные выводы большинства членов *экспертной* комиссии по заявленному проекту, вносимому и рассматриваемому в порядке поступления (по дате представления в ФАКК) – мнения членов комиссии выражались посредством индивидуальных письменных отзывов и содержали вывод о целесообразности государственной поддержки заявленного проекта, – давали заявке рекомендацию *только* для включения в проект Планов мероприятий по государственной финансовой поддержке. (Включение или невключение зависело от объема бюджетных средств, заявленных в соответствующем году.) Эта рекомендация (мнение) оформлялась протоколом, на основании которого Отдел производства национальных фильмов готовил заключение. Тогда заявка становилась претендентом на включение в Планы мероприятий господдержки, решение по которому уже выносила *Конкурсная* комиссия с постоянно действующим составом из 11 человек. Рекомендации Экспертной комиссии для комиссии Конкурсной были только одним из критериев отбора,

---

<sup>921</sup> Аннексия была плавной. Сначала Минкульт преобразовали в Минкультуры и массовых коммуникаций и в Постановление Правительства «Вопросы Федерального агентства по культуре и кинематографии» от 6 апреля 2004г. включили пункт 8, гласящий: «Согласиться с предложением Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ (только что образованной структуры – *О.З.*) о размещении центрального аппарата Федерального агентства по культуре и кинематографии в г. Москве, Малый Гнездниковский пер, д. 7/6, Китайгородский проезд, д.7». Но потом Министерство культуры выделилось из Министерства культуры и массовых коммуникаций обратно, и тогда его штаб-квартира разместилась в М. Гнездниковском.

которыми она руководствовалась. Среди других критериев назывались – оценка сценария с точки зрения общественной, содержательной и жанровой соразмерности текущих программ кино, оценка прокатных перспектив будущего фильма, наличие внебюджетных источников финансирования или оговоренного финансового участия субъектов РФ, соответствие заявленной стоимости проекта фильма его реальной стоимости, оценка предшествующей деятельности продюсера (студии) на предмет качества произведенной продукции и выполнения договорных обязательств. На протяжении года Конкурсной комиссии полагалось осуществлять работу, связанную с решением практических вопросов работы киностудий по осуществлению поддержанных проектов (в частности, рассматривать обоснованность просьб киностудий о дополнительном финансировании), а также знакомиться с материалами фильмов, претендующих на получение господдержки в завершении их производства.

В 2006г. поменялась система получения средств на кинопроизводство. Государственное финансирование производства национального фильма стало осуществляться на основе государственного контракта, заключаемого с продюсером в соответствии с универсальным 94-ФЗ от 21 июля 2005г. «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд». В связи с унификацией размещения госзаказов согласно закону 94-ФЗ от 2005г., ФАКК был вынужден издать приказы об организации деятельности и порядке размещения заказов на оказание финансовой поддержки производства фильмов, проката и продвижения их на территории РФ и за рубежом. Доказать в верхах, что всеобщая уравниловка в правилах размещения госзаказа (система тендера) не подходит для киноотрасли просто *как принцип*, киноруководству не удавалось – идея установления иного пути распределения бюджетных средств, более адекватных киноспецифике, понимания в верхах не встречала. Темы для проводимых тендеров формулировались, например, так: «Эксцентрическая комедия», «Фильм об

отношениях поколений в современной России», «Фильм об одном из эпизодов Великой Отечественной войны» и т. ж. Но дело, по мнению А.Голутвы, было «не в темах. А в том, что в такой ситуации главными факторами оценки, по сути, становятся цена контракта и сроки его исполнения. Руководствуясь этим положением, мы тянем наше кино как бизнес назад и убиваем его как искусство. Аналогов в мировой законодательной практике не существует»<sup>922</sup>.

Примерные формы контрактов о господдержке, заключаемых с победителями конкурса, приводились в официальной документации. В них указывалось, что продюсер гарантирует обеспечение внебюджетного финансирования фильма и его завершение в предусмотренные договором сроки (для фильмов с частичным госфинансированием), а Агентство не несет каких-либо иных обязательств по финансированию производства фильма, кроме предусмотренных договором. Более того, Агентство могло приостановить действие договора или расторгнуть его, если условия договора не соблюдались или если фильм переставал соответствовать параметрам национального фильма: предусматривались возврат денежных средств и штрафные санкции. Агентство могло требовать для просмотра отснятые материалы и смонтированный фильм, обязывало представлять отчетность и велело указывать в заглавных титрах фильма (а также во всех рекламно-информационных материалах), что фильм снят при государственной финансовой поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии. Речь шла и об обязанности продюсера в договорах с авторами в обязательном порядке обозначать пункт о передаче авторами продюсеру исключительных имущественных прав. Исключительные права на фильм, созданный с частичным госфинансированием согласно типовому договору должны принадлежать продюсеру, а на фильм, с полным государственным финансированием –

---

<sup>922</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

оговариваться специальным дополнительным соглашением<sup>923</sup>. Интересно, что в типовом договоре на частичное финансирование в пункте 5.4. было указано следующее: «Для социальной защиты и материальной поддержки работников кинематографии Продюсер отчисляет 1,5% с валового дохода, начиная с первого рубля, полученного от использования прав на Фильм, в Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии».

Тендер – это, в сущности, госзаказ, а это значит, что не творцы, а чиновники стали определять, о чем снимать, на каких условиях и за какие деньги. Но вышедшее из «киношников» киноруководство с этим согласно не было: «Мы не отрицаем необходимости госзаказа, но убеждены, что целиком перейти на этот принцип было бы ошибкой. Такого не было даже в советское время – тогда лишь малая часть фильмов снималась по госзаказу. А в основном инициатива принадлежала художникам и студиям. В нашем кино есть примеры прекрасных фильмов, снятых по госзаказу, но куда больше стандартных, серых, не принесших успеха. Никакой эксперт, никакой чиновник не может инициировать творческую идею лучше, чем сам автор фильма? <...> Мы не отрицаем возможности и даже необходимости съемок фильма по какому-то поводу. К 60-летию Победы, например, специально провели конкурс на документальный сериал о Великой Отечественной войне. <...> Сняли три сериала»<sup>924</sup>. ФАКК в темпе разработал предложения по внесению в законодательство корректив, но пока они лежали в очереди на рассмотрение в Госдуме, Роскультура была вынуждена следовать общим правилам. Получение господдержки для соискателей чрезвычайно усложнилось. Схема распределения денег была такова: создавались тематические лоты по темам. Для каждого лота отсортировывались

---

<sup>923</sup> Позже в приказе № 469 от 22 сентября 2006г. «Об утверждении порядка и условий оказания государственной финансовой поддержки производства национальных фильмов» было отмечено, что имущественные права на фильм, созданный при полной господдержке принадлежат Роскультуре, которая вправе передавать их продюсеру или прокатчику, заключив соответствующий договор на передачу имущественных прав на фильм. После этого выдавалось прокатное удостоверение.

<sup>924</sup> Цит по: Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.



подходящие сценарии, которые соревновались между собой в получении денег.<sup>925</sup> Если прежде, объявляя конкурс на создание кинопроизведений, Агентство знакомилось со всем, что было написано для кино (экспертная комиссия рассматривала все сценарии), и среди них оказывался десяток хороших мелодрам, они все могли быть запущены. Теперь, чтобы запустить не одну, а несколько из них, ФАККу приходилось специально озабочиваться и выдумывать жанровую тематику новых лотов. Как пояснил С.Лазарук – Минкульту как госструктуре нужно обеспечивать широкий диапазон тем и направлений, которые складываются после внимательного прочтения Послания Президента Федеральному собранию и прочих нормативных документов, поэтому «если мы объявляем лот на комедию и в нем участвует несколько хороших комедий, мы все равно можем запустить только одну. Недавно провели конкурс, объявив лот на эксцентрическую комедию. <...> 14 заявок на этот лот. Причем 5 из них очень достойных. А лот «Детектив» выявил только одну заявку, автор которой и победил. <...> Оказалось, что при всем желании общества увидеть фильм о позитивных процессах, которые происходят в современной российской армии, у нас ни один сценарий на эту тему не написан. И лот остался пустым. <...> Мы не можем сейчас поменять законодательство и должны работать в установленных им рамках. Но попросим студии проинформировать нас на предмет жанровой и актуальной тематики, чтобы мы были более подготовленными и не выставляли лоты с заведомо невостребованными кинематографистами темами»<sup>926</sup>. Дело осложнялось еще и тем, что согласно новому закону любой человек, который в состоянии собрать необходимые документы, получил возможность попросить господдержку – любое частное лицо могло участвовать в конкурсе

---

<sup>925</sup> Как следствие – в критериях оценки работали «быстрота и дешевизна, а не художественное качество фильма. Чем меньше просишь денег и чем быстрее обещаешь изготовить фильм, тем больше шансов получить федеральные средства. Ну а потом эти обязательства можно будет и не выполнять. <...> А в результате в стране снимается при господдержке около 200 игровых картин в год, но огромная часть из вообще никому не известна». [Юсипова Л. Судьба денег // ИД «Время». – 2008. – 15 сентября.]

<sup>926</sup> Сергей Лазарук: «Сегодня кино хотят заниматься все» / Беседовала С. Хохрякова // Портал «Культура» / [http://new.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubic\\_id=1002077&rubric\\_id=200&pub\\_id=915534](http://new.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubic_id=1002077&rubric_id=200&pub_id=915534).

на равных с зарекомендовавшими себя кинематографистами (хотя понятие анонимности из конкурса, напротив, ушло). И если кто-то из конкурсантов по каким-то причинам тендер не выиграл, он имел право в судебном порядке обжаловать решение конкурсной комиссии, и до решения суда ФАКК не имело права больше ни с кем заключить договор. Разумеется, система тендеров коснулась не только кинопроизводства – финансирование кинофестивалей тоже теперь добывалось через лоты и массу дополнительной документации.

Неустанная забота о российских детях, в миру обучаемых «брать от жизни все», проявилась в Приказе ФАКК «Об утверждении руководства по возрастной классификации аудиовизуальных произведений...» (2005г.). О возрастных ограничениях в кино впервые в постсоветском законодательстве заговорили еще в 1993г., когда вышло Постановление Совета Министров и Правительства РФ «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации» и был разработан Государственный регистр кино- и видеофильмов. В выдаваемых прокатных удостоверениях указывались рекомендации по возрастным ограничениям. Новый приказ ФАКК в порыве «защитить в первую очередь детей и подростков от аудиовизуальных произведений, которые могут нанести вред их здоровью, эмоциональному и интеллектуальному развитию, а также с должным уважением отнестись к мнению той части взрослой аудитории, которую беспокоит жестокость и насилие, и его воздействие на членов общества против из воли»<sup>927</sup> «размазал» возрастную классификацию аж до 5 ступеней: фильм разрешен для показа в любой зрительской аудитории; детям до 12 лет просмотр фильма разрешен в сопровождении родителей; фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 14 лет; фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 16 лет; фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 18 лет. Далее следовало подробное описание критериев, согласно

---

<sup>927</sup> Приказ ФАКК от 15 марта 2005г. №112 «Об утверждении руководства по возрастной классификации аудиовизуальных произведений, положения и состава экспертного совета по возрастной классификации аудиовизуальных произведений».

которым лента должна была быть отнесена к той или иной группе. Присваивал категорию зрительской аудитории Отдел государственного регистра Управления кинематографии Федерального агентства, но когда владелец прав на фильм был не согласен с его решением, арбитражные функции брал на себя экспертный совет из 7 человек (работающий, как и другие, на безвозмездной основе). Для фильмов, «пропагандирующих войну, насилие и жестокость, расовую, национальную, религиозную, классовую и иную исключительность или нетерпимость, порнографию»<sup>928</sup> предусматривался отказ в регистрации.

Удачи проката, ставшие в 2004г. очевидными, радовали, но не снимали отраслевых проблем в другого плана. В 2005г. между министром культуры и массовых коммуникаций А. Соколовым и Руководителем ФАКК М. Швыдким разразился скандал, получивший продолжение в суде. В телепередаче «Постскриптум» Соколов «наехал» на Швыдкого, заявив: «<...> Тут начинается сфера полномочия агентств. Там происходят все рассмотрения заявок, рассматриваются приоритеты. Есть противоречие, потому что и есть это продолжение госполитики: на что конкретно эти деньги идут. Можно же выбрать проект перспективный для государства, а можно – проект, за который в конверте принесут «откат». И это было на всех этажах бывшего министерства – я это знаю как ректор консерватории. И это же продолжается в нынешнем агентстве»<sup>929</sup>. Швыдкой позволил себе ответный шаг и сообщил агентству Интерфакс, что «подобного рода заявления министра культуры являются ничем иным как попыткой добиться распоряжения бюджетными деньгами, а также прикрыть беспомощность министерства в выполнении им своих прямых обязанностей как органа, который должен заниматься нормотворчеством и государственной политикой

---

<sup>928</sup> Приказ ФАКК от 15 марта 2005г. №112 «Об утверждении руководства по возрастной классификации аудиовизуальных произведений, положения и состава экспертного совета по возрастной классификации аудиовизуальных произведений».

<sup>929</sup> Цит. по: Давыдова М., Степанова Н. Культурная революция // Известия. – 2005. – 28 июня.

в области культуры»<sup>930</sup>. После этого руководитель ФАКК подал на министра культуры в суд, а поскольку «как заявили <...> в Генеральной прокуратуре России, там «к господину Швыдкому никаких вопросов по поводу коррупции нет»<sup>931</sup>, искать доказательства сказанного министру Соколову оказалось проблематично. Кроме того, вынесение сора из избы никак не импонировало взглядам руководства страны, которое предпочитает конфликты не афишировать. В итоге дело удалось утрясти миром – иск был отозван, а «в вывешенном на сайте Министерства культуры заявлении сообщалось, что прозвучавшее в программе «Постскриптум» телеканала ТВЦ высказывание министра об откатах и конвертах было вовсе не обвинением конкретных должностных лиц, а лишь «общим оценочным суждением» министра. Поскольку помехой работе «общие системные проблемы» стать не должны, и <...> Александр Соколов заявил, что претензий «в рамках этого дела» к Роскультуре не имеется»<sup>932</sup>. Таким образом стороны пришли к соглашению и сформулировали компромиссную формулировку, в которой с одной стороны речь не шла об опровержении и извинениях, а с другой – было зафиксировано отсутствие претензий министра к агентству. С учетом того, что перед этим событием и «Роскультура», и «Роспечать», и «Росархив», и «Росохранкультура» не выполнили приказ министра, предписывающий федеральной службе и федеральным агентствам представлять в течение трех дней в министерство заверенные копии своих решений, и публично попросили министра указать цели и обоснования истребования актов агентств, новый конфликт недвусмысленно указывал на наличие ведомстве бюрократической войны.<sup>933</sup>

В 2007г. ФАКК оговорило величину общестудийных расходов при производстве фильмов. При заключении госконтрактов она не могла превышать для госкиностудий и ОАО со 100%-ной принадлежностью акций

---

<sup>930</sup> Цит. по: Давыдова М., Степанова Н. Культурная революция // Известия. – 2005. – 28 июня.

<sup>931</sup> Давыдова М., Степанова Н. Культурная революция // Известия. – 2005. – 28 июня.

<sup>932</sup> Харченко А. Михаил Швыдкой откатился от Александра Соколова // Коммерсантъ. – 2005. – 6 сентября.

<sup>933</sup> Бабиченко Д. Минкульт-привет! // Итоги. – 2005г. – 8 августа.

государству по игровым фильмам 10% сметной стоимости затрат (для анимационных и неигровых – 15%), а для организаций с другой формой собственности – 10% для всех видов киноvideопродукции. В том же году Агентство утвердило Положение о Московском международном фестивале, в котором вновь было подтверждено участие государства в финансировании мероприятия (госконтракт<sup>934</sup>), а также указывалось, что спонсором ММКФ может быть любая организация, поддерживающая его цели и задачи, принимающая долевое участие в его финансировании, организации и проведении; «общее финансирование Фестиваля складывается из средств федерального бюджета, выделяемых Роскультуре, спонсорского пакета, средств, вырученных от продажи билетов и других источников»<sup>935</sup>. Высшим органом ММКФ был назван организационный комитет по его подготовке и проведению, который назначает президента Фестиваля сроком на 3 года. Организация-исполнитель, определенная в установленном порядке на основе конкурса, проводимого Роскультурой, является Генеральной дирекцией Фестиваля, которая осуществляет обеспечение всех направлений его деятельности; ее руководитель – гендиректор фестиваля. За Роскультурой закреплялись функции контроля и представительства организаторов ММКФ в Минкультуры и массовых коммуникаций.

В целях обеспечения взаимодействия граждан РФ с Агентством (видимо, взамен Совета по кинематографии при Минкульте) был создан Общественный совет при ФАККе. В его задачи входили подготовка предложений по совершенствованию госполитики в сфере культуры и кино и развитие взаимодействия Агентства с общественными объединениями для повышения эффективности реализации Агентством законодательства РФ. Совет должен был обсуждать отдельные проекты федеральных законов и других нормативных правовых актов, повышать информированность

---

<sup>934</sup> Согласно п. 9.2. Положения, бюджетное финансирование ММКФ осуществлялось Роскультурой в соответствии с Планом мероприятий по реализации Федеральной целевой программы «Культура России (2006-2010гг.)» поэтапно на основании заключенного с дирекцией государственного контракта. [Положение о ММКФ от 18 апреля 2007г. №261.]

<sup>935</sup> Положение о ММКФ от 18 апреля 2007г. №261.

общественности по основным направления деятельности ФАКК, а также осуществлять консультативную деятельность по проблемам в сфере культуры и кинематографии. Решения совета носили рекомендательный характер. В то же время, по требованию ФЗ-113 от 2006г. «О высшем и послевузовском профессиональном образовании» в 2008г. ФАКК приказало образовать комиссию по аттестации кандидатов на должность ректоров подведомственных ему федеральных государственных образовательных учреждений высшего профессионального образования – совещательного органа, действующего на общественных началах и состоящего на 50% из сотрудников Роскультуры, а на 50% – из представителей органов государственной власти субъекта РФ, на территории которого расположен ВУЗ и представителей государственно-общественных объединений и общественных организаций в системе высшего и послевузовского профессионального образования. Ректором, избирающимся общим собранием ВУЗа, уже не мог стать человек, не прошедший аттестацию вовремя или получивший отрицательное решение вышеозначенной Комиссии. По сути этот 113-ФЗ при сохранении внешней демократичности процедур сделал ректоров назначаемыми.

В конце десятилетия своей деятельности по руководству отраслью А.Голутва поделился с журналистами своим видением современной ситуации в кино и его оценкой пройденного российским кинематографом за декаду пути: «Если говорить о результатах, я действительно представлял себе все именно так: что будут развиваться кинотеатры и определенную долю в них займет наше кино. Примерно треть – как и произошло. Конечно, я опирался на опыт Европы. <...> Я не мог предугадать, как будет развиваться наша политическая система, законодательство. Полагал, что различные протекционистские меры будут иметь больше значения. Но, почему этого не произошло, тоже понятно: слишком много было неудач, и любые способы протекционизма тут же начинали превращаться в криминальные кормушки. В результате был выбран путь унификации

законодательства, сокращения льгот и привилегий и теперь основная мера содействия государства кино – прямое финансирование из федерального бюджета»<sup>936</sup>. Глава киноотрасли также коснулся вопроса «улучшения сборов по стране», обозначив его одной из основных внутриотраслевых проблем, и в связи с этим будет интересно отметить, что тема единого билета, еще с 1994 года упоминаемая как необходимая и ближайшая перспектива, в 2008-м близко подошла к черте реализации.<sup>937</sup> Таким образом, через 14 лет разговоров о такой корректировке рыночных отношений в отрасли проекту вроде бы дали зеленый свет. Ситуация обнадеживала: зная, кто и сколько денег собирает в реальности, регулирование кинополитики представлялось делом куда более экономически обоснованным, чем решение задач с плавающим условием.

Единая федеральная автоматизированная информационная система сведений о показах фильмов в кинозалах (ЕАИС) была создана Главным информационно-вычислительным центром Министерства культуры РФ. После соответствующих испытаний ее ввели в эксплуатацию (в 2009г.), и теперь сведения о проданных билетах (кинотеатр и название кинозала, дата, время сеанса, ряд, место, название фильма и номер прокатного удостоверения, цена и скидка на билет) должны передаваться организациями кинопоказа (демонстраторами фильмов) вне зависимости от их формы собственности в утвержденном формате в ЕАИС через Интернет и аккумулироваться в единой базе данных. Данные должны обрабатываться, а на их основе – формироваться достоверная статистическая и аналитическая информация. Как сообщается на сайте ГИВС<sup>938</sup> Министерства культуры РФ, «на данный момент мы констатируем факт, что ЕАИС успешно запущена, устойчиво работает, и готова к использованию для тех целей, которые

---

<sup>936</sup> «Немаловажное значение имеет создание системы единого электронного кинобилета. <...> Полностью или частично единый электронный билет возникнет в этом (2008 – О.З.) году. Это поручение президента». [Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.]

<sup>937</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>938</sup> ГИВС – главный информационно-вычислительный центр / <http://givc.ru/projects/ekb/>

декларированы в 375-ом федеральном законе»<sup>939</sup>, а именно – «единая информационная система предназначена для обеспечения защиты исключительных прав на аудиовизуальные произведения, прав потребителей и обеспечения федерального органа исполнительной власти в области кинематографии достоверной и оперативной информацией о состоянии внутреннего рынка проката фильмов»<sup>940</sup>. Были внесены соответствующие изменения в Закон о кино (поправками ФЗ-375) – он *обязал* демонстраторов фильмов передавать данные в ЕАИС. Заодно Закон «поправили» и в том, что доля иностранных инвестиций в производстве национального фильма теперь не может превышать 50% его сметной стоимости (было 30%), а язык, на котором снимается фильм, может быть иностранным – если это оправдано замыслом.

Но рычаг государственного давления на кинотеатры в реальности так и не заработал. К середине 2011г. только 30% кинозалов установили у себя ЕАИС. С.Мокров (начальник управления статистики и аналитики ГИВЦ Министерства культуры РФ) сообщил, что ему неоднократно приходилось сталкиваться с агрессией кинотеатров при реализации этого проекта.<sup>941</sup> Поскольку «ЕАИС – государственное насилие над волей кинотеатров»<sup>942</sup> (И.Каллистов, отдел кинематографии Министерства культуры РФ), пришлось работать над законодательством, чтобы исключить кинотеатрам лазейки для отступления, что заняло время. Не сразу предусмотренная система штрафов и после разработки не выглядела серьезно, а поэтому встал вопрос о циркулярном письме в регионы, которое поставило бы кинотеатры перед фактом закрытия площадки в случае отказа от подключения к ЕАИС одновременно с обращением в прокуратуру для принятия превентивных мер

---

<sup>939</sup> Закон вступил в силу 27 декабря 2009г.

<sup>940</sup> Федеральный закон № 375-ФЗ от 27 декабря 2009г. О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ». Закон (он обязывал предприятия приобрести оборудование и осуществить установку системы ЕАИС за свой счет, что требовало времени) вступил в силу с 1 мая 2010 года.

<sup>941</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>.

<sup>942</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>.



к нарушителям законодательства. Поскольку «кинотеатры утаивают до 50% кассовых сборов»<sup>943</sup> (А. Рязанцев, АНКО, Каро Премьер), а платежи со стороны кинотеатров задерживаются на срок до 2 лет, гласная и негласная проверка дистрибьютором кинотеатров – это практика, от которой пока отказываться нельзя, а «в скором времени государству придется ставить веб-камеры в залах, датчики под сиденьями, потому что «изобретательность тех, кто хочет воспользоваться вашими деньгами, безгранична»<sup>944</sup> (С.Сельянов, продюсер). В итоге пока приходится признать, что 3,5 года спустя после принятия решения в введении единого билета затраченные на реализацию проекта 6,5 млн. рублей практически ушли в никуда.<sup>945</sup> Дело, видимо, попросту упирается в то, что «несмотря на объединенные усилия всех заинтересованных сторон, *«неведомая сила»* не позволяет реализовать этот проект ..., и вряд ли здесь речь идет о «кознях кинотеатров»<sup>946</sup> (Р.Атамалибеков, продюсер).

Что касается тендерного законодательства, то и тут победы Минкульта выглядят сомнительными. В пояснительной записке к проекту изменений оговаривалась необходимость внесения в пункт 2 статьи 1 ФЗ-94 изменений, «согласно которым нормы законодательства в сфере поставок товаров, выполнения работ, оказания услуг не будут распространяться на случаи размещения заказов на создания или приобретение произведений литературы и искусства», и подробно объяснялись причины несоответствия законодательных норм отраслевой специфике. Однако принять поправки в закон ФЗ-94 «О размещении заказов...», определяющий тендерную систему получения финансирования в верхах отказались, ограничившись изъятием

---

<sup>943</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>. Эта же цифра (от 30 до 50%) отражена и в Пояснительной записке к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ» за 2009г.

<sup>944</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>.

<sup>945</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>.

<sup>946</sup> Дьяков А. Детали: проблемы введения электронного билета &ЕАИС (материалы круглого стола) // Сайт «Кинобизон». – 2011. – 30 мая. /<http://kinobizon.ru/2011/05/30/st-eais-details/>.

ссылки на ФЗ-94 в Законе о кино. Теперь часть 2 статьи 7 звучала так: «Государственное финансирование осуществляется федеральным органом исполнительной власти в области кинематографии путем выделения продюсеру, прокатчику, демонстратору национального фильма, отбор которых осуществляется в порядке, предусмотренном Федеральным законом от 21 июля 2005 года N 94-ФЗ "О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд" (далее - Федеральный закон "О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд"), средств в пределах расходов федерального бюджета, предусмотренных на кинематографию на соответствующий финансовый год, либо путем предоставления субсидий<sup>947</sup> из федерального бюджета в случаях и в порядке, которые предусмотрены федеральным законом о федеральном бюджете на соответствующий финансовый год и на плановый период и принимаемыми в соответствии с ним нормативными правовыми актами Правительства РФ». С 1 мая 2010г. поправка вступила в силу. Однако что она изменила понять довольно сложно: сейчас Министерство культуры само формирует тематику и объявляет конкурс на производство игрового кино, размещая на портале [Zakupki.gov.ru](http://Zakupki.gov.ru) лоты на право заключения госконтракта на создание игрового национального фильма с частичной господдержкой. Теперь оно мониторит (что могло делать и без поправок) творческие планы организаций кинематографии на предмет выявления проектов, которые могли бы претендовать на включение в программу и создает на этой основе правильные формулировки предстоящих лотов. Единственное – если до 2008г. в комиссии по отбору сидели только чиновники, то теперь половина – профессионалы киноотрасли. Однако А.Самсонов (замначальника отдела

---

<sup>947</sup> Тут учтено мнение составителей пояснительной записки о том, что госфинансирование кинематографии есть ни что иное, как субсидия (ст.78 БК РФ). Учитывая этот факт, они предлагали исключить из Закона о кино ссылки на применение ФЗ-94: отказ от размещения заказов через конкурсы на практике следовало «заменить на систему творческих конкурсов, что должно быть нормативно закреплено ведомственными правовыми актами о порядке и условиях проведения творческого конкурса, которые должны регулировать деятельность органов государственной власти ... при размещении заказов на данные услуги».

производства игровых национальных фильмов) признается, что «наше знание – не повод для выделения денег. Мы работаем по 94-ФЗ и не имеем права распоряжаться деньгами без конкурсов»<sup>948</sup>. Стоит учитывать также, что приказ Минкультуры от 30 апреля 2010г. за № 253 обрисовывает иную схему получения государственных денег – как субсидий. Согласно ему, «департамент кинематографии по мере необходимости ... объявляет сбор заявок ... , которые в дальнейшем рассматриваются соответствующими Экспертными советами Министерства.<...> На основе решений, содержащихся в Итоговых протоколах заседаний Экспертных советов, Департамент формирует Перечень организаций кинематографии – получателей субсидий. Перечень ... утверждается приказом Министерства, после чего Департамент кинематографии осуществляет подготовку оформления соглашений о предоставлении ... субсидий с получателями государственной поддержки. Итоговые протоколы размещаются на официальном сайте Министерства»<sup>949</sup>. В связи с плавным ужесточением рамок дозволенного при кинопроизводстве, экспертной комиссии предписываются прежде не оговариваемые правила отбора сценариев – «сценарии должны отвечать гражданским и нравственным идеалам российского общества, <...> не содержать демонстрацию курения табака, если только такое действие не является неотъемлемой частью художественного замысла, пропаганду наркотических средств»<sup>950</sup> и проч.

Активизация мер по внутриотраслевому контролю сопровождалась принятием приказа ФАКК (в соответствии со ст. 269 БК РФ) о возможности проведения проверок финансово-хозяйственной деятельности в подведомственных ему учреждениях с целью определения правомерности (в том числе целевого характера) и эффективности использования средств

---

<sup>948</sup> Рамм В. Госфинансирование кино: пора готовиться к апрелю // Портал «Профисинема». – 2012. – 17 февраля.

<sup>949</sup> Приказ Минкультуры от 30 апреля 2010г. «Об организации работы по предоставлению субсидий организациям кинематографии в 2010 году». В 2012г. аналогичный приказ предусматривает такую же схему получения субсидии.

<sup>950</sup> Приказ Минкультуры от 4 июня 2010г. «Об утверждении положения об экспертных советах Министерства культуры РФ».

федерального бюджета и прочих средств при осуществлении хозяйственных и финансовых операций. Проверка, проводимая органами государственного финансового контроля, назначалась руководством Роскультуры и могла осуществляться в плановом и неплановом порядке. Однако проверок, как выяснила в 2010г. Счетная палата, Роскультурой не проводилось: «Как показали материалы контрольного мероприятия, Министерство культуры РФ (ранее ФАКК) полностью устранилось от организации контроля за процессом производства фильмов, создаваемых при государственной поддержке, а также за вопросами целевого, правомерного и эффективного использования средств, выделяемых на производство фильмов»<sup>951</sup>.

Вообще, как выяснила Счетная палата, с функциями контроля у Минкульта (ФАККа) не складывалось. В процессе государственного финансирования кинопроизводства требования 126-ФЗ (Закона о кино), а также иных нормативных правовых актов систематически нарушались. Финансирование национальных фильмов часто превышало максимальный лимит на производство в размере 70%, а при 100% финансировании проекта «конкурсной документацией или иными имеющимися документами не разъясняются основания для убежденности <...> в том, что в данном конкурсе будут принимать участие фильмы с особыми художественными и культурными достоинствами».<sup>952</sup> Как выяснили проверяющие, ранжирование заявок часто производилось группой неустановленных лиц, а документы, подписанные членами конкурсной комиссии, отсутствовали; «аналогичные процедуры оценки заявок применялись по всем конкурсам, проведенным в 2007–2008 годах. Таким образом, <...> определение победителя осуществлялось с грубым нарушением правил, установленных конкурсной

---

<sup>951</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

<sup>952</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

документацией»<sup>953</sup>. Процедуры, необходимые для признания фильма европейским в соответствии с положениями Конвенции о совместном кинопроизводстве и для последующего отнесения его к категории национальных, со стороны РФ не соблюдались. Ряд фильмов с участием иностранных инвестиций, превышающих 30% (позже – 50%) стоимости, был неправомерно назван национальным и субсидировался из госбюджета (отсюда возникало право производителей на неуплату НДС, что оборачивалось выгодой для иностранных партнеров, но представлялось нерациональным для государственного бюджета). Финансовые партнеры российских компаний, как правило, не проверялись<sup>954</sup>.

Были отмечены и другие нарушения. Пролонгирование контрактов часто не заключалось, а когда заключалось, то сроки не всегда выдерживались (проверяющие отмечают избирательность в подходе к контролю за исполнением сроков договоров на производство фильмов); в Минкульте расширенно толковали льготы о неуплате НДС (что было выявлено при проверке документов фирм, работающих над финансируемыми государством фильмами) при оплате услуг предприятий, не являющихся предприятиями кинематографии; требования Правительства РФ о предельных суммах аванса (30%) по госконтрактам «систематически игнорировались»; информация о соинвесторах фильмов в ряде случаев отсутствовала или являлась неточной, а их обязательства не являлись

---

<sup>953</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

<sup>954</sup> Так однажды ФАКК заключило контракт и выдало удостоверение национального фильма ленте, в производстве которой участвовала фирма из страны, не входящей ни в какие законодательно обозначенные (для кино) соглашения. «Дочка» фирмы из Республики Панама, созданная годом ранее на территории РФ – ее уставной капитал составлял 10000 рублей и был образован взносом единственного участника (этой самой фирмы из Панамы), – заключила договор беспроцентного займа со своей фирмой-основательницей и получила от нее необходимые средства для участия в кинопроекте. В итоге объем фактического финансирования расходов на фильм со стороны организации, учрежденной по законодательству Республики Панама составил 71% сметной стоимости будущего национального российского фильма. Проект стал претендовать на господдержку и получил ее, однако, как сострил аудитор – «неправомерное отнесение фильма к категории национальных имеет соответствующие последствия в части правомерности применения льгот, предусмотренных статьей 149 НК РФ». [Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf)]

безусловными (на той или иной стадии производства инвестор мог отказаться от финансирования и во многих случаях фактически это делал), хотя еще в 2004г. (см. выше) говорилось, что в договора включена фраза о гарантии продюсером завершения производства; отсутствовали первичные документы бухгалтерского учета, подтверждающие целевое и эффективное использование средств федерального бюджета (аудиторы сообщают о многократных фактах лишь частичного подтверждения расходов на производство фильмов, которые не покрывали сумму госконтракта), а Минкультуры «заинтересованности в их получении не проявляет, что создает предпосылки для систематического и массового нецелевого использования бюджетных средств их получателями»<sup>955</sup>. Более того – «даже в тех случаях, когда федеральному органу исполнительной власти в области кинематографии становятся известны факты нецелевого использования бюджетных средств, <...> необходимая реакция на указанную информацию отсутствует»<sup>956</sup>. Прокатные удостоверения как правило выдавались Минкультуры до сдачи исходных материалов фильма на постоянное хранение в Госфильмофонд, в итоге – материалы до фильмофонда доходили не всегда, либо часто не соответствовали указанному в контракте перечню, а тот в свою очередь – перечню, указанному в Приказе Министерства культуры и массовых коммуникаций за № 60 в 2004г.. Особо аудиторы выделили тот факт, что Минкультуры *отказался* от участия в распределении доходов, извлекаемых в процессе использования фильмов, созданных при государственной поддержке при том, что «какие-либо правовые основания для данного отказа отсутствуют. Причитающиеся РФ доходы от кинопроизводства решением федерального органа исполнительной власти в

---

<sup>955</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

<sup>956</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

области кинематографии переданы третьим лицам, в том числе не принимающим участие в производстве и финансировании фильмов»<sup>957</sup>. Поскольку проверяющие не смогли понять, на каком основании Министерство культуры устранилось от получения доходов от профинансированных (полностью или частично) государством фильмов<sup>958</sup>, они сочли, что «права Российской Федерации и права на получение соответствующей части доходов от использования фильма подменены передачей исполнителям прав на использование фильмов для государственных нужд. Соответствующими разделами государственных контрактов на частичную поддержку кинопроизводства исключительное право на использование фильма, любых его составных частей и элементов передается исполнителю. Исполнитель обязуется в течение всего срока действия авторского права на фильм по требованию заказчика предоставлять указанному им лицу безвозмездную простую (неисключительную) лицензию на использование фильма для государственных нужд» – в информационных, научных, учебных или культурных целях, в рамках проведения недель российского кино, дней российской культуры и подобных мероприятий за

---

<sup>957</sup> Последняя часть фразы в претензии представителей Счетной палаты аргументирована выявленной ими схемой присвоения прав на фильм, целиком произведенный за государственный счет. Как пример приведен государственный контракт на частичное финансирование фильма «Тело», который был заключен между ФАККом и ОАО «ЦНФ» (к слову, организацией, преобразованной из госпредприятия в ОАО со 100%-ной принадлежностью акций государству). Бюджетные средства в размере 29млн. руб. были переведены на счет ОАО, после чего оно заключило договор простого товарищества с третьим игроком и перечислило ему из государственного пая 10млн. руб. Важным пунктом контракта был уговор, что ОАО будет получать 3% чистой прибыли от кинотеатрального показа фильма на территории РФ в течение первого года проката (остальную часть получит третий игрок). Израсходовано согласно представленным документам было 9,434 млн. руб. со стороны ООО и 11,154млн. руб. со стороны ОАО. На итог вышло, что государство на 100% профинансировало проект, а 97% доходов от использования прав на который получила фирма, не вложившая в него ни копейки. И это помимо незадокументированного остатка средств (29-11,154-9,434=8,412 млн. руб.). Вообще, к деятельности ОАО «Центр национального фильма» (генеральный директор С.(А.)Зернов) у аудиторов вопросов было много. Вероятно, их нервировали странные отношения между ОАО и ФАККом, а позже между ОАО и Министерством культуры (директор Департамента кинематографии – С.(А.)Зернов) с массой писем и переутверждений по продюсируемым проектам, то и дело изменявшимися суммами контрактов и полным несоответствием заявленных там цифр документальному подтверждению. [Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).]

<sup>958</sup> Речь об этом шла еще в Положении 1992г. «О создании и прокате кино- видеопроизведений, осуществляемых при государственной финансовой поддержке» (см. 2.1.), а его никто не отменял. Стоит заметить, что и после обнаружения Счетной палатой указанного нарушения, данный пункт законодательства продолжает игнорироваться. Теперь уже Фонд кино не озабочивается соблюдением прав государства на фильмы, произведенные с его участием.

рубежом, для участия в российских и международных фестивалях, в рамках организации творческих вечеров, памятных дат и иных подобных мероприятий с бесплатным входом для зрителей. Учитывая статью 1298 ГК РФ, которой установлено, что исключительное право на произведение науки, литературы или искусства, созданное по государственному контракту для государственных нужд, принадлежит исполнителю, если государственным контрактом не предусмотрено, что это право принадлежит РФ, от имени которой выступает государственный заказчик, либо совместно исполнителю и РФ, проверяющие выразили недоумение мотивировкой трактовки законодательства в рамках Минкульта: «Министерством культуры РФ указанная ситуация прокомментирована таким образом, что положения статьи 1298 Гражданского кодекса Российской Федерации «не позволяют реализовать механизм передачи исключительных прав на использование аудиовизуальных произведений РФ, предусматривающий распределение доходов пропорционально доле государственного финансового участия в создании фильма, поскольку указанной нормой предусматривается не долевое распределение исключительных прав, а передача их исполнителем государству в полном объеме независимо от доли государственного финансирования фильма». Почему нормы статьи 1298 Гражданского кодекса РФ допускают возможность долевого распределения доходов среди сторон, не принимающих финансового участия в производстве фильма и вносящих от своего имени средства государственной поддержки в финансирование проекта, Министерством культуры РФ не поясняется»<sup>959</sup>.

Аудиторы также были удивлены отсутствием в Минкульте информации об объемах доходов, полученных от проката фильмов. Запросив данные у ВГТРК и ОАО «Первый канал», они с легкостью подсчитали, что за 2008–2009гг. по приобретенным правам на показ фильмов, созданных при

---

<sup>959</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletlen\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletlen_doc_files-fl-2020.pdf).



господдержке, общая стоимость соответствующих договоров составила 1502,3 млн. руб., «что уже сопоставимо с объемами государственной поддержки кинематографии за указанные годы. РФ никакого участия в распределении указанных доходов не принимает, Министерство культуры РФ информацией о финансовых результатах кинопроизводства при государственной поддержке не располагает. ВГТРК и Первый канал приобретают права на национальные фильмы, созданные при государственной поддержке, выплачивая вознаграждение за покупку принадлежащих РФ прав коммерческим структурам, многие из которых, как мы видели, вообще не принимают финансового участия в кинопроизводстве»<sup>960</sup>.

По окончании проверки Коллегия Счетной палаты утвердила предложения аудиторов направить информационные письма – Председателю Правительства В.Путину и в Федеральную налоговую службу, обращение – в Следственный комитет при прокуратуре РФ, отчеты – в Министерство внутренних дел РФ и Федеральную службу безопасности РФ, а также в Совет Федерации и Государственную Думу РФ. С другой стороны, если бы Счетная палата приходила не раз в десятилетие, а почаще, возможно и к департаменту вопросов было бы меньше.

Над старыми правилами по киноvideообслуживанию населения в очередной раз поработали в 2009-м. То ли общество прав потребителя не обошло этот сегмент своим вниманием, то ли это была добрая воля киноруководства, однако правила выглядят очень вменяемыми и современными. Из интересного – объявленный в программе киноvideофильм должен быть показан независимо от количества присутствующих на сеансе зрителей.

---

<sup>960</sup> Отчет Счетной палаты о результатах контрольного мероприятия «Проверка эффективности использования средств федерального бюджета, направленных на государственную поддержку кинематографии» в Министерстве культуры РФ, 2010. // [www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен\\_doc\\_files-fl-2020.pdf](http://www.ach.gov.ru/userfiles/bulletins/2010-11-05-buletен_doc_files-fl-2020.pdf).

Еще в 2005г., когда в пылу реформы федеральных органов исполнительной власти в общую корзину перераспределений улетело Министерство культуры, многие сразу сочли это грубой бюрократической ошибкой. Однако сознаваться в этом в верхах не желали, и ФАКК в числе прочих новообразований просуществовало до 2008г. – тогда в рамках «правительственного часа» в Совете Федерации министр А. Соколов заявил, что разделение полномочий между Минкультом и Роскультурой себя не оправдало, а в мае 2008г. Указом Президента Министерство культуры и массовых коммуникаций было преобразовано в Министерство культуры РФ со сменой ведомственного министра. Новым главой структуры стал Александр Авдеев<sup>961</sup>. Функции ФАККа были переданы Министерству культуры теперь уже без массовых коммуникаций; дистанция по решениям чуть сократилась, но законодательная деятельность в руки киноначальства не вернулась. Департамент кинематографии Министерства культуры во главе с С.Зерновым теперь делился на 5 отделов – Отдел производства и проката игровых национальных фильмов, Отдел производства и проката неигровых и анимационных национальных фильмов, Отдел продвижения отечественных фильмов и кинофестивалей, Отдел государственного регистра и Экспертно-аналитический отдел (для выработки рекомендаций правительству по развитию отрасли).<sup>962</sup> Предполагалось, что Департамент будет выполнять функции бывшего Управления кинематографии ФАКК. А.Голутва вновь стал заместителем министра культуры РФ.

К 2008 году на поддержку российской кинематографии госбюджет выделял уже более 3 млрд. рублей (но в 2009-м выдал деньги только на дофинансирование съемок по уже начатым проектам), а еще до своего ухода с сокращаемого поста руководителя ФАКК М. Швыдкой сообщил, что государство выполнило функцию грантодателя и должно стать коммерческим партнером российского кинематографа. Однако у

---

<sup>961</sup> До получения министерского портфеля (в 2002-2008 годах) А. Авдеев был послом РФ во Франции.

<sup>962</sup> Положение о департаменте кинематографии министерства культуры РФ. Утверждено приказом МК РФ № 198 от 21 ноября 2008г.

киноруководства на этот счет мнение с ним не совпало: хотя «сейчас разговоры о ненужности господдержки ведутся даже более активно, чем раньше <...>, по сути, все споры «нужно–не нужно» относятся к игровому кино, предназначенному для массового проката»<sup>963</sup>, – уточнил А.Голутва. Что же касается помощи, например, авторскому кино, то ее и вовсе считали необходимой: главный путь на мировые экраны – это победы на больших фестивалях. Поддержка документального, детского и молодого кино (дебюты) также ложилась на государство, поскольку частный капитал средств на него пока не давал. С учетом же печати копий, доведение фильма до экранов и проведение средней рекламной кампании зачастую стоили дороже, чем сам процесс кинопроизводства.<sup>964</sup> Кроме того, в ситуации (2008г.) с еще не заработавшим электронным билетом и несправедливой системой распределения средств от проката (по-прежнему 50% выручки оставалось за кинотеатрами, порядка 10–15% – прокатчикам, лишь 35–40% – кинопроизводству), без помощи государства, которому средства не было принято возвращать, выживать продюсерам было проблематично: оставшиеся 40% должны были не только окупить расходы на производство<sup>965</sup>, но и включить в себя актерские гонорары (сериальный бум вообще взвинтил зарплаты в отрасли, но актерам особенно). Дорого стоили также, из-за их нехватки, съемочные павильоны. С учетом трудностей обсуждался впоследствии принятый (тоже через систему тендеров) вариант: тем, кто действительно сделал фильм, оправдавший себя в прокате (а таких – единицы), государство компенсировало часть затрат на продвижение.

---

<sup>963</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>964</sup> В одном из интервью М. Рудинштейн высказал мысль, что со стороны господдержки кино «сегодня требуется несколько телодвижений – это льготы в рекламе года на два, для того чтобы рекламировать <...> новую продукцию многих режиссеров, чтобы они заработали деньги». [В России возрождается Госкино // Сайт «Кинобомонд». / [http://kinomond.narod.ru/articles/knpage\\_148.html](http://kinomond.narod.ru/articles/knpage_148.html).]

<sup>965</sup> Проект в 2008г. считался крупнобюджетным (если это не костюмная картина, а история, основанная на реалиях сегодняшней жизни, с участием медийных лиц, опытных и квалифицированных режиссера и сценариста) – \$1,5–2 млн. [Сергей Лазарук: «Сегодня кино хотят заниматься все» / Беседовала С. Хохрякова // Портал «Культура» / [http://new.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubic\\_id=1002077&rubric\\_id=200&pub\\_id=915534.](http://new.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubic_id=1002077&rubric_id=200&pub_id=915534.)]

Вообще, имеет смысл развенчать почему-то популярное мнение, что российское кино не окупается. Взгляд, основанный на том, что потраченные на кинопроизводство государственные деньги к нему не возвращаются, не учитывает, что государство, даже не требуя возврата вложенных средств, не находится в проигрыше. От реализации кинопродукта поступают налоги, и они растут по мере того, как увеличиваются объемы кинопроизводства, а именно это в первом десятилетии нового века и происходило. Как объясняет А.Голутва, в кино есть четыре сферы: «Одна, высокоприбыльная, – показ фильмов в кинотеатрах. И сегодня уже нет отбоя от частных инвесторов, желающих строить новые кинотеатры или реконструировать старые (а кинотеатральный показ – это налоги – *О.З.*). <...> Вторая сфера – прокат. Она тоже рентабельна: государство денег не тратит, а частные компании имеют прибыль и приносят государству доход. Третья сфера – оказание технических услуг по производству фильмов. Здесь работает большое количество частных студий.<...> Бурно растет сеть частных структур, которые предоставляют монтажные, производят озвучивание, сдают в аренду технику. Начали строиться крупные, хорошо оснащенные частные студии. По числу павильонных площадей компания «Метеосити» уже сопоставима с «Мосфильмом». Она ему реальный конкурент, хотя и специализируется в основном на съемках телесериалов (а это тоже госналоги – *О.З.*). А вот четвертая сфера – само производство отечественных фильмов – убыточна. <...> Но в целом кинопроизводство, по нашим расчетам, за несколько ближайших лет должно стать самокупаемым»<sup>966</sup>. И действительно, все увидели, что к этому времени ситуация в российском кино резко изменилась. «Мы имеем дело с совсем другим качественным уровнем кинематографической отрасли, – считает С.Лазарук. – <...> Сегодня кино хотят заниматься все. Все хотят его продюсировать, придумывать разного рода мероприятия и реорганизовывать российскую кинематографию в целом»<sup>967</sup>.

---

<sup>966</sup> Цит. по: Кичин В. Кино в цифре // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.

<sup>967</sup> Сергей Лазарук: «Сегодня кино хотят заниматься все» / Беседовала С. Хохрякова // Портал «Культура» / [http://new.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubric\\_id=1002077&rubric\\_id=200&pub\\_id=915534](http://new.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=756&crubric_id=1002077&rubric_id=200&pub_id=915534).

И не удивительно, что первым в этой очереди желающих «реорганизовывать» оказалось государство. 24 декабря 2008г. был создан Правительственный совет по развитию отечественной кинематографии, к которому фактически и перешло все управление кинематографией. Во главе Совета стоит Председатель Правительства РФ (на тот момент В.Путин), а его состав утверждается Правительством РФ. Среди персон<sup>968</sup>, вошедших в состав Правительственного Совета по развитию кино, собственно «киношников» было не много, а людей из соответствующего кинодепартаamenta так и не было вовсе. Перевес оказался на стороне теле-, банкомагнатов и чиновников высшего звена, беззастенчиво пожелавших напрямую управлять «важнейшим из искусств». Цель образования Правительственного совета – постоянно действующего совещательного органа – документально обозначена как разработка во взаимодействии с деятелями культуры и субъектами предпринимательской деятельности предложений, связанных с реализацией государственной политики в области кинематографии, а именно – с повышением эффективности господдержки производства, проката и показа отечественной кинопродукции; с управлением федеральной собственностью в сфере кинематографии; с оказанием поддержки в продвижении и распространении отечественной продукции за рубежом; с протекционистскими мерами по отношению к российскому кинорынку и др. Теперь, *приняв решение, Совет информирует*

---

<sup>968</sup> В состав Правительственного совета вошли Путин В.В. – Председатель Правительства РФ, Жуков А.Д. – Заместитель Председателя Правительства РФ (заместитель председателя Совета), Авдеев А.А. – Министр культуры РФ, Акопов Р.П. – президент ООО «Проф-Медиа Менеджмент» (по согласованию), Верещагин Л.Э. – гендиректор ООО «Студия ТРИТЭ Никиты Михалкова» (по согласованию), Воскресенский С.С. – замминистра экономического развития РФ, Дмитриев В.А. – председатель госкорпорации «Внешэкономбанк», Добродеев О.Б. – гендиректор ФГУП ВГТРК, Евтушенков В.П. – председатель совета директоров ОАО «АФК «Система» (по согласованию), Малышев В.С. – ректор ВГИК, Месхиев Д.Д. – директор филиала ЗАО «РВС» (по согласованию), Михалков Н.С. – председатель СК РФ (по согласованию), Молчанов Д.В. – директор Департамента культуры и образования Правительства РФ, Нестеренко Т.Г. – замминистра финансов РФ, Песков Д.С. – пресс-секретарь Председателя Правительства РФ, замруководителя Аппарата Правительства РФ, Сенкевич Н.Ю. – гендиректор ОАО «Газпром-Медиа» (по согласованию), Сокуров А.Н. – кинорежиссер (по согласованию), Сурков В.Ю. – первый замруководителя Администрации Президента РФ (по согласованию), Тельнов В.Н. – гендиректор ОАО «Киностудия «Ленфильм» (по согласованию), Тодоровский В.П. – кинорежиссер, продюсер (по согласованию), Толстиков С.А. – советник председателя совета директоров ЗАО «Трансмашхолдинг» (по согласованию), Хотиненко В.И. – кинорежиссер (по согласованию), Шахназаров К.Г. – гендиректор ФГУП «Киноконцерт Мосфильм», Щеголев И.О. – Министр связи и массовых коммуникаций РФ, Эрнст К.Л. – гендиректор ОАО «Первый канал» (по согласованию).

о нем (в виде выписок из протоколов заседаний) заинтересованные федеральные органы исполнительной власти, в том числе и Министерство культуры РФ.

В то время во всю ведутся разговоры о полной смене системы господдержки отрасли. Продюсеры не довольны существующей на данном этапе поддержкой кинопроизводства, считая, что успешные компании не так уж активно финансируются государством. Всех выводила из себя система тендера и необходимость попадания в тематические лоты. Однако важно понимать, что одновременно через общее недовольство лоббировалась новая система распределения денег – не на отдельный проект, а на студию в целом. Замминистра А.Голутва был согласен с тем, что «сильные студии должны получать поддержку в первую очередь. Сильные не обязательно в том смысле, что собирают много денег, а именно те, кто снимает значительные и успешные фильмы. <...> Она (студия – О.З.) представляет программу на 3 года, эта программа одобряется, и студии выделяется финансирование. А дальше можно маневрировать средствами и сроками, что очень важно для продюсеров, организующих производство «пакетов» фильмов»<sup>969</sup>. В такой форме предложение было внесено Минкультом на обсуждение. Но приняли нечто иное.

На заседании Правительственного Совета по кинематографии «3 ноября (2009г. – О.З.) Никита Михалков предложил ввести *возвратный* механизм, – сообщил на собрании Гильдии продюсеров гендиректор студии «ТРИТЭ Никиты Михалкова» Леонид Верещагин. – Для финансирования коммерческого кино деньги должны переводиться в фонд, который уже создан, но будет реформирован для государственной поддержки. Оттуда они впоследствии и будут распределяться»<sup>970</sup>. Но распределение коснется не всех: будет установлен перечень компаний-лидеров отечественного кинопроизводства, зарекомендовавших себя на рынке, а остальные смогут

---

<sup>969</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>970</sup> Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.

обратиться за финансированием к ним. (Общая сумма выделенных – после принятия предложения – Фонду субсидий по факту составила 2860927,3тыс. руб.<sup>971</sup>.) Небольшая часть денег (по факту она составила 766260,9тыс. руб.<sup>972</sup>) будет поступать через Министерство культуры и распределяться между организациями кинематографии на конкурсной основе по той же схеме, что и раньше (тендеры) – это для дебютов, авторского, экспериментального, детского, документального, научно-популярного, мультипликационного кино, а также киножурналов. Из подписанного 31 декабря Постановления об утверждении правил предоставления в 2010г. из ФБ субсидий на поддержку отечественной кинематографии следовало, что субсидия предоставляется Фонду кино «с целью поддержки в порядке и на условиях, устанавливаемых Фондом, производства и проката художественных полнометражных национальных фильмов лидерами отечественного кинопроизводства»<sup>973</sup>. Фонд должен будет отчитаться перед Министерством культуры об использовании предоставленной ему субсидии или вернуть ее в случае нарушения условий ее предоставления. Ни о каком возвратном механизме средств государству по факту производства и реализации фильма (вроде как ради этого и хотели изменить систему господдержки) в этом документе речь не шла.

Как выяснилось, чиновники из Министерства культуры «узнали о планируемых изменениях чуть ли не на самом заседании. Как заявил замминистра культуры Александр Голутва, в его чиновничьей практике такое происходит впервые. «Новая схема финансирования коррупционная, и я не завидую тем, кто будет за нее отвечать, – заявил Голутва на экстренном собрании Гильдии продюсеров 20 ноября. – Могу лишь извиниться за

---

<sup>971</sup> Постановление Правительства РФ № 1216 от 31 декабря 2009г. «Об утверждении правил предоставления в 2010 году из федерального бюджета субсидий на поддержку кинематографии».

<sup>972</sup> Постановление Правительства РФ № 1216 от 31 декабря 2009г. «Об утверждении правил предоставления в 2010 году из федерального бюджета субсидий на поддержку кинематографии».

<sup>973</sup> Постановление Правительства РФ № 1216 от 31 декабря 2009г. «Об утверждении правил предоставления в 2010 году из федерального бюджета субсидий на поддержку кинематографии».

несостоятельность своего ведомства»<sup>974</sup>. Вообще, вопрос критериев, по которым будут назначены «мейджоры» вызывал большие сомнения. Никто не сомневался, что здесь не обойдется без злоупотреблений<sup>975</sup>. Гильдия продюсеров серьезно обиделась, а ее президент Р.Давлетьяров заявил, что «организация, в которой состоит до 90% продюсеров, не была выслушана, решение приняли или еще не окончательно приняли где-то наверху, а мы об этом узнаем чуть ли не из СМИ»<sup>976</sup>. Вполне цинично посмотрел на ситуацию сторонник самостоятельности в кинопроизводстве продюсер успешной компании «Леоплис» и бывший гендиректор Киностудии им. Горького С.Ливнев: «Вопрос состоит в том, кто сейчас будет обогащаться за счет новой схемы. Мне кажется, что значительная поддержка фильмов государством не только не полезна, а вредна. Скорее всего, это приведет к тому же, что и всегда, – созданию большого количества никому не нужных фильмов. <...> В коммерческое кино государство вообще не должно вкладывать деньги, надо поддерживать прежде всего арт-хаус и дебютные работы, то есть те, которые не окупятся». Разумное по факту безысходности мнение высказал С.Члиянц: «Необходимо создать экспертизу на выходе – оценить, насколько эффективным было использование средств»<sup>977</sup>.

Но для государства дело, как представляется, заключается далеко не только в финансовой составляющей. Гендиректор Свердловской киностудии М.Чурбанов предположил, что «нововведения направлены в основном на то, чтобы проекты с господдержкой как таковые стали реальными

---

<sup>974</sup> Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.

<sup>975</sup> Социолог Д.Дондурей сразу сообщил, что «книгде в мире мейджоров назначить нельзя, потому что мейджоры умеют заниматься бизнесом, а у нас нет ни одной успешной компании, которая снимала бы более шести коммерчески успешных проектов в год. Все компании имеют гигантские долги. <...> Крупные компании будут отнимать у маленьких их идеи и проекты. Например, они не могут обратиться в банк, потому что банк дает деньги только большим компаниям, у которых есть государственные деньги. Я должен пойти и продать выношенный мною проект какому-нибудь монстру, чтобы они убили мой проект, о котором я думаю днем и ночью!»; «Эта новая система – дикое неудобство для небольших студий, – заявила продюсер Елена Гликман <...>. – Это означает пойти в рабство к крупнейшим компаниям. Это же понятно, что деньги будут давать по знакомству»; «Трудно представить, чтобы в обозримое время был запущен с нуля и профинансирован государством хоть один вменяемый сценарий режиссера, не обладающего специальной пробивной силой и эксклюзивными связями наверху, – считает критик Андрей Плахов».[Цит. по : Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.]

<sup>976</sup> Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.

<sup>977</sup> Юсипова Л. Судьба денег // ИД «Время». – 2008. – 15 сентября.



*инструментами формирования национальной идеологии.* <...> На мой взгляд, формулируются другие новые правила игры: есть приоритеты национальной экономики, науки, внутренней политики...»<sup>978</sup>. И с этим, учитывая состав Правительственного Совета по кино, трудно не согласиться. Более того, уже давно было известно, что государство будет финансировать создание «нужных» сценариев, для реализации которых оно будет подбирать режиссера и студию. В рамках «правительственного часа» в 2009г. А.Авдеев заявил, что в российской киноиндустрии будет действовать национальный заказ на производство фильмов («будем приглашать ... лучшие команды»<sup>979</sup>). Программа должна была стать масштабной – государство планировало поддерживать фильмы, которые соответствуют задачам, стоящим перед страной – «это могут быть проблемные, остросоциальные картины, отвечающие задачам, например, создания гражданского общества, борьбы с наркоманией, преступностью, терроризмом, коррупцией и т. д. <...> Проекты будут отбираться на конкурсной основе»<sup>980</sup> (А.Голутва). Для начала речь шла о небольшом количестве фильмов, но в этом случае государство гарантировало полное финансирование производства и продвижения фильмов, вкладывая большие средства, чем обычно. Первым госзаказным фильмом стала не окупившаяся в прокате лента В.Хотиненко «1612».

То, что репертуар теперь во многом стали определять госчиновники, не удивительно – кино вообще такая область, где, в принципе, каждый считает себя специалистом. Никого особо не покоробил и тот факт, что в 2009 году появилась *Премия Патриарха Московского и всея Руси в области киноискусства*;<sup>981</sup> ввиду того, что антиконституционное слияние церкви и государства давно перестало быть для кого-то секретом, а теперь так и вовсе выставляется напоказ, тем интереснее заметить, что первую церковную

---

<sup>978</sup> Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.

<sup>979</sup> В России возродится госзаказ на кино // Портал «Грани ру» // <http://grani.ru/Culture/Cinema/m.138389.html>

<sup>980</sup> Российский кинематограф будет получать по 4 млрд. рублей в год // Сайт «Кинокадр» со ссылкой на агентство «Интерфакс» // [www.kinokadr.ru/news/2008/07/06/2103.shtml](http://www.kinokadr.ru/news/2008/07/06/2103.shtml).

<sup>981</sup> Учреждена Патриаршая премия в области киноискусства // Сайт «Русская православная церковь» / [www.patriarchia.ru/db/text/477829.html](http://www.patriarchia.ru/db/text/477829.html).

награду получил фильм специалиста по госзаказам В.Хотиненко «Поп», снятый «под внимательным присмотром Патриарха. Алексей II сам утверждал сценарий и отбирал актеров»<sup>982</sup>.

Впрочем, позитивные мнения по поводу новой системы денежного распределения тоже были. Социолог О.Иванов заверил, что такая система – это большой плюс, так как «она ведет к *централизации производителей*. На сегодняшний день нет ни одной компании, которая работала бы успешно по всем направлениям. А вот объединение нескольких компаний будет работать эффективнее и через некоторое время может стать мейджором»<sup>983</sup>. И правильно, зачем централизованному государству конкуренция в кино.

Связанные ли это вещи или нет однозначно утверждать сложно, но в основании новой системы госуправления киноотраслью через Фонд кино отчетливо проглядывает силуэт давней идеи Н.Михалкова о создании внебюджетного фонда поддержки кинематографии. Споры о подобной управленческой модели активизировались в год увольнения А.Медведева с поста Председателя Госкино (1999г.), но тогда в верхах с ней не согласились, и на место Медведева был назначен Голутва. Как теперь видится, идея о передаче фонду функций Госкино по распределению госфинансирования не отпустила Михалкова все десять лет и, наконец, реализовалась. То, что его студия «ТРИТЭ» попала в перечень «мейджоров», разыгравших основную массу государственных дотаций, разумеется, чистая «случайность», однако не исключено, что личная симпатия к маэстро со стороны премьера-президента Путина, неоднократно выказывавшего ему свое расположение, все же оказала влияние на изменение отечественной госкинополитики.

Как бы то ни было, отраслевая реформа произошла с одновременным принятием Постановления РФ № 1215 «О федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии». Был утвержден новый устав Фонда кино, Минэкономразвития должен был определить состав

---

982 Сегень А. Псковская православная миссия в годы Великой Отечественной войны // Портал Православие.ru. – 2009. – 17 августа. // <http://www.pravoslavie.ru/smi/1361.htm>

983 Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.

федерального имущества, передаваемого в ведение фонда. Устав оговаривал, что Фонд является не имеющей членства некоммерческой организацией, не может быть реорганизован в хозяйственное товарищество или общество и не имеет в качестве основной цели своей деятельности извлечение прибыли, но имеет цель другую – поддержку отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, и популяризацию национальных кинофильмов в РФ и за рубежом. Также у фонда есть масса задач, среди которых – *направлять на возвратной (фонду) основе «средства, источником финансового обеспечения которых являются субсидии из ФБ на поддержку кинематографии, <...> продюсерам и прокатчикам национальных фильмов, <...> отобранных в порядке и на условиях, которые установлены Фондом»*<sup>984</sup>. Фонд должен контролировать целевое и эффективное использование финансовых средств, выделяемых им хозяйствующим субъектам и предоставлять отчет об их использовании, а в случае выявления нарушений приостанавливать финансирование соответствующих проектов. Прочие задачи в уставе Фонда, тоже якобы для него важные, в основном перекрывали виды деятельности Министерства, «Совэксспортфильма» и прочих давно работающих по этому профилю организаций. Отдельно оговаривалось, что имуществом фонда могут быть земельные участки, здания, сооружения и т. д. (уже существующие и возможные в перспективе). Высшим органом Фонда является Попечительский совет, который собирается не реже одного раза в полгода, и состав которого (фамилии)<sup>985</sup> почти все те же, что и в Президентском Совете, но на этот раз человек из мира кино – только Н.Михалков) утверждается Правительством РФ. Председателем попечительского совета был назначен С.Толстиков (до этого – советник председателя совета директоров ЗАО «Трансмашхолдинг»,

---

<sup>984</sup> Постановления РФ № 1215 от 31 декабря 2009г. «О федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии».

<sup>985</sup> Жуков А.Д., Авдеев А.А., Воскресенский С.С., Евтушенков В.П., Ивлиев Г.П. (председатель Комитета Госдумы по культуре), Малышев В.С., Михалков Н.С., Молчанов Д.В., Нестеренко Т.Г., Сурков В.Ю., Толстиков С.А.

человек, никогда кино не занимавшийся), что всем показалось нелогичным: общественность ожидала увидеть на этой должности Н.Михалкова. Убежденность эта исходила из двух посылов. Во-первых, все считали, что идея фонда – это его идея, а во-вторых – потому что, как ни поверни, но он единственный кинопрофессионал в заявленном составе совета. Попечительский совет Фонда формирует экспертные советы, определяет приоритетные направления деятельности Фонда и *проводит отбор отечественных кинопроизводителей* для оказания им поддержки в производстве, прокате и показе национальных фильмов.

Интересно, что при всем этом централизме Минкульт регулярно издает демократические приказы об *«отборе некоммерческой организации» – получателя субсидии* на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с производством, прокатом, показом и продвижением фильмов лидерами отечественного кинопроизводства, – призванной осуществлять «поддержку отечественной кинематографии» и т. д. в соответствующем году.<sup>986</sup> И даже устанавливает *порядок отбора* Фонда кино.

Фонд стал работать в двух направлениях: с одной стороны – обеспечивать средствами компании-мейджоры, а с другой – выдавать деньги на отдельные, национально-значимые проекты.

Интересно, что разделив финансовые потоки между Минкультом и Фондом, государство поставило свои условия и там, и там: с одной стороны, то, что проекты фонда имеют идеологическую установку, и не скрывается, с другой – тематически-тендерную систему, учитывающую послания Президента и прочих полузаконодательный вздор, для остальных конкурсных проектов никто не отменил. Получается, что полностью свободным осталось пока только то кино, которое производится целиком за частные деньги. С одной стороны, понято – кто платит, тот и заказывает музыку, а с другой – очевидно, что «протекционистские меры» по

---

<sup>986</sup> Получается, что теоретически у Фонда кино могут быть организации-конкуренты.

отношению к отечественному кинематографу могут обернуться «идеологическим протекционизмом»<sup>987</sup>.<sup>988</sup>

Как бы то ни было, по поводу стагнации в отрасли С.Члиянц не ошибся: за прошедшие с 2010-го 2,5 года в прокат не вышло ни одного успешного по сборам отечественного фильма, сделанного при финансовом участии Фонда (а окупился только новогодний фильм Т.Бекмамбетова «Елки»). И хотя все понимают, что определенную роль здесь сыграла система распределения денег по тендеру, ответственность за резкое ухудшение положения дел в отрасли целиком легла на Фонд: если в 2009г. кассовые сборы по отечественным картинам составляли 23% от общих сборов, то в 2011 они упали до 16%<sup>989</sup>. В таких условиях вышло, что мы «кормим» льготой по НДС кинотеатры<sup>990</sup> за прокрутку американского кино. Кроме того, похоже, никто из руководства фонда не понимает как бороться с пакетными продажами американских фильмов. В них «всегда есть «якорный фильм, который пробивает рынок и собирает большую кассу. А к нему, в нагрузку, дают другие фильмы и обязывают сети их крутить.<...> Что тут можно сделать, честно скажу, не знаю, – заявляет беспомощный г-н Толстиков. – Если мы вводим квотирование ... нужно посчитать, какой экономический минус он (кинотеатр – 0,3.) от этого получит и каким образом эту недостачу ему компенсировать»<sup>991</sup>. Почему компенсировать нужно *обязательно*, директор Фонда не поясняет.

---

<sup>987</sup> Колесников А. Возвращение Госкино // Сайт «Газета ру». – 2009. – 2 июня. / [www.gazeta.ru/column/kolesnikov/3183252.shtml](http://www.gazeta.ru/column/kolesnikov/3183252.shtml).

<sup>988</sup> По мнению В.Путина, российским кинематографистам неплохо бы перенять американский опыт 1930-х, когда в США был принят кодекс Хейса (его придерживались 37 лет) – не снимать картин, подрывающих нравственные устои общества. [Путин предложил вернуть в кино нравственные устои 30-х // Портал РБК-daily. – 2011. – 21 ноября. / <http://www.rbcdaily.ru/2011/11/21/focus/562949982103440.>]

<sup>989</sup> С. Толстиков оправдывает такое положение дел тем, что когда у нас было 23% – инфраструктура показа была не развитой и американские компании не предпринимали сверхусилий, чтобы придти на наш рынок. Сей час же ситуация поменялась – «они тратят совершенно другие деньги на продвижение американского кино в российском прокате». [Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиковым // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)]

<sup>990</sup> Статья 149, пункт 2, подпункт 20 НК РФ предусматривает освобождение от налогообложения по НДС для услуг, оказываемых организациями, осуществляющими деятельность в сфере культуры и искусства.

<sup>991</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиковым // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

Свое недовольство новой системой поддержки кинематографа, разрушающей отрасль, без долгих раздумий выразил Киносоюз. Не обделенный вниманием Фонда С.Сельянов также счел, что «проектное финансирование не подходит отечественному кинобизнесу по нескольким причинам. Во-первых, компетенция продюсеров, представляющих лидеров кинопроката, выше, чем у конкурсного жюри. <...> Во-вторых, эта схема в России традиционно имеет коррупционную составляющую»<sup>992</sup>. «Организация только имитирует свою деятельность, – выражает мнение начальник отдела статистики компании «Кинобизнес сегодня» С. Лавров. По его мнению, предложения Фонда кино абсолютно не рыночные, и нигде вне России не субсидируют прокат и дистрибьюторов. – Всю систему распределения средств надо менять. <...> Нигде в мире больше продюсерам не дают средств без гарантии возврата. <...> Давно пора переходить к принятой в цивилизованном мире модели, когда средства для создания и продвижения фильма берутся в банке под процент<sup>993</sup>, и только в случае успеха на международных фестивалях и высоких сборах в прокате часть возвращается продюсеру»<sup>994</sup>.

Но самое интересное – то, что прокат в России сейчас субсидируют как стимулятор развития отрасли, и если раньше упор делался на снижение налогового бремени, то «драйвером развития кинематографа сейчас является кинопоказ»<sup>995</sup>: «В.Путин заверил, что государство не будет вводить каких-либо кинопрокатных квот, чтобы поддержать отечественное кино. Вместо этого, по мнению премьер-министра, для его развития необходимо будет удвоить число кинозалов в России»<sup>996</sup>. Ставка делается на частно-

---

<sup>992</sup> Фомичева А. Фонд кино пересмотрел принципы поддержки продюсеров // РБК daily. – 2012. – 9 июня. / [www.rbcdaily.ru/2012/06/09/media/562949984074070](http://www.rbcdaily.ru/2012/06/09/media/562949984074070)

<sup>993</sup> Тут есть нюанс – наши «банки дают на что угодно, в том числе на кино, ссуду под 15%. А с учетом того, что производственный цикл занимает в среднем 2 года до выхода в прокат, такие проценты увеличивают стоимость производства картины вдвое» (В.Бортко). [Ершов Е. Возвращаем Госкино, атакуем интернет // Сайт «Полит ру». – 2012. – 30 мая. / <http://polit.ru/article/2012/05/29/cinema/>]

<sup>994</sup> Фомичева А. Фонд кино пересмотрел принципы поддержки продюсеров // РБК daily. – 2012. – 9 июня. / [www.rbcdaily.ru/2012/06/09/media/562949984074070](http://www.rbcdaily.ru/2012/06/09/media/562949984074070)

<sup>995</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстикovým // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

<sup>996</sup> Белавин П. Владимир Путин пересказал кино / Коммерстантъ. – 2011. – 2 февраля.

государственное партнерство по строительству сети кинозалов «Киносити» в 200 городах России вместе с режиссером Ф.Бондарчуком и Э.Пичугиным. По предположениям государству будет принадлежать 74% акций киносети.<sup>997</sup>

В июле 2010г. А.Голутва был уволен с поста заместителя главы Минкульта по собственному желанию.<sup>998</sup> Какое-то время после него кинематограф курировала другой замминистра – Е.Чуковская, а после ее увольнения сменившим А.Авдеева на посту министра В.Мединским<sup>999</sup> (в 2012г.), на освобожденное для него место был назначен Иван Демидов – человек, выросший из шоумена-продюсера «Музобоза» в 90-х до начальника идеологического управления политического департамента партии «Единая Россия» в 2008-ом, а затем ставший замглавы управления внутренней политики администрации президента по вопросам общественных и религиозных организаций (с 2009 Демидов также – ответственный секретарь Комиссии по противодействию фальсификации истории в ущерб интересам России, в состав которой также входил В.Мединский).<sup>1000</sup> К тому времени Департамент кинематографии претерпел очередные трансформации: к 2012г. структурное подразделение Министерства культуры сократилось до 4-х отделов (два были сокращены, один – разделен на два)<sup>1001</sup> – Отдел государственной поддержки производства игровых национальных фильмов, Отдел государственной поддержки производства неигровых и анимационных национальных фильмов, Отдел продвижения и проката национальных фильмов, Отдел государственного регистра; сам кинодепартамент стал

---

<sup>997</sup> Белавин П. Владимир Путин пересказал кино / Коммерсантъ. – 2011. – 2 февраля.

<sup>998</sup> Как отмечает «Коммерсантъ», «к моменту отставки аппаратный вес чиновника Минкульта снизился – в первую очередь из-за созданного в конце прошлого года Фонда поддержки кинематографа <...> по сравнению с которым финансовые возможности Минкульта в области кино стали выглядеть уже не такими серьезными, как раньше». [Семендяева М., Пушкарская А. Российское кино меняет куратора // Коммерсантъ. – 2010. – 21 июля.]

<sup>999</sup> Владимир Мединский – в прошлом крупный пиарщик и активный функционер «Единой России», а также автор популярного исторического нон-фикшн, имеющего своей целью «положительный пиар российской истории, попытку избавиться ее от того, что, по мнению Мединского, является ложными стереотипами по отношению к ней». [Яроцкий Ю., Семендяева М. Интересная история с культурой. – 2012. – 22 мая.]

<sup>1000</sup> Семендяева М. На кино бросили идеолога // Коммерсантъ. – 2012. – 29 мая.

<sup>1001</sup> В 2010г. в Департаменте были Отдел производства и проката игровых национальных фильмов, Отдел производства и проката неигровых и анимационных национальных фильмов, Отдел продвижения отечественных фильмов и кинофестивалей, Отдел государственного регистра и Экспертно-аналитический отдел.

называться Департаментом кинематографии и модернизационных технологий (руководитель – В.Тельнов); задачи департамента в основном – сузились, а в частности – дополнились такими функциями как проведение мероприятий по мобилизационной подготовке и мобилизации в соответствии с требованием 31-ФЗ от 1997 года или контроль за соблюдением ограничений, предусмотренных Конституцией РФ и законодательством РФ с целью защиты детей от содержащейся в киноvideофильмах информации, причиняющей вред их здоровью и развитию. Вышедший следом – в 2012г. – ФЗ-139 «О внесении изменений в Федеральный закон «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию, закрепил уже созданное ранее впечатление, что проявление активной заботы о детях – лишь предлог для аккуратного введения цензуры в интернете и установления государством своих правил игры в кино.

Как традиция в отрасли вновь был создан Общественный совет по развитию авторского, детского, дебютного, анимационного и неигрового кинематографа при Министерстве культуры РФ – кинематографисты, добровольные участники Совета, должны содействовать Минкульту в подготовке предложений по выработке и реализации госкинополитики (видимо в той ее части, что осталась не «оттяпанной» Фондом кино).

Положительной же новостью периода можно назвать факт подтверждения членства России (1 марта 2011г.) в европейском киносообществе «Евримаж»<sup>1002</sup>, заявку на вступление в которое она впервые подала в 2002 году. Европейский фонд поддержки кино преследует две цели: первая носит культурный характер и состоит в поддержке кинофильмов, которые отражают многообразие европейского общества, имеющего общие корни и общую культуру, вторая – экономическая. Фонд инвестирует в индустрию, которая, с одной стороны, заинтересована в коммерческом

---

<sup>1002</sup> Европейский фонд поддержки кино Eurimages основан Советом Европы в 1998 году для поддержки совместного производства, распространения и продвижения европейских кинофильмов. Каждое государство, входящее в Eurimages, имеет своего представителя в органах управления фондом. Бюджет Eurimages складывается из взносов стран-членов фонда.



успехе, с другой стороны, является искусством, и должна рассматриваться как индустрия творческая. Большая часть (почти 90%) финансовых ресурсов фонда идет на поддержку совместного кинопроизводства<sup>1003</sup>, и теперь отечественные продюсеры, дистрибьюторы и кинотеатры могут рассчитывать на получение денежной ссуды от Евросоюза и на выход в европейский прокат. «Главное, что ищет «Евримаж», – необычный, оригинальный, иногда, может быть, спорный, художественный взгляд на реальность. Кроме того, организация старается поддержать те фильмы, которые не могут существовать исключительно за счет рынка. Именно поэтому фонд отдает предпочтение независимым продюсерам».<sup>1004</sup>

Что же касается управления кино в целом, нельзя не отметить, что на данном этапе мы вернулись к ситуации, о которой, приводя в пример письмо И. Пырьева, датированное 1961 годом, предупреждали участники митинга в поддержку Госкино еще в 2000-м: «Недостатки существующей системы наглядно видны на том состоянии, в котором находится Управление (Департамент – О.З.) по производству фильмов Министерства культуры СССР (РФ – О.З.). <...> Это управление, лишенное функций планирования, не обладающее финансовыми рычагами, отчужденное от технической политики, не способно оказать влияние на организационно-производственные дела кинематографии. Вместе с тем управление (департамент) не играет решающей роли и в вопросах художественно-репертуарной политики...<... > Управление (депертамент) превратилось в излишнее звено, в учреждение канцелярского типа, пассивно регистрирующее положение, сложившееся в киноискусстве»<sup>1005</sup>. Déjà vu какое-то.

---

<sup>1003</sup> Eurimages – Европейский фонд поддержки кино: информация сайта «Министерство культуры РФ. Сотрудничество Россия–Европа в области культуры / [www.rus-eu-culture.ru/601/607/](http://www.rus-eu-culture.ru/601/607/)

<sup>1004</sup> Туула М. Как получить грант в «Евримаж» // Менеджер кино. – 2011. – май. / <http://managerkino.ru/article421>

<sup>1005</sup> Цит. по: Госкино: хроника широко объявленной смерти // Кинопроцесс. – 2000. – 27 октября. – № 9.

Таблица 18 Справочно\*: Расходы федерального бюджета, предусмотренные по разделу «Кинематография»<sup>1006</sup> (строка 15 02, с 2005г. строка 08 02).

тыс. руб. (после деноминации)<sup>1007</sup>

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
236 743,8	710 000,0	1 500 942,3	2 047 198,2	2 375 551,0	2 687 633,0	3 157 981,3	3 693 210,0	3 835 871,5

\*Интересно, что данные, указанные в бюджете отдельной строкой не всегда совпадают даже с официальными данными из других источников. Так в Пояснительной записке к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ» 2005 года говорится, что по строке «кинематография» бюджетное финансирование составляло 2 540 172,0 тыс. рублей. Кроме того, надо понимать, что строкой «кинематография» предусматривались далеко не все бюджетные расходы на кино. Общая сумма затрат на кино определялась частично еще и строками – государственная поддержка в сфере культуры, кинематографии и СМИ; мероприятия в сфере культуры, кинематографии и СМИ; подпрограмма «Кинематография России» ( на нее отдельно в 2005г. было выделено 1 000 000 ,0 тыс. рублей) и др.

### **9.3 Кинофикация. Кинопроизводство. Прокат**

Последствия резкой смены экономических формаций моментально отразились на экономике, однако трансформация в сознании людей, привыкших к государственной опеке, столь быстрых темпов не набрала. Годы перестройки лишь убедили многих, что «свободное киноплавание» чревато рисками, и, окунувшись в условия дикого рынка, кинематографисты решили, что государственная забота – вещь в отраслевом масштабе

<sup>1006</sup> Поскольку суммы на кино предусмотрены также в других разделах бюджета (например, есть подстрока в разделе «Образование» и проч.), цифры в интервью и прочих текстах (даже документальных) разнятся. В Таблице 2 приведены средства, выделяемые ведомству *непосредственно*. Информация получена из документов (ФЗ), выложенных на официальном сайте компании «Консультант Плюс».

<sup>1007</sup> Разумеется, стоит учитывать инфляционный процесс.

необходимая, почему-то добавив к этому вывод, что речь о возврате средств также стоять не должна.

Прямая господдержка в начале 90-х уже свелась к минимуму, а высокие налоги и проценты банковских кредитов не способствовали оживлению кинопроизводства. Государственные студии столкнулись с необходимостью оплачивать огромные счета по коммунальным услугам. Содержать цеха и технику, а также модернизировать все это хозяйство подлежало за собственный счет. Пришлось резко сокращать штаты и сдавать в аренду помещения и павильоны. К 1992г. свернули свою деятельность многочисленные спонсоры эпохи кооперативного кино, в том числе – банки: потеряв деньги и поняв, что вложения в кинобизнес крайне рискованны, они стали обходить отрасль своим вниманием, и количество независимых студий стало резко сокращаться. Прокатчикам же стало выгоднее приобретать дешевые импортные картины невысокого качества, чем заниматься проталкиванием на экран отечественных кинолент. А когда (в 1993г.) копировальные фабрики-монополисты повысили цену копии, для кинопрокатчиков убыточными стали не только отечественные картины, но и зарубежные, и они, наряду с дистрибьюторами, открыто заявляли, что повышение цен на копии ставит их на грань финансового краха.

В начале 90-х госсобственность РФ была разграничена на федеральную и территориальную, и Роскомкино, вынужденное участвовать в этом мероприятии, распределило кинособственность по областям, республикам, краям, Санкт-Петербургу и Москве. Предприятия, перейдя на хозрасчет, (как правило) еще оставались за государством, однако прежде хорошо функционировавшая прокатная система пришла в упадок. Появившийся в 1993г. благодаря Роскомкино Федеральный совет по кинофикации<sup>1008</sup> попытался объединить представителей прокатных организаций всех

---

<sup>1008</sup> Совет по кинофикации – совещательно-рекомендательный орган при Госкино России, созданный в целях содействия развитию национального киноискусства, киносети и кинопредпринимательства, а также для выработки рекомендаций по осуществлению госполитики в области кино и мер по ее реализации.

субъектов РФ и заинтересовать их в приобретении отечественных картин, но не преуспел.

В кинопрокате «царил полный хаос. Если, грубо говоря, 50 % зарубежного репертуара держали в своих руках 15 прокатных компаний, то российскими фильмами занимались 100 с лишним организаций. Картины прокатывали практически все желающие — киностудии, маклеры, посредники. <...> В кинотеатрах царило дикое пиратство»<sup>1009</sup> (А.Медведев). Разного рода прокатные студии напрямую договариваясь о прокате с директорами кинотеатров, а копировальные фабрики нелегально тиражировали пиратские копии. Была распространена мода на видеосалоны. Порой они были просты до безобразия – в каком-нибудь городке в комнате или даже на открытом воздухе мог стоять телевизор с видеоплейером и стулья в несколько рядов. В такой кустарно-импровизированный кинотеатр приходили люди и, заплатив деньги хозяину-предпринимателю, совместно смотрели какой-нибудь отвратительный в плане качества записи (двадцать раз переписанный с одной кассеты на другую) импортный фильм. Разумеется, были видеосалоны и более цивилизные, впрочем, тоже «катающие» пиратскую видеопродукцию. Постановление Совета Министров «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации», введя регистрацию фильмов, «предназначенных для публичной коммерческой и некоммерческой демонстрации на киноустановках, в киновидеотеатрах, видеосалонах и других залах <...>, для тиражирования в целях продажи, сдачи в прокат и аренду, распространения через видеотеки и прокатные пункты...»<sup>1010</sup>, навело некоторый порядок. Теоретически, с этого времени только после регистрации прав на кинопродукцию и получения прокатного удостоверения владельцы фильмов могли осуществлять их тиражирование в целях продажи, проката и

---

<sup>1009</sup> Медведев М., Фролов Д. Выходит Постановление «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=410&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=410&chr_year=1993)).

<sup>1010</sup> Постановление Совета Министров и Правительства РФ от 28 апреля 1993 г. № 396 О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации.

распространения на договорной основе для публичной демонстрации. Положение касалось всех кино- и видеофильмов – и российского, и зарубежного, и совместного производства. Разумеется, в 1993-м частники не вняли срочно букве нового документа и не пустились на немедленные поиски владельцев прав на те фильмы, которые они демонстрировали в органичных своему времени видеосалонах – вряд кому-то вообще приходило в голову желание поискать человека, впервые записавшего на видеокассету одnogолосо переведенный фильм, а точнее – того иностранца, чьи исключительные права он при этом нарушил. Кроме того, многие вообще восприняли введение прокатных удостоверений как новую форму цензуры (с начала 1960-х в СССР прокатные удостоверения «выдавались киностудии после приемки готового фильма в Госкино и являлись единственным документом, дающим возможность показывать картину в кинотеатрах»<sup>1011</sup>). Однако закон был направлен в будущее – Постановление, стало первым ощутимым ударом по пиратству.

Вообще, отсутствие современных законов сразу «привело к экспансии <...> низкопробной западной продукции и созданию отечественными кинопроизводителями немалого количества бледных ее копий, что в конечном итоге привело к ослаблению интереса зрителей к кинематографу»<sup>1012</sup>. Снижение посещаемости кинозалов объяснялось еще и социально-экономическими обстоятельствами: для миллионов потенциальных зрителей кинематограф по материальным соображениям выпал из круга доступных и необходимых потребностей.

Выделяемые в тот период госбюджетные средства лишь на 17–20%<sup>1013</sup> покрывали расходы организаций кинематографии. Им приходилось искать источники самофинансирования. В 1994 году Правительство РФ дало

---

<sup>1011</sup> Медведев М., Фролов Д. Выходит Постановление «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=410&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=410&chr_year=1993)).

<sup>1012</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

<sup>1013</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

Кинокомитету разрешение подписать Европейскую конвенцию о совместном фильмопроизводстве (1992 года), регулиующую отношения в области многостороннего совместного производства и открывающую возможность реализации трех- и более сторонних кинопроектов.

Прокат как таковой, по сути, предстояло реанимировать. И не то, чтобы идей на этот счет не было. Предложения вносились, но они встречали жесткое сопротивление на местах. Причины были в следующем. С одной стороны – переданные в связи с разграничением госсобственности РФ на федеральную и территориальную муниципалитетам кинотеатры (см. выше) находились в плачевном состоянии. Помимо того, что им было сложно конкурировать с пиратским видеорынком, – оборудование изнашивалось и устарело, денег не хватало даже на поддержание огромных зданий в приличном состоянии, а в расходах одна только коммуналка выглядела неподъемной цифрой. О показах в провинции и сельской местности речь уже не шла вообще – у местных администраций не было ни денег, ни желания заниматься поддержкой кино. В отсутствие зрителей руководство кинотеатров крутилось как могло – площади сдавались в аренду казино, авто- и мебельным салонам, разного рода торговцам, шарлатанам, занимающимся «сетевым маркетингом». Но большинство руководителей киноточек такая ситуация не устраивала, они по-прежнему хотели заниматься своей прямой деятельностью, так же как и директора видеоидеообъединений, аналогично переданных в муниципальную собственность. С другой стороны, тот факт, что кинотеатры – это имущество, предполагал, что муниципальные администрации с удовольствием занялись бы организацией их приватизации. Дело в том, что при любой из трех возможных моделей приватизации значительная часть акций (от 49 до 80%) уходила за пределы предприятия и попадала в руки государственных комитетов и фондов имущества. Они, в свою очередь, торговали этими акциями на фондовой бирже, продавая их частным лицам и различным экономическим организациям (например, инвестиционным фондам). Поэтому руководители крупных финансовых

компаний, контролирующие «внешние» пакеты акций были в приватизации заинтересованы. Однако приватизационная деятельность стала возможной только в 1994г. и то условно: Постановление правительства РФ от 30 июля 1994г. «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики российской федерации в области отечественной кинематографии» четко оговаривало, что Госкомимущество обязано обеспечить соблюдение требований законодательства в части сохранения *профиля деятельности*. (В 1996г. 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ» – Закон о кино – статьей 16 также подтвердил сохранение кинематографической деятельности в качестве основного вида деятельности как обязательное условие приватизации организации кинематографии, и вообще исключил как возможность – приватизацию организаций, специализирующихся на показе фильмов для детей, а также киноорганизаций, единственных в данном населенном пункте.) Пока же трудовым коллективам кинотеатров были предоставлены права хозяйствования – но без прав приватизации.

Разумеется, на то они и 90-е, что в отсутствие законодательного разрешения муниципальные власти каждого региона как-то обходили запреты и проводили приватизацию либо путем частичного акционирования с сохранением за городскими властями контрольного пакета акций, либо путем выставления их на конкурс под соусом «легкого» смены профиля – например, под театр. Кроме того, очевидно, что на деле передавать собственность трудовым коллективам никто и не хотел. Поскольку все три вида законной приватизации предполагали непременно передачу части акций (либо безвозмездную, либо по цене близкой к номинальной стоимости) трудовому коллективу, большинство предприятий тогда выбирали модель приватизации, предполагающую получение 51% акций предприятия по цене, близкой к номиналу – что предполагало получение над этим предприятием абсолютного контроля. Но Комитеты по госимуществу раздавать кинотеатры «на халяву» не торопились – воспоминания о кино как о доходной области были еще сильны.

Исходя из вышесказанного, понятно, почему в условиях начала 90-х муниципальные кинотеатры, которые еще не были приватизированы «внахалку», иного выхода чем господдержка для себя не видели. Предложение, внесенное на V Российском кинорынке в 1993г. С. Соловьевым (тогда председателем СК), – о строительстве новых современных кинотеатров на специально выделенных под них участках земли в регионах и формировании на их базе акционерных обществ, заинтересованных в окупаемости проекта (или – как вариант – сети единого господчинения), было воспринято как угроза кинотеатрам существующим. Идею не спасло даже то, что изначально предполагалось – эта система не будет единственной и не ставит себе в задачу «зачистку территории». Точно такая же реакция была и на предложение представителя «Екатеринбург-Арт» создать на базе уже (!) приватизированных кинотеатров АОЗТ (акционерные общества закрытого типа) с долевым участием кинопрокатных фирм. «Директора кинотеатров боятся потерять хотя бы то, что имеют на данный момент, т. е. право хозяйствования в своих киноточках»<sup>1014</sup>. Надо заметить, что Соловьев не откажется от проекта создания новой киносети, разработает бизнес-план и в 1996г. добьется от Ельцина разрешения на претворение идеи в жизнь. Однако указ президента о создании ОАО «Российский кинопоказ»<sup>1015</sup> будет просто проигнорирован на местах.

Позиция российских бизнесменов в силу неопределенности ситуации в киноотрасли тоже была не проста. Руководитель Госкино А. Медведев делился с газетой «Коммерстантъ» о впечатлениях, полученных им на каннском кинорынке: «Наши уже приезжают в Канн в поисках американских партнеров – хотят вложить в их производство. <...> Таким образом, миллионы долларов перекачиваются за рубеж, оседают там в местных банках. <...> Мы здесь бьемся в правительстве над законом о кино,

---

<sup>1014</sup> Лисина С. Председателя Роскомкино призывают спасти кинотеатры // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=404&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=404&chr_year=1993)).

<sup>1015</sup> Этот Указ 1996 года будет признан утратившим силу Указом Президента РФ от 4 апреля 2001г № 390 «О создании ОАО «Российский кинопрокат».



поправками к нему, выбиваем льготы, делаем все, чтобы нашего финансиста, человека с рублем, развернуть лицом к нашему кинематографу – а он все на сторону смотрит»<sup>1016</sup>. Резину тянул Минфин, он никак не мог определиться со льготами и установить благоприятный таможенный режим.

С официальным прокатом на территории страны иностранных фильмов тоже были свои сложности. Западные прокатчики относились к российскому кинорынку по формуле «и хочется, и колется»: хочется – потому что рынок большой и ничей, колется – потому что все еще слишком похож на базар»<sup>1017</sup>. Попытки совместного ведения бизнеса с отечественными кинопрокатными компаниями не внушали иностранцам оптимизма – российские реалии быстро вынуждали их сворачиваться и по-добру по-здорову убираться восвояси. Тем не менее, в 1994г. в России появилась первая иностранная прокатная фирма – немецкая «Gemini Film», – которая, сумев удержаться на плаву, постепенно начала вытеснять из наших кинотеатров дешевый импортный трэш, заменяя его «рейтинговыми» блокбастерами.

Подавляющее большинство кинематографистов в середине 90-х по-прежнему идею самостоятельности отрасли отвергали категорически и полагало, что без государственной поддержки выжить не получится. Часть из них считала, что от правительства надо добиваться не денег, а снижения многочисленных налогов и введения льготного кредитного режима (так как это должно привести в кино частных инвесторов). Вне глобального подхода – что называется, ближе к земле – был ряд кинодеятелей, который, устав ждать манны небесной от государства в плане регулирования всего на свете и понимая, что надо как-то крутиться в той бытовой ситуации которая есть, пытался проводить в жизнь собственные инициативы, направленные на защиту узкоколлегиальных интересов внутри сообщества. Многие из них оказались успешными. Так, установив тарифное соглашение по оплате труда

---

<sup>1016</sup> Мнения. Армен Медведев // Коммерсантъ. – 1997. – 31 мая.

<sup>1017</sup> Гусев А. Оливер Стоун вручает сценаристам призы Эйзенштейна в Московском Доме кино // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=467&chr\\_year=1994](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=467&chr_year=1994)).

операторов, развила активную деятельность Гильдия кинооператоров России; на защиту от финансовых рисков актерской профессии встали новоиспеченные частные актерские агентства – «Макс» (1992), «Кроно» (1996) и др.; во главе с В. Досталем была создана Гильдия продюсеров, которая, в частности, попыталась упорядочить финансовые отношения в кинематографической среде, начав с определения расценок труда для большинства кинематографических профессий. В области производства к тому времени уже наметились молодые активные кинокомпании – СТВ (1992), «Арт Пикчерс» («Art Pictures Group», 1992), Профит (1995) и др., в области кинопроката – агентство «Интерсинема» (1992), созданная шведской «Maywin Media AB» компания «Кино без границ» (1996) и др., появились чисто иностранные дистрибьюторы – уже упомянутая выше «Gemini Film» (1994). И несмотря на неудачи, постигающие один за другим проекты создания государственных киносетей, открытие компанией «Кодак» первого в Москве а-ля западного кинотеатра «Kodak-Киномир» (1996) со всей очевидностью доказало скептикам от кино, что кинотеатральный показ в России может быть прибыльным.

В кинопроизводстве критика существующего положения вещей вылилась, в частности, в предложение молодых кинематографистов к Роскомкино поддержать проект «малобюджетного кино». Смысл акции состоял в том, что раз дорогое кино в прокате не окупается, надо попробовать снимать дешевое. «Смета картин рассчитывается «от обратного»: от той суммы, которую можно реально вернуть, опираясь – в отсутствие системы кинопроката – главным образом, на телевизионный и видеопрокат. Если минимальной до сих пор считалась смета в 500 тыс долларов, а средней – в миллион, то «малобюджетники» предлагают в качестве верхней планки 200–250 тыс. Радикального снижения смет предполагается достичь за счет выпуска картин целой «обоймой» – на единой производственной и продюсерской базе, обеспечивающей жесткий график съемок мобильным съемочным группам, задействованным сразу на

нескольких фильмах»<sup>1018</sup>. Роскомкино пошло навстречу, и группа получила финансирование под первый пакет картин. Этот эксперимент оказался неудачным, однако именно он – как вариант выхода из тупика – стал сигналом для целого направления в отечественном кино: малобюджетные проекты для многих режиссеров и начинающих компаний оказались выходом – они стали запускаться на мизерные суммы и пытаться делать *свое* кино.

Вышеописанные начинания на поприще самостоятельности пока не находили отражения в статистических отчетах. Концепция развития кинематографии РФ до 2005г., разрабатываемая в этот период, скорее констатировала негативные стороны действительности: «В настоящее время в РФ действуют 38 государственных киностудий, из которых 18 располагают производственными базами. Имеется более 200 независимых студий различных форм собственности, не располагающих производственными мощностями. Производственный потенциал отечественных киностудий позволяет ежегодно выпускать более 90–100 полнометражных художественных фильмов и 2000 частей неигровых фильмов. Однако с 1993 года наметилась тенденция сокращения внебюджетных инвестиций в кино. Так, если в 1992 году за счет этих средств было создано 159 художественных фильмов, то в 1995г. – только 16. Сокращение выпуска игровых фильмов со 178 в 1992г. до 51 в 1995г. отрицательно сказалось на деятельности киностудий. Производственные мощности, рассчитанные на выпуск не менее 90 фильмов в год, использовались лишь частично. Это привело к утечке квалифицированных специалистов, в связи с чем ряд цехов был вынужден менять профиль выпускаемой продукции и услуг».<sup>1019</sup> Как факт фиксировалось, что к 1994–1995гг. показ отечественных фильмов занимал

---

<sup>1018</sup> Васильева И. СК России проводит совещание молодых кинематографистов, которое дает старт «малобюджетному движению» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=636&chr\\_year=1996](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=636&chr_year=1996)).

<sup>1019</sup> Подпрограмма «Развитие отечественной кинематографии» Федерально-целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства РФ (1997–1999гг.)».

менее 10%<sup>1020</sup> от общего количества сеансов, что нарушение структурной целостности системы кинематографии, разделенной видами собственности и административной принадлежностью привело к отсутствию экономической заинтересованности в модернизации сети кинотеатров, результатом чего стало стремительное отставание сервисных и технологических условий проката и показа фильмов от мировых норм и от запросов зрителей: кинотеатрам стало выгоднее использовать как торговые салоны, а не демонстрировать в них фильмы. «Система кинопроката включает 6 государственных предприятий и 155 частных видеопредпринимательских структур. В регионах действуют 13 комитетов, 1 управление, 23 отдела и 52 киновидеообъединения, выполняющих функции органов управления кинематографии. В их системе находятся 95 кинопрокатных организаций и 150 отделений кинопроката, 70 киноремонтных предприятий и служб, 1493 дирекции киносети, 42 тыс. киноустановок, в том числе 2016 постоянно действующих кинотеатров. В настоящее время региональные кинопрокатные организации являются собственностью субъектов РФ, городские кинотеатры и сельские киноустановки – муниципальной собственностью. Фонд фильмокопий, которым располагали кинопрокатные организации, сократился на треть. На сокращение посещаемости зрителями киносеансов существенно влияет массовый показ кино- и видеофильмов по эфирному и кабельному телевидению <...> , а также разрушение материально-технической базы»<sup>1021</sup>. Кроме того, в стране на тот период существует «3 государственные кинокопировальные фабрики, 11 киномеханических заводов и 4 акционерных общества»<sup>1022</sup>, но положение дел в кинопромышленности осложняется снижением покупательной способности киностудий, кинопрокатных организаций и кинозрелищных предприятий, а также сокращением объемов

---

<sup>1020</sup> Концепция развития кинематографии РФ до 2005 года, одобренная Правительством РФ 18 декабря 1997г.

<sup>1021</sup> Подпрограмма «Развитие отечественной кинематографии» Федерально-целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства РФ (1997–1999гг.)»

<sup>1022</sup> Подпрограмма «Развитие отечественной кинематографии» Федерально-целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства РФ (1997–1999гг.)»

производства профессиональной кинотехники, утечкой квалифицированных кадров специалистов. «В 1994г. объем производства промышленной продукции сократился на 40% по сравнению с 1993г., в 1995г. – на 41% по сравнению с 1994г.»<sup>1023</sup>.

Таким образом, в середине 90-х российская киноотрасль, с одной стороны, характеризуется наличием огромной разрушающейся материально-технической базы, и как стратегическая задача здесь видится сохранение и модернизация этой базы для производства фильмов, что, в свою очередь, предполагает максимально возможную государственную поддержку. С другой стороны в ней существует тенденция, подразумевающая самостоятельное выживание, и ее адепты куда менее рассчитывают на бюджетное финансирование. Однако все же рассчитывают – хотя и как на поддержку, а не как на систему обеспечения.

Одновременно с развитием законодательства – а в 1996г. был принят, наконец, отраслевой Закон о кино, обеспечивший кинематографистам ряд законодательных льгот, – начинают происходить позитивные изменения и в области кинопоказа и кинопроката. Вдохновленные громким успехом «Kodak-Киномира» отечественные бизнесмены из фирмы «Каро» в 1997г. открывают в Москве кинотеатр нового поколения – «Пушкинский». Примерно в то же время начнет свою деятельность компания «Централ Партнершип» – за короткий период она станет одним из лидеров отечественного проката.

К 2000-му году в Москве появляется первая сеть кинотеатров. Успешно начав в 1998г. работу с атр-хаусными фильмами в маленьком, но обновленном и быстро ставшим культовым кинотеатре «Стрела», организаторы тогда небольшой компании решают расширить бизнес и довольно быстро формируют «Империю кино». В 2000-м у них уже 7 залов, заставивших потесниться «Кодак» и «Пушкинский». Однако компания

---

<sup>1023</sup> Подпрограмма «Развитие отечественной кинематографии» Федерально-целевой программы «Развитие и сохранение культуры и искусства РФ (1997–1999гг.)»

«Каро» тоже сдаваться не намерена – она развивает собственную киносеть, и конкуренция приводит к появлению в Москве новых киноплощадок, которые выгоднее всего оказывается размещать в торговых комплексах (строительство – и дороже, и рискованнее, чем аренда помещений в торговых и развлекательных центрах). Такой вариант «мультиплексов» замечательно приживется в российских реалиях и вскоре приведет к быстрому развитию кинофикации в крупных городах. По-прежнему активно ведутся разговоры и о создании крупной государственной киросети – на базе объединения пока убыточных кинотеатров, находящихся в муниципальной и региональной собственности. Предполагается, что 30% ее репертуара будут составлять российские кинофильмы.<sup>1024</sup>

Создание акционерной сети кинотеатров, работающей на паях с государством (ОАО «Российский кинопоказ», см. 9.2.), предполагавшее «формирование сети кинотеатров повышенной комфортности, оснащенных современным технологическим оборудованием, создание условий для самокупаемости производства и проката кино- и видеофильмов»<sup>1025</sup>, в 1996г. продвинулось до указа Президента РФ, однако дальше подписания бумаг не пошло. В 2001г., казалось, все могло сдвинуться с мертвой точки – вышел новый указ Президента РФ, теперь – о создании «Российского кинопроката». Создаваемое ОАО со 100%-ной (во всяком случае до поры до времени) принадлежностью акций Российской Федерации должно было стать коммерческой структурой – акционерное общество с участием государства, – у которой есть политическая задача: «Она создана с условием: будьте коммерсантами, но при этом помогите в решении государственных задач. <...> Мы не говорим, что «Роскинопрокат» должен в борьбе победить всех. Возможно, он должен сделать черную работу и подготовить почву для будущего. <...> Задача – не в овладении собственностью, а в том, чтобы помочь отечественному кино попасть в кинозалы. А помочь можно, не владея

---

<sup>1024</sup> Кадик Л. Кинопробы негде ставить // Коммерсантъ Власть. // 2000. – 26 декабря.

<sup>1025</sup> Указ Президента РФ № 581 от 22 апреля 1996г. «О создании ОАО «Российский кинопоказ».

кирпичами и стенами, а управляя залами. <...> Министерство может помочь закупить оборудование для ... кинозала, договорившись, что субъект Федерации его отремонтирует, приведет в порядок, при том условии, что будут подписаны соответствующие документы, согласно которым этот кинотеатр войдет в систему «Роскинопроката»<sup>1026</sup>. Задача навсегда оставить сеть государственной не ставилась изначально: «Наша задача сегодня не создать прокатную сеть для себя, а в принципе создать сеть в России. <...> Мы можем отдать построенные нами кинотеатры при условии, что за нами будет сохранено право проката своих картин. <...> Это прежде всего картины российские. Мне важно, чтобы российское кино снималось и чтобы у него были возможности возврата затраченных средств на территории России. Конечно, «Роскинопрокат» будет прокатывать не только российское, но и европейское, и американское кино, но отечественные фильмы для нас на первом месте. Мы прикинули: если в сети будет не менее 230 кинотеатров, это гарантирует российскому продюсеру возврат средств в размере около миллиона долларов»<sup>1027</sup>.

Однако и эта затея со временем зашла в тупик. Как информирует проверявшая позже (в 2009г.) деятельность ОАО «Роскинопрокат» Счетная палата, Поручение Президента об осуществлении необходимых организационных мероприятий по созданию общества вовремя выполнено не было: Правительство в указанные сроки не выпустило необходимых распоряжений по формированию имущественного комплекса ОАО, не были определены правовой механизм его формирования и финансовый аспект его деятельности как государственной кино- и видеопрокатной компании. Возможно, нерасторопность действий Минкомимущества и Минфина объяснялась тем, что факт перспективы скорого насыщения рынка был виден не только А.Голутве, заявлявшему, что «мы находимся на самом первом этапе преобразований. Темпы бурные – даже удивительно. Но мы понимаем,

---

<sup>1026</sup> Голутва А. Важно не владеть залом, а управлять им: Интервью portalу «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic\\_id=1000251&rubic\\_id=218&pub\\_id=441386](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubic_id=218&pub_id=441386)

<sup>1027</sup> Глухов В. Наша задача – создать прокатную сеть в России: Интервью portalу «Время новостей». – 2002. – 18 марта // <http://www.vremya.ru/2002/46/16/20814.html>

что по мере насыщения рынка современными кинозалами, по мере удовлетворения потребностей кинозрителей бизнес этот будет становиться менее прибыльным»<sup>1028</sup>. Зачем же лоббирующим свои интересы в правительстве частникам был нужен конкурент, еще ускоряющий этот и так объективно неизбежный процесс?! Тем не менее, в конце мая 2003г. в Белгороде был открыт первый мультиплекс – четырехзальный кинотеатр «Русич», входящий в структуру компании «Роскинопрокат». Но новоиспеченное ОАО тут же столкнулось с конкуренцией: в Москве организовалась собственная муниципальная киносеть ГУП «Московское кино», расширились компании «Пирамида», «Парадиз», объединились в «Формулу кино»<sup>1029</sup> сети «Каро-фильм» и «Империя кино», а в 2004г. на рынке возник сильный игрок – «Синема парк»<sup>1030</sup>. Насытив столичный рынок, сети настроились на регионы, и за них началась борьба.

К этому времени два десятка отечественных и ряд иностранных компаний уже объединились, чтобы создать Российскую антипиратскую организацию (РАПО). Но ее деятельность не окажется успешной – «судя по всему, РАПО создается не столько для того, чтобы искоренить гигантский пиратский рынок <...>, сколько для того, чтобы его контролировать – со всеми вытекающими отсюда финансовыми последствиями. <...> Пять лет спустя, согласно официальной статистике, доля контрафактной продукции на российском рынке будет составлять не менее 80 % (в «удаленных» регионах она будет стопроцентной, а покупать ее будут 97 % всех потребителей)»<sup>1031</sup>.

---

<sup>1028</sup> Голутва А. Важно не владеть залом, а управлять им: Интервью portalу «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-portal.ru/tree\\_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic\\_id=1000251&rubric\\_id=218&pub\\_id=441386](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386)

<sup>1029</sup> «Империя кино» просуществовала до сентября 2005г., затем вновь разделилась. Причиной раздела были названы разные взгляды владельцев на дальнейшее развитие сети. «Каро» теперь ориентировалась на региональный рынок, «Империя кино», сохранившая после раздела за собой бренд «Формула кино», – по-прежнему на столичный. На момент раздела имущества у «Формулы кино» было 28 кинотеатров, а выручка сети от продажи составила в 2004г. \$53,5 млн. [Куликова Ю. «Каро-фильм» расходится с «Империей кино» / Коммерсантъ. – 2005. – 5 сентября.]

<sup>1030</sup> Компания создана при участии студии «ТРИТЭ» Н. Михалкова и холдинга «Профмедиа», который является частью холдинга «Интеррос», принадлежащего В. Потанину.

<sup>1031</sup> Гусев А. Создана Российская антипиратская организация. Борьба с пиратами набирает обороты. Обороты оказываются холостыми // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=688&chr\\_year=1997](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=688&chr_year=1997)).



Поскольку пиратская продукция пользовалась спросом (небогатый потребитель в данном вопросе практически безоговорочно поддерживал нарушителей), а чиновники введением (незаконных!) акцизов повсеместно стремились «наложить лапу» на и так еле выживающий легальный видеобизнес, борьба эта изначально была обречена на провал. В то же время следует отметить, что государство вполне халатно относилось и к контролю за деятельностью частного бизнеса – «любители кино» регулярно привозили из-за границы в качестве ручной клади профессиональные копии недавно вышедших на Западе кинофильмов (явно не для домашнего просмотра), никто не контролировал ситуацию с количеством продаваемых билетов и реальным присутствием людей в кинозале, никого не волновала и стихийно сложившаяся ситуация распределения кинодоходов, при которой минимум 50% доставалось кинотеатру. Говоря о необходимости разработки разумного механизма возврата средств, в реальности никто не озабочивался перераспределением получаемых от кинопоказа денег в пользу кинопроизводства. Не прекращались и безрезультатные разговоры на тему единого электронного билета, который вот-вот появится и обеспечит честный общероссийский учет доходов от кино. Но самое главное – инициативы кинодепартаментов часто не доходили до реализации, так как органы, обязанные следить за исполнением законодательства, не сильно стремились выполнять свои прямые обязанности, предпочитая заниматься крышеванием «бизнеса» и прочими более интересными для них делами. «Рынок DVD на 100% «пиратский», нелегального видео не меньше 80%. Это колоссальные деньги, миллиарды долларов, которые проходят мимо легальных производителей. И этой проблемой не занимаются только потому, что вокруг слишком много заинтересованных лиц. Ничем другим существование той же «Горбушки» объяснить нельзя. Подобное абсолютно «пиратское» предприятие можно только закрыть, но ведь этого не делают. Значит, кто-то в нем заинтересован»<sup>1032</sup> (К.Шахназаров).<sup>1033</sup> Получалось, что разработка

---

<sup>1032</sup> Попова А. Как сделать российское кино прибыльным: Интервью с К. Шахназаровым // РБК daily. – 2003.

политики в области кино при *бесконтрольном* поведении участников рынка, не отслеживаемом другими ведомствами, и не могла эффективной: что толку в законе, если он не работает<sup>1034</sup>.

Вопрос о квотах, поднимаемый неоднократно, так же как и борьба с пиратством широко обсуждался, но до реализации каких-либо мер дело никогда не доходило. Вариант поддержки, применяемый рядом других стран, озабоченных развитием национальной киноиндустрии – в плане скромного процента отчислений с каждого проданного билета на иностранный фильм на нужды отечественной кинематографии – как правило даже не рассматривался. Возможно, в сложившейся в России ситуации постоянного «забанивания» подвижек по единому электронному билету, который – очевидно – стал бы *не* фиктивным бланком строгой отчетности, такие предложения просто представлялись не реальными. Свою точку зрения на систему отчислений с билетов уже озвучивал А.Голутва: «Наша государственная политика направлена на снижение налогового бремени, а не на введение дополнительных налогов и сборов. Система отчислений не годится именно сегодня в условиях существующей у нас экономико-правовой системы. Пока это не выгодно»<sup>1035</sup>. Однако за квотирование выступали многие успешные отечественные кинодеятели. В частности, К.Шахназаров считал, что «квотирование – это необходимая мера. <...>

---

– 5 июня. / [www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357](http://www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357)

<sup>1033</sup> Мнения на этот счет М. Швыдкого: «У нас и американское-то кино появляется на телеэкранах раньше, чем оно выходит, по-моему, на телевидении в Америке, но это такая аномалия нашей жизни...» и С. Говорухина: «...этот вид преступности (пиратство– О.З.) находится под патронажем милиции в каждом городе. Борьба с пиратством сегодня невозможно». [Цит. по: Сохраним ли мы свое кино? // Российская Федерация сегодня. – 2003. – №12.]

<sup>1034</sup> Интересное мнение о попустительстве в борьбе с пиратством высказал в 2006г. А.Голутва. На вопрос почему у нас все время декларируют борьбу с пиратством, но в самом центре Москвы на глазах «крышующей» этот бизнес милиции открыто продаются фильмы, еще не вышедшие в прокат, он ответил: «Пиратство – воровство, но кормило целые города и области. Поэтому власти смотрели сквозь пальцы. <...> Представьте себе городок в Сибири. Там одно военное предприятие – и больше ничего нет. А теперь нет и заказов на его продукцию. А население города зависит от этого завода. И тогда завод переходит на контрафактную продукцию. <...> Сейчас (в 2006г. – О.З.) ситуация изменилась. Началось закрытие пиратских предприятий, и если недавно на видеорынке 90% дисков были контрафактные, то теперь их доля опустилась до 65–75%. И я думаю, что вполне реально довести ее до 50%. Но полностью пиратство уничтожить невозможно». [Цит. по: Кичин В. Кино в цифре // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.]

<sup>1035</sup> Голутва А. Важно не владеть залом, а управлять им: Интервью portalу «Культура». – 2003. – 8–14 мая. // [www.kultura-](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386)

[portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=464&crubic\\_id=1000251&rubric\\_id=218&pub\\_id=441386](http://portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=464&crubic_id=1000251&rubric_id=218&pub_id=441386)

чтобы кинотеатры выделяли 20–25% сеансов на показ отечественной продукции. И не надо больше – российское кино больше пока не потянет. Но уповать на сознательность владельцев кинотеатров я бы не стал, обязательный показ русских фильмов надо закрепить законодательно. Иначе ни один кинотеатр этого делать не будет. <... > К сожалению, у американцев в России колоссальные преимущества. Во-первых, они продают нам огромные пакеты своей продукции. А во-вторых, они пока не ставят перед собой задачи окупить здесь картины. Россия для них – рынок будущего, и американские прокатчики делают сейчас все, чтобы заполучить наш рынок. Именно поэтому введение квот на зарубежную продукцию – единственная возможность поддержать отечественный кинематограф. Киноотрасль зашла в тупик: фильм делается, но не окупается, и, как следствие, пропадают инвесторы. А если их нет, на какие деньги снимать следующую ленту? Так что отрасль сегодня фактически парализована, хотя могла бы приносить колоссальные доходы»<sup>1036</sup>. Но дальше фигурирования в проектах закона вопрос квотирования никогда не проходил.

Помимо скромных государственных денег, которые никто не возвращал, основные инвестиции в кино пока поступали с телевидения – спрос на отечественные сериалы в переходный период оказал тогда большую услугу кинопроизводству.

Настало время приватизации крупных государственных кинопредприятий. В 2003г. пришел черед акционирования «Совэкспортфильма». Все акции ОАО «Внешнеторговой компании «Совэкспортфильм» было вменено определить в принадлежность единственному учредителю – российской Федерации в лице Минимущества России. Приватизации подлежал имущественный комплекс государственного предприятия «Всероссийской хозрасчетной внешнеэкономической компании «Совэкспортфильм» Комитета кинематографии при Правительстве РФ», и

---

<sup>1036</sup> Попова А. Как сделать российское кино прибыльным: Интервью с К. Шахназаровым // РБК daily. – 2003. – 5 июня. / [www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357](http://www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357)

оговаривался к утверждению перечень объектов (в том числе исключительных прав), не подлежащих приватизации (приложение в документе не приводится!) и подлежащих передаче в ведение Управления делами Президента РФ<sup>1037</sup>. Пока дело закончилось образованием ОАО со 100%-ной принадлежностью акций государству. Позже (в декабре 2008г.) Рокимущество выставит на продажу на аукционе принадлежащие государству 100% акций ОАО «ВК«Совэкспортфильм», но предприятие снимут с торгов. По словам Г. Геворкяна, гендиректора «Совэкспортфильма», приватизация грозила ему перепрофилированием, так как возможных покупателей интересовало прежде всего его задние «Совэкпрорфильма» в Калашном переулке. Отмены аукциона добились дирекция предприятия и Минкультуры (на совещании, проходившем в Минэкономразвития). В итоге, было решено, что организация-правопреемник Всесоюзного объединения по экспорту и импорту кинофильмов, организующая мероприятия по продвижению российского кино за рубежом (Неделя российского кино в 27 странах мира, российский павильон в Каннах), будет продолжать свою деятельность, и – на базе имущества «Совэкспортфильма» (здание, фильмофонд) при сохранении старого названия – будет создана новая некоммерческая организация по масштабному продвижению российского кино за рубежом. Сначала ее деятельность будет финансировать государство, а в дальнейшем продюсеры и прокатчики: за пример взяли французскую компанию UniFrance, субсидируемую Национальным центром кинематографии Франции и представляющую французское кино на крупнейших кинофестивалях и кинорынках.

Поскольку отдельный Указ о реорганизации федеральных государственных киностудий по началу не планировался (он вышел в апреле 2001г.), предполагалось, что крупные советские киностудии будут приватизированы согласно общему принципу, оговоренному в Законе о кино. Но на практике сразу возникло много спорных вопросов. К примеру,

---

<sup>1037</sup> Распоряжение от 23 декабря 2003 г. N 7157-р «Об условиях приватизации государственного предприятия «Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания «Совэкспортфильм» Комитета кинематографии при правительстве РФ».

«Мосфильм» – как объект недвижимости в центре Москвы и остатки производственной базы – без сомнения был привлекателен для инвесторов, но главным объектом его притягательности и, как следствие – предметом споров оказался фильмофонд картин советского периода, исключительные права на прокат и экспорт которого принадлежали киностудии (в отличие от «Ленфильма» и Киностудии им. Горького, «Мосфильм» их сохранил). Интриги телеканалов привели к тому, что «Мосфильму» было предложено передать права на фильмы в госсобственность и акционироваться без них. На защиту киностудии встал мэр Москвы Ю. Лужков: Москва имела собственный интерес в этом деле – предполагалось, что при приватизации Мосфильма она и станет владелицей 49% его акций. Права у «Мосфильма» не отняли, но гендиректор студии Владимир Досталь, собственно и сохранивший для киностудии ее фильмофонд и долго готовивший проект приватизации руководимого им объекта, решил покинуть свой пост. На его место правление киностудии выбрало Карена Шахназарова, который сразу высказался против акционирования и предпочел оставить «Мосфильм» в государственной собственности (точнее, сумел доказать в верхах несвоевременность поспешной приватизации). Возлагая надежды на госучастие, он приступил к поэтапному восстановлению киностудии, и поскольку бюджетного финансирования она не получала (будучи на хозрасчете с 1991г.), коллекция фильмов и заключенные еще В. Досталем контракты с телеканалами оказались единственными реальными источниками дохода «Мосфильма» в тот период.

Вышедший позже, в апреле 2001 года Указ Президента РФ «О реорганизации федеральных государственных киностудий» предписал выделить из них ФГУПы<sup>1038</sup>, подлежащие последующему преобразованию в

---

<sup>1038</sup> Унитарным предприятием признается коммерческая организация, не наделенная правом собственности на закрепленное за ней собственником имущество. Имущество унитарного предприятия является неделимым и не может быть распределено по вкладам (долям, паям), в том числе между работниками предприятия. В форме унитарных предприятий могут быть созданы только государственные и муниципальные предприятия. Имущество <...> принадлежит такому предприятию на праве хозяйственного ведения или оперативного управления. Органом унитарного предприятия является руководитель, который назначается собственником либо уполномоченным собственником органом и им подотчетен. Унитарное предприятие отвечает по своим обязательствам всем принадлежащим ему имуществом. Ст. 113 ГКРФ.

акционерные общества с сохранением основного вида деятельности (производство фильмов), и предписывал предусмотреть сохранение за ними исключительных прав на использование созданных на них произведений. С 25 января 2001г. согласно распоряжению Правительства РФ ФГУПом в подчинение Министерства культуры РФ вошел Киноконцерн «Мосфильм». Однако его приватизация через создание ОАО была отложена – посетивший киноконцерн Президент В.Путин (в 2003г.) лично принял такое решение. Позиция К.Шахназарова в этом вопросе была известна: «Я не против акционирования как экономического рычага: он может работать. Но акционерное общество само по себе еще не панацея. Не имеет значения, в чьей собственности находится предприятие, если им руководит толковый директор. <...> Скорого акционирования «Мосфильма» пока не предвидится. Наш концерн слишком важен для отечественной киноиндустрии, и, если с ним что-то случится, восстановить его будет невозможно. Ведь «Мосфильм» не просто пара павильонов и студий. Есть некоторые вещи, которые будет невозможно вернуть, даже инвестировав большую сумму денег. Есть студия им. Горького, «Ленфильм», которые будут акционироваться первыми. При всем моем к ним уважении, они менее важны для российского кинопроцесса. Я бы хотел посмотреть, как они будут работать в новом статусе, и только после готовить к реорганизации «Мосфильма». Концерн сейчас – рентабельное государственное предприятие, которое нормально работает, не получая при этом из федерального бюджета ни копейки».<sup>1039</sup> И позже, в 2008г., Федеральное агентство по культуре и кинематографии поддержало предложение сохранить ФГУП «Киноконцерн «Мосфильм» в госсобственности – как предприятие имеющее для отрасли стратегическое значение<sup>1040</sup>.

Что до приватизации «Ленфильма», то Правительство предложило вариант, предусматривающий разделение студии на два ФГУНа – ТПО

---

<sup>1039</sup> Попова А. Как сделать российское кино прибыльным: Интервью с К. Шахназаровым // РБК daily. – 2003. – 5 июня. / [www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357](http://www.rbcdaily.ru/2003/06/05/focus/562949979063357)

<sup>1040</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

«Ленфильм» и Фильмофонд киностудии «Ленфильм». Решение было встречено кинематографистами с недовольством – высказывались опасения, что избежать репродуцирования не удастся; со скандалом покинул свою должность директор киностудии В.Сергеев, объяснив свое увольнение «категорическим несогласием со стратегией реорганизации кинематографа, выработанной министром культуры Михаилом Швыдким и его первым заместителем Александром Голутвой»<sup>1041</sup>. В 2004г. ТПО «Ленфильм» согласно плану приватизации было преобразовано в ОАО «Киностудия «Ленфильм» со 100%-ным государственным капиталом. А в 2005г. началась распродажа студийных активов: никому неизвестной фирме ЗАО «Медиа-Рост», зарегистрированной в 2002г. по Северному административному округу г. Москвы (с уставным капиталом 10 000 руб. и не имеющей отношения к указанному в документах телефону)<sup>1042</sup>, был продан земельный участок площадью 4763 м<sup>2</sup> с расположенным на нем 4-м корпусом «Ленфильма» (цехом декоративно-технических сооружений – ЦДТС) площадью 7380,5 м<sup>2</sup> по подозрительно низкой цене – менее, чем за \$2 млн.. Сумму сделки А.Зерцалов (новый директор «Ленфильма») оправдывал тем, что «здание находится в аварийном состоянии и вообще относится к непрофильным активам»<sup>1043</sup><sup>1044</sup>. Эта сделка, видимо, была одобрена советом директоров «Ленфильма», потому что в последующих имущественных спорах речь об этой операции не поднималась. По словам Зерцалова продажа позволила «Ленфильму» закупить новое оборудование, доходы студии выросли, и к 2006 году она выпустила 7 картин – 5 художественных и 2

---

<sup>1041</sup> Берсенева В. Недвижимость «Ленфильма» купила компания-призрак? // Портал Фонтанка.ру / [www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/](http://www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/)

<sup>1042</sup> Берсенева В. Недвижимость «Ленфильма» купила компания-призрак? // Портал Фонтанка.ру / [www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/](http://www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/)

<sup>1043</sup> «ЦДТС – один из столпов кинопроизводства. В его состав входит архитектурно-конструкторское бюро, столярно-постановочный и макетно-буафорский участок, рабочие мастерские и коллектор фондусных модулей, то есть склады фондуса, материала, используемого для изготовления всех декораций. Проще говоря, именно ЦДТС обеспечивает любой фильма необходимым антуражем» [Разуваев М. Голое кино // Коммерсантъ. – 2005. – 26 октября.].

<sup>1044</sup> Берсенева В. Недвижимость «Ленфильма» купила компания-призрак? // Портал Фонтанка.ру / [www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/](http://www.fontanka.ru/2005/11/07/152292/)

документальных.<sup>1045</sup> Предполагалось, что переоснащенная и работающая студия в 2007г.<sup>1046</sup> будет выставлена на торги.<sup>1047</sup> Однако к моменту запланированной приватизации все поменялось. Директора студии А.Зерцалова обвинили в мошенничестве за сделки, заключенные в 2005г.: продажу по заниженным суммам<sup>1048</sup> трех студийных дач, пионерлагеря, спортивной базы (всего по разным данным прессы – от 7 до 16 объектов). Директор счел претензии необоснованными, заявил, что предпродажную оценку объектов осуществляла лицензированная компания, что он действовал в интересах киностудии, которой деньги были нужны для выживания, а также сообщил, что на вырученные 120 млн. рублей было проведено материально-техническое переоборудование студии.<sup>1049</sup> В любом случае, не имея права единолично принимать такое решение (заключение таких сделок должно согласовываться с советом директоров и акционерами – в данном случае с государством, как держателем 100% акций) Зерцалов превысил должностные полномочия и был отправлен в отставку; на его место назначили В.Тельнова.

Инициатором интереса к имуществу «Ленфильма» оказалось Федеральное агентство по управлению федеральным имуществом (ФАУФИ), подведомственное Минэкономразвития, ему же и предстояло выставлять киностудию на торги. Потенциальными покупателями СМИ рассматривали АФК<sup>1050</sup> «Система», строящую собственную киностудию в Санкт-Петербурге, петербургскую корпорацию «ЛЭК», возводящую напротив «Ленфильма» жилой комплекс, и банк ВТБ, а также разбавляли информацию слухами, что покупатель желает получить в приобретении все, на что он,

---

<sup>1045</sup> Востроилова Т. «Ленфильм» просит приватизировать себя аккуратно // Портал Фонтанка. ру / <http://www.fontanka.ru/2007/04/27/052/>

<sup>1046</sup> Позже сроки перенесли на 2008г, что совпало с 90-летием киностудии.

<sup>1047</sup> Сердобольский О. «Ленфильм» переоснащается и делает кино // Невское время. – 2005. – 17 ноября.

<sup>1048</sup> Журналисты приводят результаты собственных расследований, и по их мнению реальная цена одного из объектов превышает продажную в 16 раз. [Петров Г. «Ленфильм» продают заранее // Портал Фонтанка. ру / <http://www.fontanka.ru/2007/05/14/016/>].

<sup>1049</sup> Киностудию «Ленфильм» частично распродали еще до приватизации // Портал Лента. ру / [www.lenta.ru/news/2007/05/14/lenfilm/](http://www.lenta.ru/news/2007/05/14/lenfilm/).

<sup>1050</sup> АФК – Акционерная финансовая корпорация.



видимо, когда-то рассчитывал.<sup>1051</sup> Основным препятствием для оспаривания прежних сделок являлось истечение срока исковой давности, и хотя Росимущество неоднократно пыталось оспорить их законность в суде, в удовлетворении исков чиновникам было отказано. В 2008г. приватизация киностудии была приостановлена. Но в 2011-м на киностудию вновь начались «покушения»: теперь речь зашла о частно-государственном партнерстве – на студию претендует ОАО «АФК «Система» (В.Евтушенков). Предполагается, что холдинг выступит стратегическим инвестором нового ОАО, внося в его уставной капитал имущественный комплекс своей дочерней структуры – ЗАО «Всемирные русские студии» (RWS), расположенной под Петербургом. Государство со своей стороны вложит весь принадлежащий ему пакет акций ОАО «Киностудия «Ленфильм» в обмен на блокирующий пакет – 25% плюс одну акцию. Сторонники такой своеобразной приватизации доказывают, что Ленфильму очень повезло, что им заинтересовался профильный инвестор – следовательно киностудия не только избежит репрофилирования, но и привлечет необходимые средства на модернизацию. Противники перехода киностудии из государственных рук в частные считают, что помимо прочих материальных преференций RWS достанется и бренд «Ленфильма». Пока вопрос о статусе киностудии остается открытым.

На студии им. Горького дела тоже обстояли не лучшим образом. Сменившего на посту директора С.Ливнева<sup>1052</sup> В.Грамматикова «А.Голутва обвинил в заключении заведомо невыгодных сделок и едва ли не уводе активов студии на сторону. Господин Грамматиков пытался оспорить свое увольнение в суде. Справедливости ради стоит отметить, что ему при вступлении в должность в конце 1990-х годов досталось от

---

<sup>1051</sup> Петров Г. «Ленфильм» продают заранее // Портал Фонтанка. ру / <http://www.fontanka.ru/2007/05/14/016/>

<sup>1052</sup> С.Ливнев сейчас продюсер успешной компании «Леополис»; А.Голутва в конце 2009г. назвал ее одной из трех компаний (еще «Дирекция кино», «Реал Дакота» – только о них стоит говорить с точки зрения прибыли), которые «реализуют один-два коммерчески успешных проекта в год каждая». [Гусейнова С. Фильмы возвратного характера // Коммерсант Деньги. – 2009. – 21 декабря.]

предшественников множество долговых обязательств»<sup>1053</sup>. К 2005г., когда были назначены аукционы по продаже части студии (75% минус одна акция), собственность киностудии была разделена на ТПО (творческо-производственные объединения), а новый директор студии С.Ершов был позитивно настроен к идее приватизации. Учитывая, что права на прокат картин из коллекции киностудии были переданы в другие руки до 2018 года, он предполагал делать ставку не на прошлые достижения, а на организацию современного производства и указывал, что Киностудия им. Горького – не руины, а одна из самых развивающихся киностудий стране, при том, что настоящее руководство студии получило ее с ситуации практического банкротства.<sup>1054</sup> А раз «блокирующий пакет – 25% плюс одна акция – останется в руках государства, оно сможет существенно влиять на деятельность частных акционеров»<sup>1055</sup>. Однако аукцион не состоялся<sup>1056</sup>, а позже Российский фонд федерального имущества вообще отменил намеченную приватизацию: его смутила подозрительно низкая стартовая цена.<sup>1057</sup> Вопрос о приватизации ОАО «ТПО «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. Горького» вновь поднимался в 2008г., и как тогда выяснилось – блокирующего пакета акций не будет. Это стало сюрпризом даже для ФАККа (после акционирования предприятия курируются Минимущества РФ); руководители кинодепартамента узнали об этом из СМИ: «Сейчас наши представители обратились к правительству с просьбой сохранить старую схему приватизации для Киностудии Горького, «Совэкспортфильма» и других кинематографических организаций. Мы считаем, что расставаться со всеми их акциями пока нецелесообразно. Ну, а если ничего изменить все же не удастся, то, по крайней мере, государство должно поставить будущим собственникам условие, чтобы они хотя бы в

---

<sup>1053</sup> Разуваев М. Голое кино // Коммерсантъ. – 2005. – 26 октября.

<sup>1054</sup> По какой цене легенда // Российская газета. – 2008. – 29 апреля.

<sup>1055</sup> Ершов С. Цит. по: Киностудия им. Горького пойдет с молотка // Известия. – 2005. – 14 января.

<sup>1056</sup> «Российская газета» также пишет о том, что предприятие ежегодно автоматически включается в список объектов, планирующихся к приватизации. Так, аукцион 2004 года был отменен в связи с заниженной стартовой ценой объекта, которая не превышала \$5млн.

<sup>1057</sup> Разуваев М. Голое кино // Коммерсантъ. – 2005. – 26 октября.

течение 10–15 лет не меняли основной вид деятельности этих организаций»<sup>1058</sup> (С. Лазарук). Как писал в то время «Коммерсантъ Деньги», «говорили, что «решение правительства было принято в интересах «Газпрома», который не опустится до перепрофилирования студии в ресторан, но не прочь прославить в качестве спасителя национального достояния»<sup>1059</sup>. Но дело было даже не в этом: приватизацией киностудии со 100% государственных акций создавался прецедент – начиная с этого поворотного момента Минимущества могло выставить на торги любой театр или музей.<sup>1060</sup> «Увы... Если организация стала акционерным обществом со 100-процентным пусть даже принадлежащим государству капиталом, то решение по ее продаже принимается правительством РФ по представлению Минимущества»<sup>1061</sup>, – подтвердил С.Лазарук. Однако и на этот раз активное вмешательство общественности привело к изменению решения – вопрос о приватизации вновь был отложен.

Скандалными историями на пути к приватизации «прославился» и знаменитый «Союзмультфильм». История началась с продажи за рубеж части его коллекции еще в 1992г.. Тогда арендное предприятие ОАО «Союзмультфильм» (арендовавшее права «Союзмультфильма» до 1999г.) заключило с американской фирмой «Films by Jove» (О. Видов и Д. Борстин) 10-летний контракт (с правом его продления на 30 лет) о передаче прав на международный прокат 1259 мультфильмов. Часть коллекции (75%) была возвращена в 1994г. по просьбе ОАО «Союзмультфильм» в обмен на продление срока проката оставшейся части коллекции на 30 лет. На восстановление, озвучание, покупку прав на западную музыку и сюжеты иностранных авторов в советских мультфильмах американской фирмой (и привлеченными ей инвесторами) было потрачено \$4,3 млн. Тем не менее, «18 декабря 2001 года Высший арбитражный суд России отменил эти решения и

---

<sup>1058</sup> Сергей Лазарук: «Желания Роскультуры не всегда совпадают с ее возможностями» // Сайт Kinobusiness.com / [www.kinobusiness.com/content/view/778/31/](http://www.kinobusiness.com/content/view/778/31/).

<sup>1059</sup> Ходорыч А. Кино для павильонов // Коммерсантъ Деньги. – 2008. – 12 мая.

<sup>1060</sup> Малюкова Л. Потянуло на Горького // Новая газета. – 2008. – 28 апреля.

<sup>1061</sup> Цит. по: Малюкова Л. Потянуло на Горького // Новая газета. – 2008. – 28 апреля.

признал ФГУП "Киностудия «Союзмультфильм» полным правопреемником организации «Союзмультфильм» советского периода»<sup>1062</sup>. В 2003г. согласно Указу Президента Российской Федерации от 04 февраля 2001 г. № 389 «О реорганизации федеральных государственных киностудий»<sup>1063</sup> первоначальный ФГУП стал двумя ФГУПами – ФГУП ТПО «Киностудия «Союзмультфильм» и ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм», а Россия стала добиваться возврата отчужденной коллекции в международных судах. Разбирательствам не было видно конца, пока в 2007г. многолетнюю проблему не попытался разрешить предприниматель А.Усманов. Выкупив права у FBJ, он подарил мультфильмы ВГТРК (точнее, входящему в ВГТРК каналу «Бибигон»). Так коллекция вновь оказалась в России, но в частных, а не в государственных руках. Позже (в 2010г.), арбитражный суд Москвы постановил, что прокат за рубежом 547 советских мультфильмов был незаконным. Судебная инстанция признала недействительным договор между ОАО «Киностудия «Союзмультфильм» и американской компанией Films by Jove (FBJ); ФГУП «Объединенная государственная коллекция» (до сентября 2009г. – ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм») стал правопреемником организации «Союзмультфильм» советского периода. Но «по словам Шильникова (исполнительного директора студии – О.З.), судебное решение – скорее моральная победа: ФГУП торговал зарубежными правами на советские мультфильмы наравне с FBJ. В среднем в год это приносило около \$100 000».<sup>1064</sup> Претензий к ВГТРК по поводу перешедших ней от FBJ исключительных прав на прокат мультфильмов Шильников предъявлять не намерен, заметив, что права, полученные от Усманова, компания в эти годы

---

<sup>1062</sup> Сидоров Д. Михаилу Фрадкову показали «Союзмультфильм» // Коммерсантъ. – 2006. – 18 сентября.

<sup>1063</sup> Вообще-то весьма расплывчатую формулировку Указа № 389 сочли предусматривающей реорганизацию федеральных государственных киностудий путем выделения творческо-производственных объединений (ТПО) с последующим их акционированием и сохранением авторских прав на кинофильмы в федеральной собственности за реорганизуемыми предприятиями – фильмофондами. ФГУП «Киноконцерн «Мосфильм» – единственная государственная киностудия, которая не была разделена на творческо-производственное объединение и фильмофонд.

<sup>1064</sup> «Чебурашку» и «Маугли» депортировали на Родину // Ведомости. ру. – 2010. – 25 августа. / [www.vedomosti.ru/newspaper/article/244325/cheburashka\\_na\\_rodine](http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/244325/cheburashka_na_rodine)

не использовала, но первый заместитель гендиректора ВГТРК Антон Златопольский без обиняков заявил, что у компании есть собственный контракт на зарубежный прокат советских мультфильмов, не связанный с ФГУП «Союзмультфильм».<sup>1065</sup> Юридическую казуистику в этом вопросе, похоже, распутать не сможет уже никто, если только попросту не будет принято волевого решения. А до этого, видимо, у коллекции так и будет два постоянных и равноправных правообладателя.

Когда в результате проведенной реорганизации федеральных государственных киностудий было образовано 15 фильмофондов<sup>1066</sup>, в верхах у практически сразу стала очевидна необходимость их объединения (укрупнения) с целью более эффективной реализации прав на закрепленные за ними фильмоколлекции. В связи с этим в 2005–2006 гг. была осуществлена реорганизация фильмофондов путем присоединения мелких фильмофондов к более крупным, в результате чего их количество сократилось до 6 основных: ФГУП «Фильмофонд Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького», ФГУП «Фильмофонд Центральной киностудии научно-популярных и учебных фильмов «Центрнаучфильм», ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм», ФГУП «Фильмофонд Киностудии «Ленфильм», ФГУП «Фильмофонд Свердловской киностудии» и ФГУП «Фильмофонд студии «Диафильм». Укрупнение затем продолжилось – как базовый был выбран ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм» ввиду его наиболее устойчивого финансово-экономического положения по сравнению с другими фильмофондами. Присоединив в 2009г. вышеперечисленные фильмофонды, он был переименован в ФГУН «Объединенную государственную

---

<sup>1065</sup> Информация по: «Чебурашку» и «Маугли» депортировали на Родину // Ведомости. ру. – 2010. – 25 августа. / [www.vedomosti.ru/newspaper/article/244325/cheburashka\\_na\\_rodine](http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/244325/cheburashka_na_rodine)

<sup>1066</sup> См. сноску выше об Указе № 389 от 4 февраля 2001г. «О реорганизации федеральных государственных киностудий». Судя по дате указа, уже в 2001г. во всю реализовывалась программа, целью которой, несмотря на заверения министра Швыдкого ради успокоения общественности, было объединение фильмофондов советского периода в государственных руках.

киноколлекцию»<sup>1067</sup>, а в марте 2012 г. Распоряжением Правительства РФ № 380-р было предписано преобразовать ФГУП «Объединенная государственная киноколлекция» (ОГК) в ФГБУК (Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры) «Объединенная государственная киноколлекция». Отнеся его к ведению Минкультуры РФ, суммарную киноколлекцию должны присоединить к Госфильмофонду РФ.

Преобразования сопровождалось театральным действием следующего содержания. На встрече с мультипликаторами (2011г.) В.Путин обозвал ВГУП «ОГК», исполняющим обязанности гендиректора которой значился А.Голутва, конторой «Рога и копыта», и, сообщив, что по указу от 2000-го года вообще никаких ФГУПов не предусматривалось<sup>1068</sup>, а было написано – «сохранение за кинокомпаниями прав на произведения», предложил ликвидировать ОГК и передать все имеющиеся у нее права Госфильмофонду.<sup>1069</sup> После этого на анимационные нужды было обещано выделить дополнительные 500 млн. рублей, что и было сделано – деньги отправились посреднику, то есть Фонду кино.

К 2004 году уже не имело смысла утверждать, что российское кино по качеству и прокатному потенциалу не идет ни в какое сравнение с американским. Дело, скорее, было в прокатчиках, не заинтересованных в изменении хорошо отлаженной системы. Тот факт, что ведущие американские компании, прямо выходя на дистрибьюторов, фактически диктовали кинотеатрам репертуарную политику, объяснял трудности попадания российского фильма в российские кинотеатры (даже если владельцы этого хотят), но не доказывал, что этого нельзя законодательно регламентировать. Возражения, что в стране не производится достаточного количества конкурентоспособных фильмов уже не выдерживают критики. К тому времени обозначился ряд фильмов, которые даже в условиях

---

<sup>1067</sup> Приказ Министерства культуры РФ от 9 сентября 2009г. № 621 «О переименовании ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм» и об утвреждении новой редакции устава».

<sup>1068</sup> На самом деле - предусматривалось (это указ от 2001г, см. выше), но с сохранением фильмофонда.

<sup>1069</sup> Колесников А. Все лучшее дядям // Коммерсантъ. – 2011. – 29 июня.

«задворочного» проката сумели получить хорошую кассу и имели явный нереализованный прокатный потенциал («Бумер», «Антикиллер-2», «72 метра»). Кроме того, критерии оценки могли быть разными, и если наше кино финансово проигрывало голливудскому, у него был свой плюс – оно рассказывало о российской жизни, а это импонировало национальному менталитету и должно было быть принято во внимание. Вновь поднимался вопрос квот – многие понимали, что при продавливании квотирования «речь идет не о фильтрации выбрасываемой на наш рынок американской кинопродукции. Речь идет об антимонопольной политике, необходимой при отсутствии нормальной рыночной конкуренции, когда американское и российское кино изначально поставлены в неравные условия»<sup>1070</sup>.

Кардинально ситуация изменилась с выходом «Ночного Дозора» Тимура Бекмамбетова (в 2004г) – фильм заставил прокатчиков «пошевелиться» и начать думать о возможностях получения прибыли от реализации в российские (и не только) кинотеатры картин отечественного производства.

Когда в столичном «Экспоцентре» прошла уже не первая, но знаковая выставка «Кино Экспо 2004» и в ней приняли участие около ста прокатных компаний и кинотеатральных сетей, факт, что отечественный прокат находится на подъеме, приобрел наглядность. Общее настроение было очевидно приподнятым – снимать и показывать кино в России стало выгодно. И показывать российское кино – не менее выгодно, чем американское: если «Властелин кольца: Возвращение короля» П. Джексона принес в российском прокате \$14 млн., то «Ночной дозор» Т. Бекмамбетова – \$16 млн. В производство фильмов, претендующих на успешный прокат, теперь стали вкладываться серьезные деньги. Как один (и немаловажный) из факторов успеха уже рассматривалась реклама, расходы на которую стали изначально закладывать в бюджет ленты.

---

<sup>1070</sup> Маслова Л. Квотирование кино – назревшая необходимость / Два ответа Голливуду // Коммерсантъ Власть. – 2004. – 19 апреля.

Статистика того периода, тем не менее, еще удручает. На начало 2004г. в РФ (по подсчетам Министерства культуры) по факту функционирует «1200 городских кинотеатров и 14 тыс. киноустановок в сельской местности, <...> в среднем сбор от каждого кинотеатра и киноустановки составляет \$2,7 в день»<sup>1071</sup>. Техническое состояние фильмофонда региональных киноvideопрокатных организаций признано низким, так как основную часть фильмофонда составляли фильмокопии 3-й категории<sup>1072</sup>, а областные видеообъединения часто не пополняли фонды национальных фильмов, даже выпускаемых рядом кинопредприятий при господдержке – по льготным ценам. Цифры, приводимые в выступлении М.Швыдкого в пользу развития сети «Роскинопрокат» вели к выводам, что «необходимы ежегодные расходы на строительство новых кинозалов, реконструкцию и ремонт существующих кинозалов и производство передвижных киноустановок – 200-300 млн. руб.; развитие и содержание фонда национальных фильмов – 120-140 млн. руб.; содержание кинозалов, развитие сервиса в них – 200–250 млн. руб. <... >, что в настоящее время федеральным бюджетом не предусмотрено»<sup>1073</sup>.

Но цифровой пессимизм в масштабах страны уже уступил оптимизму растущих доходов в центре стратегического развития. К 2006г. стало видно, что отечественный кинорынок оказался самым динамичным в мире (прирост доходов от кино достиг 30% в год). Голливуд обратил на это внимание: американские компании стали открывать в России представительства, а «многие крупные голливудские студии собираются снимать фильмы на русском языке и русском материале, но с привлечением европейских и американских звезд. В рамках 61-го Каннского кинофестиваля впервые за всю отечественную киноисторию на набережной Круазетт был организован

---

<sup>1071</sup> Пояснительная записка к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ», 2005г.

<sup>1072</sup> Для оценки технического состояния фильмокопий установлены четыре категории – в зависимости от технического состояния поверхности и перфораций. Фильмокопии, отнесенные к 4 категории, подлежат изъятию из проката до их восстановления путем допечатки, комплектования или реставрации, если это возможно.

<sup>1073</sup> Финансово-экономическое обоснование к проекту ФЗ «О внесении изменений в ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ», 2005г.



российский павильон, подобный аналогичным павильонам развитых стран, представляющих там возможности своих киноиндустрий. Инициаторами мероприятия стали «Совэкспортфильм», ФАКК, Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии и ряд некоммерческих фондов. В павильоне проводились тематические выступления продюсеров и руководителей Роскультуры, презентации российских киностудий и кинофестивалей; площадка использовалась для активного обсуждения тем о перспективах отечественного кинобизнеса: павильон «позволяет прежде всего иностранным партнерам получить полное представление о сегодняшнем российском кино и его потенциале»<sup>1074</sup>. Присутствие на каннском кинофоруме (а павильон арендуется на постоянной основе) Россия обозначила себя в мировом индустриальном кинопроцессе как полноценный его участник. Но у успеха была другая сторона: «И едва мы успели обрадоваться тому, что каждый пятый фильм в прокате – наш, как тут же возникли еще более жесткие условия конкуренции. И это еще один аргумент в пользу более активной государственной поддержки нашего кино»<sup>1075</sup>, – пояснял ситуацию в отрасли А.Голутва, не будучи при этом сторонником квотирования. По его мнению, при введении квотирования «достаточно быстро станет понятно, что допущена ошибка. Предложение о квотах не отвечает интересам ни кинообщества, ни зрителей. <...> Вроде бы все понимают, что чем больше в стране кинозалов, тем больше зрителей посмотрят кино, в том числе наши фильмы. Зачем тогда введением квот снижать заинтересованность инвесторов и владельцев киносетей в строительстве новых кинотеатров? Кинематографистам есть чем гордиться. Сегодня 25 процентов фильмов, выходящих в прокат, – российские. На их долю приходится около 30 процентов валовых сборов кинотеатров. В этом

---

<sup>1074</sup> Ходорыч А. Кино для павильонов // Коммерсантъ Деньги. – 2008. – 12 мая.

<sup>1075</sup> Цит. по: Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.

году показатели будут еще лучше. Без всяких ограничений! Зачем же нарушать этот естественный процесс?»<sup>1076</sup>

Темпы строительства новых залов к 2008-му стали уменьшаться: частники, понастроив в больших городах мультиплексы, не заинтересовались городами с населением меньше 500 тыс. человек. 43% населения РФ по-прежнему жило без кинотеатров, а кинофикация забуксовала. «У нас сейчас 1492 зала в 655 кинотеатрах. А минимум залов должно быть 3 тысячи. <...> надо идти в глубинку. А открывать кинотеатры в глубинке менее выгодно. И бизнес туда идти не хочет. И если раньше деньги после реконструкции зала и установки нового оборудования возвращались через 1,5–3 года, то сейчас – через 5–8 лет. Мы давно ставили вопрос о необходимости встречного движения – со стороны и федеральных властей, и регионов – навстречу бизнесу. Не обязательно строительство новых залов, можно переоборудовать залы в библиотеках, в клубах под цифровой кинопоказ»<sup>1077</sup>, – говорил тогда А.Голутва, в который уже раз озвучивая идею о строительстве дешевых сборно-разборных залов с цифровым оборудованием.<sup>1078</sup> В 2006г. предлагался проект о передаче кинофильмов через спутник, но государство пока не было убеждено в перспективности цифрового кинопоказа (на уровне государства речь пока шла только о ТВ). Владельцы киносетей, недавно поставившие новое оборудование, которому было еще далеко до физического и морального износа, тоже переходить на цифру не торопились, да и цифровой проектор, по качеству не уступающий пленочному, стоил дороже. Был еще один нюанс – «американские компании права на DVD дают в пакете с кинотеатральными и так сдерживают развитие кинопоказа в цифровых залах»<sup>1079</sup> (А. Голутва). Однако очевидно, что цифра экономически перспективней – не нужны затраты на пленочные тиражи

---

<sup>1076</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>1077</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>1078</sup> Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.

<sup>1079</sup> Цит по: Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.

(себестоимость копии без доставки составляет около \$1200), идет сильная экономия на транспортных расходах. Но потихоньку процесс сдвинулся – в декабре 2006 года сеть кинотеатров «Синема парк» установила первый в России цифровой проектор, открыв новый этап кинопоказа в России – переход от пленочных технологий к цифровым. В перспективе, переход на цифру в масштабах страны, по мнению А. Голутвы, решил бы крупную социальную проблему: «Сейчас (интервью 2008г – О.З.) только в 20% городов существуют кинозалы, а в 80% их нет или они очень старые, и новые фильмы туда не доходят»<sup>1080</sup>. Одновременно, цифровой показ мог оказать существенное влияние и на решение проблемы отраслевой – «наше кино должно стать, наконец, безубыточным. Необходимо улучшение сборов по стране»<sup>1081</sup>. Позже, к 2008г. в стране будет уже 30 цифровых кинозалов, но чаще всего под «цифру» предприниматели будут оборудовать один из залов в уже действующих мультиплексах. Заместитель главы ФАККа убежден, что технология показа приживется и в Москве: «Цифра» становится модной. Кроме того, цифровой показ во многом перекрывает пиратство, дает возможность смотреть фильм по запросу, обеспечивает экономию расходов и поддерживает конкурентоспособность коллективных форм просмотра фильмов. Ведь сейчас часть кинотеатральной аудитории уже уходит в интернет»<sup>1082</sup>.

К 2008г хорошо обстояли дела и с кинопроизводством – фильмов снималось больше, чем в РСФСР при советской власти, а телепродукции – в 20 раз больше, что, однако, привело к нехватке производственных мощностей, «особенно павильонов для съемок, современного оборудования. <...> В Москве ситуация уже близка к катастрофической – кинокомпания переносит съемки на зарубежные киностудии. И хотя сегодня на разных стадиях реализации находятся более 10 проектов строительства крупных студийных комплексов в Москве, Санкт-Петербурге, Подмосковье, Анапе,

---

<sup>1080</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>1081</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>1082</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

Геленджике и Сочи, осуществляются они медленно. А государственных мощностей не прибавилось. Более того, за исключением «Мосфильма», они еще и не чета тем, что были раньше, намного слабее. Тем не менее сегодня без производственных возможностей государственных киностудий не обойтись»<sup>1083</sup> (А.Голутва).

В 2006г. в области кинопоказа был создан прецедент – впервые в постсоветский период в России владельцам прав было настоятельно рекомендовано отказаться от проката фильма. На большой экран не вышла лента «Борат: культурные исследования Америки в пользу славного государства Казахстан» (прокатчик – «Gemini Film», представляющая в России интересы американской компании «20th Century Fox»). Официальная «мотивировка такова, что фильм содержит материалы, которые могут быть восприняты определенной частью зрителей как уничижительные в отношении некоторых национальностей и религий»<sup>1084</sup>. Однако этот отказ в прокате пока не следует считать цензурой, так как пожелание минкульты носило рекомендательный характер (во избежание неприятностей в будущем Gemini предпочла к ним прислушаться), и надо отдать должное экспертам, лента действительно безобразная – и не только потому, что количество пошлых сцен зашкаливает в ней все разумные пределы – картина и в самом деле отдает шовинизмом. Повествуя о приключениях глупого и похотливого казаха (внешне не похожего на казаха) в культурной стране Америке, она унижает человеческое достоинство представителей озвученной в названии фильма нации и, потешаясь над героем, оправдывает его нецивилизованную сущность происхождением из не(до)развитой страны. В мировом прокате фильм снискал коммерческий успех: при бюджете в \$18 млн. выручка только в США составила \$128,5 млн.<sup>1085</sup> В Казахстане фильм запретили официально.

При переходе госфинансирования кинопроизводства на госконтракт, заключаемый с продюсером в соответствии с универсальным 94-ФЗ «О

---

<sup>1083</sup> Юсипова Л. Кино – НЭП: Интервью с А. Голутвой // Огонек. – 2008. – №10.

<sup>1084</sup> Цит. по: Российские власти запретили показ фильма «Борат» // Коммерсантъ. – 2006. – 8 ноября.

<sup>1085</sup> Информация сайта Кинопоиск. ру // [www.kinopoisk.ru/film/102474/](http://www.kinopoisk.ru/film/102474/).

размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд», сразу стало очевидно, что система тендеров в кино работает с трудом. В 2007г. переход отрасли в режим не согласованного с ней законодательства обернулся 7–8-месячным простоем в области запуска в производство: разработчики унифицирующего закона, не учтя специфику творческих проектов, явно сильно перестарались.<sup>1086</sup> В ответ на поданную заявку режиссеру<sup>1087</sup> теперь могло прийти официальное уведомление подобного содержания: «Сообщаем Вам, что в связи с вступлением в силу с 01.01.2006 года Федерального закона 94-ФЗ «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд» объявление о конкурсах на размещение заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд в части производства национальных анимационных фильмов на 2006 год будет размещено в газете «Торги» в 1 квартале 2006 года. Заместитель начальника управления кинематографии Е. Н. Громова»<sup>1088</sup>. Творческий человек после такой отписки, что называется, выпадал в осадок. Но дальше вышло еще интереснее – передача большинства госполномочий от Министерсва культуры Фонду кино, который стал назначать лидеров кинопроизводства, уже выглядела полным абсурдом. Критерии, по которым руководство фонда оценивало успешность студий, не разглашались<sup>1089</sup>. «Что касается лидеров,

---

<sup>1086</sup> Абсурдность ситуации схематично расшифровал А. Голутва, приведя наглядный пример: «Композитор Иванов написал симфонию. Наше Федеральное агентство по культуре и кинематографии как государственный орган исполнительной власти должно поддерживать новые талантливые произведения, потому что современной музыки исполняется мало. И вот эксперты слушают эту симфонию и считают, что она достойна исполнения. Прежде мы передали бы симфонию в оркестр, но теперь нужно объявить конкурс. Теперь этот композитор обязательно должен с кем-то состязаться. С кем? По поводу чего? Это же еще неделю думать надо, чтобы как-то оформить. Вот такая вышла глупость». [Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.]

<sup>1087</sup> В данном случае речь идет о Г. Бардине и его полнометражном мультфильме «Гадкий утенок».

<sup>1088</sup> Цит. по: Кичин В. Кино в цифре: Интервью с А. Голутвой и С. Лазаруком // Российская газета. – 2006. – 26 апреля.

<sup>1089</sup> Позже писали, что выбор основывался на рейтинге от компании Movie Research, которая оценивала количество и качество выпущенных фильмов по зрительской оценке, полученным премиям, а также принимали во внимание устойчивость и надежность организации. Не учитывались ни объемы кассовых сборов, ни рентабельность кинопроектов. [Белавин П. 2 млрд руб. поделили на восемь продюсеров // Коммерсантъ. – 2010. – 22 марта.] Однако информация компании Movie Research скорее представляется оправдательной, чем убедительной.

то их выбор уже является признанием их компетенции»<sup>1090</sup>, – пояснил С.Толстиков. На первый раз отобранными лидерами производства оказались компании «СТВ» (С.Сельянова), «Дирекция кино» («Первого канала»), «ТРИТЭ» (Н.Михалкова), «Централ Партнершип» (холдинга «Проф-медиа»), «Профит» (И.Толстунова), «Арт-пикчерс» (Ф.Бондарчука и Д.Рудовского), «Базелевс» (Т.Бекмамбетова), «Рекун» (В.Тодоровского). Все восемь (семь<sup>1091</sup>) позиционирующих себя успешными продюсерских компаний (которые по идее не должны брать денег у государства), получили по увесистому финансовому пирогу (по 250 млн. рублей). Предполагалось, что 2–3 года продюсер спокойно будет развивать свои проекты по принятым на рынке законам, согласно которым большинство из них не окупаются за один год. Про возврат денег все оказалось фикцией – по факту речь шла лишь о символическом возврате – оговоренном проценте от выручки, полученной фильмом в прокате без учета продажи прав на телепоказ или выручки от DVD-релиза.<sup>1092</sup> Сумма возврата в основном составляет 5% от любого проекта. Однако С.Толстикову ясно, что *«стопроцентной возвратностью не должна быть ни в коем случае: мы же вложением денег компенсируем и недостатки инфраструктуры, и конкуренцию с заведомо более сильными американцами»*<sup>1093</sup>. А вот по мнению продюсера С.Члиянца произошел «просто распил государственных денег, который приведет к стагнации отрасли. Восемь компаний получили совершенно неконкурентные преимущества»<sup>1094</sup>.

Позже был объявлен конкурс на следующие, выделенные фонду 500 миллионов рублей. На них надо было снять 13 *социально значимых картин* – «Святитель Алексей» (экранизация одного из эпизодов жития жившего в XIV

---

<sup>1090</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиком // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

<sup>1091</sup> Студия «Рекун», как потом оказалась, не вошла в мейджоры.

<sup>1092</sup> Белавин П. 2 млрд руб. поделили на восемь продюсеров // Коммерсантъ. – 2010. – 22 марта.

<sup>1093</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиком // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

<sup>1094</sup> Белавин П. 2 млрд руб. поделили на восемь продюсеров // Коммерсантъ. – 2010. – 22 марта.

веке святителя Алексия), «5 (Проект «Осетия»)»<sup>1095</sup> (посвящен событиям в Южной Осетии в 2008 году), «Василиса Кожиная» (история любви русской Жанны д'Арк Василисы Кожиной и французского офицера Блие на фоне кровопролитной войны), «Калачи» (история о юноше, пытающемся попасть в армию, хотя его и не призвали), «Сокровища озера Кабан» (в фильме рассказывается о легендах и тайнах Казани, а само действие происходит в разные эпохи) и др..<sup>1096</sup> Отбор значимых проектов осуществлялся Попечительским советом Фонда (см. его состав в п. 2.2.). Вообще, рутинную работу по отбору социально-значимых проектов делает экспертный совет, в который входят режиссеры и продюсеры. Они рассматривают проекты с точки зрения их финансовой составляющей и прокатных возможностей, потом одобряют и отправляют в Попечительский совет, чьи решения являются определяющими. Изменения по составу Попечительского совета не планируются в принципе, хотя упреки и сравнения с Госкино советского периода при этом категорически отрицаются<sup>1097</sup> или игнорируются. Разумеется, отрицается и какое бы то ни было наличие идеологической составляющей.<sup>1098</sup>

В 2012г. Фонд кино решился произвести скромные изменения в пакете лидеров кинопроизводства, объяснив, что «ротация нужна хотя бы потому, что она показывает, что кто-то может войти в этот пул»<sup>1099</sup>. Жертвой демократической показухи стала компания «Профит», которую заменили на «Реал Дакоту» (Р. Давлетьярова). Вообще, трудно не заметить, что

---

<sup>1095</sup> Фильм вышел под названием «Август. Восьмого».

<sup>1096</sup> Государство разделит полмиллиарда между 13 социально значимыми кинопроектами. // Портал Newsru.com. - 2010. – 24 сентября. / <http://www.newsru.ru/cinema/24sep2010/goskino.html>.

<sup>1097</sup> При этом г-н Толстиков не отрицает, что «попечительский совет состоит из серьезных людей. <...> У них, я считаю, достаточно полномочий и компетенции, чтобы принять решение, что такое кино нам нужно». [Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиковым // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)]

<sup>1098</sup> «Конечно, нам нужны герои. <...> ... очень важно, что у нас есть такие фильмы как «Тихая застава». Потому что кто-то из ребят благодаря нему пойдет в погранучилища и так далее. <...> Мы не проводим политику в этой сфере, не занимаемся идеологией. Мы поддерживаем продукт» (С. Толстиков). [Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиковым // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)]

<sup>1099</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстиковым // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

руководитель Фонда С.Толстикова оказался еще и редким оратором. «При определении лидеров есть два важных фактора, – объяснил он несведущим. – То, какие фильмы они уже произвели, и второй, *на мой взгляд, не менее важный фактор – какие фильмы они собираются производить в дальнейшем*»<sup>1100</sup>. За успехи на международных фестивалях лидерами были назначены также ТПО «Рок» (А.Учителя), «Коктебель» (Р.Борисевича), «Нон-Стоп Продакшн» (А.Роднянского). Однако им повезло уже не так, как первым счастливым – на этот раз деньги не будут распределяться поровну – Фонд решит, кто сколько заслуживает, и кто сколько должен вернуть (компании предоставили Фонду пакеты проектов). С учетом того, что надо финансировать еще и анимацию, детское кино, исторические фильмы, а также участвовать в копродукции, Фонд не сидел без дела – им «создана матричная разновекторная модель»<sup>1101</sup> (С. Толстикова) предоставления субсидий.

Как представляется, кинопрокату, опирающемуся на американское кино, при таком рулевом как Фонд Толстикова особые бури не угрожают. А вот про область кинопроизводства такого не скажешь – там перспективы, скорее, туманны.

#### 9.4 Репертуар

Кино 90-х – кино переходного периода, кино смены экономических формаций, слома устоев советской системы ценностей. Ощущение перемен, появившееся еще в конце 80-х и приведшее к появлению фильмов доселе к показу невозможных, показало, что «рухнули три типа цензуры – политическая, сексуальная, и началась реабилитация истории»<sup>1102</sup>. Однако такое, казалось бы, позитивное развитие событий не принесло на экран ни

---

<sup>1100</sup> Чиновник не может заменить продюсера: Интервью с С. Толстикова // Газета ру / [www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml](http://www.gazeta.ru/interview/nm/s4120701.shtml)

<sup>1101</sup> Кинотавр 2012. Александр Роднянский: «Продюсер снова и снова должен бежать стометровку, чтобы доказать лидерство» // Портал «Профисинема». – 2012. – 9 июня. / [www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?print=Y&ID=125869](http://www.proficinema.ru/mainnews/festival/detail.php?print=Y&ID=125869)

<sup>1102</sup> Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли. – М.: Зебра Е, 2007. – С. 4.



энергии, ни ощущения радости от произошедших перемен. Вместо этого на экраны выползли неприятная правда, ощущение умирания эпохи, осознание трагизма в крушении целого пласта истории страны. Подводя ли итоги прошлого, рассказывая ли о настоящем в преддверии будущего, все лучшие картины времени «грешили» рефлексией – выражали накопленное и невысказанное прежде, препарировали болезненное прошлое, философствовали и переживали. Но ни в коем случае не обнадеживали – это был «кинематограф с трагическим мироощущением, лишенный в отличие от кинематографа послереволюционных 1920-х романтического взгляда»<sup>1103</sup>.

Психологическая атмосфера периода и не могла не наложить отпечатка на новое кино. Люди быстро осознали, что время, начавшееся с жесткого раздела государственности для ее передачи в личное пользование ограниченному ряду особ, принесет еще не мало чудесных сюрпризов. Кино лишь отразило социальные настроения – нестабильность, ощущение грядущей катастрофы, разочарование и угнетенность духа. «Это кино интеллигенции, разочарованной реформами»<sup>1104</sup> – пессимистичное, депрессивное, дискомфортное. «Критики замечают, что пространство и время на экране словно становятся чужими. Незнакомыми. Враждебными. А горькие предчувствия ближнего будущего начинают слишком буквально сбываться»<sup>1105</sup> – ненужные люди в стране без будущего; крушение надежд; очередное потерянное поколение; круговорот с завидным постоянством повторяющихся несчастий; роковая неизбежность; полнейшая безнадежность.

Удивительно то, что кино очень быстро прочувствовало эти приметы времени, и что еще тогда оно воззвало к осознанию, оценке и пониманию того, что происходит, попыталось открыть людям глаза на их настоящее и будущее. Оно фиксировало время – его приметы, атмосферу, психологические черты. Герои этого периода не деятели, они «осознаватели»

---

<sup>1103</sup> Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли. – М.: Зебра Е, 2007. – С. 7.

<sup>1104</sup> Малюкова Л. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли. – М.: Зебра Е, 2007. – С. 7.

<sup>1105</sup> Малюкова Л. 90-е. Кино, которое мы потеряли // Молодые про кино. – М.: Эльф, 2008. – С. 86.

– себя, нового мира вокруг себя и своего места в нем. Скорее, даже отсутствия этого места.

Другая жизнь существовала параллельно. Лавина примитивного юмора рвалась из телепередач в стиле программ «Аншлаг» или «Оба-на!», «народная» культура, популярная и преобладающая среди широких слоев населения, подавила культуру собственно. Тянуться к лучшему стало не модно – животные инстинкты победили интеллект. Кино это видело, отражало, предупреждало, предостерегало... и не доходило до зрителя. Причины были и экономические, но «отсутствие оптимизма, надежды сыграло свою роль. <...> Интеллигенция разочаровалась в правильности собственных мифов. <...> не появилось позитивных моделей развития общества».<sup>1106</sup>

Рухнувшие международные границы принесли с собой неизбежность – завершилась эпоха полной защищенности режиссера от Голливуда, а следовательно, встал вопрос конкуренции. Аналитики называли это испытанием свободой, которое наши художники не выдержали. Свобода творчества в новых условиях особенно сложно давалась режиссерам, состоявшимся при советской власти – государство обеспечивало деньгами, и несмотря на цензурные запреты позволяло на себя опираться. Свобода же предполагала ответственность, лишённую инфантилизма. По старинке снимать уже не получалось, хотя и пробовали. По-новому пока не знали как. Кино замкнулось в себе и разговаривало само с собой. «Итог десятилетия: в сухом остатке – хроническое малокартинье лучших режиссеров»<sup>1107</sup> и трагические судьбы непредсказуемых и многообещающих кинематографистов.

Но как бы то ни было, сейчас уже трудно отрицать: кино 90-х – явление состоявшееся. И вряд ли можно сделать более точное замечание о «черном

---

<sup>1106</sup> Дондурей Д. Местоблюстители // 90-е. Кино, которое мы потеряли. – М.: Зебра Е, 2007. – С. 7.

<sup>1107</sup> Малюкова Л. 90-е. Кино, которое мы потеряли // Молодые про кино. – М.: Эльф, 2008. – С. 87.

реализме», чем слова К.Разлогова: «чернуха» стала «черноземом»<sup>1108</sup>. Эстафету великолепных фильмов начала 90-х – «Нога» Никиты Тягунова (1990), «Прорва» Ивана Дыховичного (1992) – продолжили «Брат» Алексея Балабанова (1997), «Время танцора» Вадима Абдраширова (1997), «Окраина» Петра Луцика (1998), «Хрусталеv, машину!» Алексея Германа (1998). Фильмы выяснили отношения с историей, отдали дань прошлому; ища диалога, вылились с монологи – художники еще позволяли себе снимать то, что их волновало.

Но к 2000-м кино уже начинало становиться принципиально иным. Превращение культуры в масскульт, выводило на передний план культурного фронта развлечение, а не воспитание чувств. К кинематографистам стали предъявлять претензии, что их кино отстало, увязло в прошлом и не поспевает за современной жизнью, а она нова, интересна и разнообразна. Оказалось, что кино не обеспечивает существенного разговора с аудиторией, а еще – что надо снимать то, что волнует массы. Массы же устают на работе, и им хочется позитива. Со временем, правда, поняли: массы, для которых нужно снимать – это вообще дети от 14 до 18 лет, что, впрочем, лишь еще более примитивизировало сущностную задачу. Серьезное кино скромно подвинулось на обочину, уступив дорогу младому, незнакомому.

На самом деле шел процесс перевоплощения кино из режиссерского в продюсерское. Когда в стране восстановился прокат, для российского кино встал вопрос – как угодить зрителю, чтобы получить прибыль? И пришлось осознать, что в кино ходит аудитория по возрасту и интеллектуальному развитию подростковая. Расчет на благополучное существование в прокате диктовал свои правила игры, новая реальность оказалась упрощенной, а в кино пришло поколение прагматичное. Продюсеры стали смотреть на западные лекала, думать о жанровой определенности, заставлять режиссеров подражать успешным моделям. Но за внешней формой не сквозило своего

---

<sup>1108</sup> Название статьи К. Разлогова об «Окраине» П. Луцика.

содержания, а вторичность в сюжетах при худшем качественном исполнении отдавала фальшью и зрителя тоже не привлекала. Да и вообще в традициях отечественного кино никогда не было сладенького финала с благополучным исходом.

Идея привлечения публики в кинотеатры на отечественные киноленты наталкивалась на несколько препятствий. Во-первых, наши фильмы проигрывали зарубежным в борьбе за юного – то есть основного – зрителя, потому что многочисленные голливудские картины, даже если и были ориентированы на взрослую аудиторию, оказывались способными захватить и внимание подростков – а кинокусы нашего молодого поколения формировались под преимущественным влиянием зарубежных лент. Во-вторых, неудачи «взрослых» картин нового периода были напрямую связаны с отсутствием в фильмах содержания, достойного внимания более или менее требовательной публики. А наша взрослая публика специфична – свою роль здесь сыграла замкнутость кинематографического пространства в советское время<sup>1109</sup>, из-за чего получилось, что поколения наших зрителей выросли на советских фильмах хорошего качества (практика советского мейнстрима почти всей историей своего существования доказывала, что массовое искусство вовсе не обречено быть низкопробным: «режиссерский» советский кинематограф разговаривал со зрителем «на равных», не снисходя до во многом надуманной позиции «продюсеского» кино, оперирующего понятием «массовой низкопробности» как чем-то не вызывающим сомнения). Поэтому модель российского массового кино 2000-х многие специалисты сразу сочли соответствующей экономическим условиям переходного периода, по прошествии которого она непременно себя исчерпает.

Успехи кассы пришли не сразу. Лишь в 2004г. вышел знаковый «Ночной дозор» Тимура Бекмамбетова, который так и остался в истории

---

<sup>1109</sup> В данном случае речь не идет об оценке ситуации как таковой.

отечественного кино единственным блокбастером<sup>1110</sup>, отвечающим одновременно и кассовым, и художественным критериям достойного фильма. После него индустрию кино поддержало много лент – «Ирония судьбы, продолжение», «Волкодав из рода Серых Псов», «Любовь-морковь», однако дальше цифрового критерия их обсуждение не имело никакого смысла.

Подражательность лишала авангард российского мейнстрима реальной возможности конкурировать с зарубежными проектами, и залог успеха многие видели в национальной специфике, в адаптации нашего блокбастера к своим культурным традициям, в привнесении в популярное кино авторского взгляда – то есть в уходе, по большому счету, от одной лишь чистой развлекательности. Правда к середине 2000-х вопрос о развитии модели российского мейнстрима для продюсеров особо остро не стоял. Мощная реклама обеспечивала картине посещаемость в первую неделю проката, а после этого признаки падения спроса (как правило, следовало резкое – процентов на 60 – снижение прокатных сборов) уже никого не интересовали: судьба фильма, прошедшего три этапа «отжима» (неделя кинопроката – последующий выпуск на DVD – первый показ на ТВ) была predetermined, а мнение кинозрителей к тому времени уже входило в цену билета.

Стоит заметить, что в этот период реклама стала самым креативным звеном кинопроцесса. Создавая на основе материала крупнобюджетного фильма трейлеры, привлекающие зрителя в кино, грамотные рекламщики обеспечивали фильму львиную долю прокатных сборов. Умело манипулируя общественными «аппетитами», они формировали предварительное позитивное мнение о предстоящем к просмотру фильме, а размах рекламной

---

<sup>1110</sup> Термин этот не имеет у нас четкого определения, поскольку изначальный смысл англоязычного понятия blockbuster – «высокобюджетный кассовый хит» – в понятии «русский блокбастер» не всегда выдерживается. Одни современные словари определяют его как «популярный или успешный, в финансовом смысле, фильм», другие – как «дорогостоящий фильм, рассчитанный на массового зрителя», третьи – как «фильм, на производство и рекламу которого тратятся огромные деньги, в расчете на огромные же кассовые сборы», а публика и продюсеры часто вообще называют блокбастером боевики или фильмы с большим количеством спецэффектов, ограничивая это понятие жаровой составляющей.

кампании воспринимался неискушенной публикой за свидетельство качества ленты: высококлассная реклама была способна обеспечить даже творчески-неудачному фильму высокий финансовый результат, нередко мало соответствующий его реальному потенциалу. Конечно, «психическая атака» на зрителя основывалась прежде всего на агрессивной повторяемости трейлера фильма по телеканалу, но именно рекламщики, отбирая кадры для телерекламы и придумывая слоганы, продвигали фильм к зрителю и создавали в головах у потенциальных «клиентов» иллюзорно-виртуальную картину с привлекательным сюжетом, *на которую шли* в кинотеатр. Рекламный образ фильма апеллировал к человеческим чувствам и обеспечивал «проекту» внимание аудитории. Причем очень спорно мнение ряда бизнесменов, озвучивавших, что не всякий широко рекламируемый фильм способен сделать сборы (речь – о первой неделе проката) – тут стоит учитывать, что рекламные ролики создаются людьми, обладающими разной степенью таланта, а поэтому легко допустить, что если реклама в условиях искусственной конкуренции между однотипными кинопродуктами не привлекает зрителя, дело просто в неудачной работе ее создателей.

Требования, предъявляемые к режиссеру, занимающемуся кино мейнстрима, теперь свелись к его технологической подкованности и к желательности наличия в его резюме рекламного прошлого: на месте режиссера стал необходим добровольный исполнитель чужой воли, по возможности не вносящий ничего авторского (индивидуального), так как это снижает рейтинг, но способный тиражировать определенную модель фильма в соответствии с так или иначе разработанной или лишь предполагаемой «формулой успеха». От современного сценариста стало требоваться умение создавать вариации существующих шаблонно-драматургических схем: усложнение драматургии и самовыражение в сценарном ремесле создавало риск для бизнеспроекта. Вместо актера стала требоваться «звезда» или «телезвезда», которую можно «засветить» в рекламе. При этом статус «звезды» утерял свое прежнее значение и «приклеивался» к практически

любой примелькавшаяся на экране медийно раскрученной персоне. Для фильма-однодневки он оказался значительно важнее креативной индивидуальности профессионала.

Популярностью среди продюсеров стала пользоваться новая в России бизнес-модель, при которой в попытке «поймать двух зайцев» многосерийный фильм ужимался до полутора–двух с половиной часов кинотеатрального показа. Неизбежно появлявшиеся при этом в картине пробелы и недосказанности нарушали причинно-следственные связи сюжета, а смешение целевой аудитории – телевизионной и кинотеатральной, имеющих разные приоритеты, – с самого начала делали оба проекта безнадежно неконкурентоспособными.

По поводу кинематографического качества выходящих в прокат лент никто не обольщался. Зрители жаловались, что засыпают на сеансах разрекламированных фильмов и говорили о своем преждевременном уходе из кинозала, но, платя за билет, обеспечивали бизнесу определенную и несуетную доходную стабильность. А поскольку любые изменения могли нарушить удобную схему получения средств, инициативы в пользу художественной модернизации российского зрительского кино шансов быть рассмотренными не имели.

Тот факт, что невысокобюджетные фильмы тоже способны приносить дивиденды, и существуют механизмы, обеспечивающие им прибыль вполне сопоставимую с затратами на производство, на пике увлечения блокбастерами бизнесу интересным не представлялся – вся экономика 2000-х была заточена на получение «быстрых денег», и прокат невысокобюджеток в эту схему явно не висывался. Таким образом большой участок кинорынка оказался девальвированным, и основная проблема невысокобюджетного кино состояла в том, чтобы убедить кинотеатры в целесообразности его показа. Кино это не было однородным и в основной своей массе не было высококачественным. Однако в нем был сегмент, условно называемый фестивальным (или – арт-хаусом, авторским кино и т. д.), смысловой и художественный уровень

которого был далеко не низок. Общего между ним и «мейнстримом» было мало, хотя «сходились оба направления, пожалуй, в одном: живой человек отбыл с экрана и в сценарном, и в режиссерском, и в актерском воплощении»<sup>1111</sup>. Прорваться к зрителю талантливым работам – как и когда-то в 90-е – было проблематично, хотя причины уже были иные: в 2000-х появился новый вид цензуры – денежная. Существовал так называемый ограниченный прокат, но изредка попадающие туда российские фильмы, как правило, запирались в «гетто» антипраймтайма, что изначально провоцировало низкие сборы и позволяло владельцам кинотеатров утверждать, что низкобюджетные фильмы неразвлекательной направленности не окупаются. Это было чистой воды лукавство, ведь помимо того, что фестивальные картины являются двигателем выхода российских фильмов на международный кинорынок (а поколение молодых режиссеров в лице Андрея Звягинцева, Алексея Германа-младшего и др. уже громко заявило о себе на мировых киносмотрках), такое кино всегда существует за счет постоянного зрителя, просто для окупаемости ему нужен более длительный прокатный срок. Здесь работает принципиально иной механизм посещаемости: если для публики мейнстрима фильм – лишь составляющая киноуслуг и, следовательно, в зале много случайных людей, то для публики фестивального кино работы Василия Сигарева, Бакура Бакурадзе, Ренаты Литвиновой, Варерии Гай Германики, Марины Любаковой и многих других интересных режиссеров – это цель похода в кинотеатр. Рассчитывать на то, что успешная фестивальная картина сделает сборы, сравнимые со среднеуспешным мейнстримовским фильмом, не приходилось<sup>1112</sup>, но даже в условиях

---

<sup>1111</sup> Шилова И. Вступление // Хроники кинопроцесса 2008. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – С. 4.

<sup>1112</sup> Процент людей, которые смотрят авторское кино в России, гораздо меньше, чем в европейских странах или в США. Количество зрителей, следящих за развитием отечественного кино, за последние 20 лет сильно снизилось, среднестатистический кинозритель резко помолодел, а уровень затрагиваемых популярным кинематографом проблем упал. Современные реалии таковы, что общий язык для разговора о чем-то более или менее важном наши режиссеры вынуждены искать именно с публикой фестивальной. Поэтому понятно, что все наиболее заметные по своему художественному и эстетическому содержанию картины появляются именно на фестивалях. Эти площадки, кроме того, создают определенную возможность талантливым, но малоперспективным с точки зрения проката, фильмам вообще попасть в поле зрения зрительского внимания.



ограниченного проката фестивальное кино составляло определенную конкуренцию большому количеству развлекательной продукции<sup>1113</sup>.

Конечно, в период, когда культура находится на задворках приоритетов и основные средства *массовой* информации сознательно работают «на понижение», формируя в *массах* мнение, что все фестивальное кино претенциозно, сложно и не всем доступно, итогом кинополитики становится примитивизация зрителя, и тут обольщаться, что не развлекательное кино будет востребовано, не приходится. Но и с комедией все сложилось не просто. Если в 90-е «плинтусность» развлекательных тв-программ просто существовала как экранная данность, то в 2000-х она стала культивироваться, а на киноэкране «национальные» комедии Александра Рогожкина, лирические ленты Оксаны Бычковой, остроумные картины с участием «Квартета «И» сменились яркими «экзерсисами» «туалетного жанра» в стиле «Самого лучшего фильма» (2007) или продукта «Наша Russia: яйца судьбы» (2010).

Появившееся в 2000-х направление религиозного кино качественно сползло от «Острова» Павла Лунгина до «Попа» Владимира Хотиненко, а к концу десятилетия в поп-кино (популярном или попкорновом?) и вовсе появилась тенденция к лакировке действительности. Небедные люди, роскошные особняки, надуманные страдания, неестественные сюжеты. Стала активно продвигаться модель, основанная на нелепых мифах, слабо соприкасающихся с жизнью, а потому – не работающих. Сложная политическая ситуация внутри страны, связанная с материальным расслоением общества, недостатком свобод, несменяемостью властных элит, отразилась на кинополитике – возник феномен самоцензуры, репертуар странным образом «зарос» пропагандистскими фильмами на исторические сюжеты в приключенческом ключе<sup>1114</sup>, а позже появился и конкретный

---

<sup>1113</sup> В данном случае речь идет не о сравнении в блокбастерами, а о сравнении со среднебюджетными картинами развлекательной направленности, имеющими более легкий доступ к кинопоказу.

<sup>1114</sup> Приоритеты этого направления, конкретно отдававшего квасным патриотизмом, как правило, сводились к трем составляющим: самодержавие (читай – единовластие) – православие – антизападничество.

госзаказ на создание «социально-значимых фильмов». И хотя пока еще госзаявка выглядит лишь тематической рекомендацией, за ее внешним дипломатичным фасадом уже сложно не заметить зарождения новой идеологической цензуры. Не секрет, что в истории кино (в конце 1940-х) уже существовала практика государственного навязывания населению пропагандистско-патриотического кино, и потому, учитывая затратность мероприятия и полное отсутствие отдачи, не разумнее ли было бы не повторять ошибок прошлого. Но история, как известно, учит тому, что она ничему не учит.

## **9.5 Киносообщество**

### *Союзы*

Размежевание и раздел имущества в Союзе кинематографистов начались еще до развала СССР. Учитывая политические события, СК СССР сначала был преобразован в Федерацию, а затем в Конфедерацию республиканских союзов (КСК).

Когда с поста только что образованного СК России<sup>1115</sup> ушел Игорь Масленников, на этом месте его сменил Сергей Соловьев – глава московского СК. Практически все имущество, которое принадлежало СК Москвы он закрепил тогда за СК России.<sup>1116</sup> Несмотря на усилия нового руководителя к середине 90-х СК превратился в непрестижную общественную организацию без определенных целей и задач, не омолаживающую свой состав, растерявшую имущество и социальные льготы. Вряд ли ответственность за такое положение дел можно целиком свалить на руководство Союза, скорее всего в ситуации общей разрухи, безработицы и неоплат в стране было проблематично заставить имущество СК приносить доходы. Собственность ветшала, а общее финансово-

---

<sup>1115</sup> СК России был образован в 1990г. До этого СК существовали во всех союзных республиках, кроме РФ.

<sup>1116</sup> Маслова Л. «Имущество должен продавать съезд. А не Михалков»: Интервью с В. Лонским (председателем СК Москвы) // Коммерсантъ. –1999. – 21 мая.

хозяйственное положение Союза ухудшалось.<sup>1117</sup> Пленум 1996, названный «чрезвычайным», но долгое время откладывавшийся ввиду отсутствия у средств, лишь сумел констатировать глубокий кризис в отрасли и постарался привлечь внимание к этой проблеме властных структур.

Бездеятельность в прошлом активной общественной организации, имевшей огромное влияние на судьбу кинематографа, беспокоила ее членов, многие из них видели выход в смене руководства. В 1997г. благодаря финансовой помощи возглавляемого Н.Михалковым Российского фонда культуры собрался III съезд СК России, на котором он и был избран новым председателем СК. Говорили, что Михалков не тот, человек, который будет поправлять свое материальное положение за счет СК, что за ним авторитет, слава и премии, что он умеет общаться с властными и что он – хороший организатор.<sup>1118</sup> Смутила общеизвестная авторитарность Михалкова, проявления которой не заставили себя долго ждать.

Но на момент избрания новый глава СК изложил свою программу по реанимации организации – аудиторская проверка, привлечение менеджеров-профессионалов, ликвидация неработающих звеньев в структуре СК и т. д. Отчет о проведенной деятельности должен был появиться на следующем, IV съезде. До разговоров о творчестве дело тогда даже не дошло.

С источниками доходов у СК дела обстояли сложно. В сущности, единственным источником доходов был Киноцентр<sup>1119</sup>.<sup>1120</sup> ВТПО

---

<sup>1117</sup> «В домах творчества отключены свет и телефоны. Для поддержания их в рабочем состоянии необходимо 12 млрд. руб. в год, которых у союза нет и нет. Не на что содержать и Дом ветеранов кино в Матвеевском. Попытка продать комплекс в Красной Пахре через Мингосимущества провалилась, так как покупателей не нашлось». [Медведев М., Фролов Д. В ЦДК открывается III съезд кинематографистов России // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=707&chr\\_year=1997](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=707&chr_year=1997)).

<sup>1118</sup> Инф. по: Медведев М., Фролов Д. В ЦДК открывается III съезд кинематографистов России // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=707&chr\\_year=1997](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=707&chr_year=1997)

<sup>1119</sup> Здесь и далее: Киноцентр – здание на Красной Пресне; «Киноцентр» – организация с имуществом по территории бывшего СССР. В нее входит московский Киноцентр на Красной Пресне.

<sup>1120</sup> Н.Михалков: «Киноцентр – единственный источник дохода СК» [Цит. по: Медведев М., Фролов Д. Секретариат СК России принимает решение о выходе из Конфедерации Союзов кинематографистов СНГ и Балтии // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=845&chr\\_year=2000](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=845&chr_year=2000)

«Киноцентр»<sup>1121</sup> считался общим имуществом КСК. Его «разделили на части», передав в хозяйственное ведение республиканских и территориальных СК. На базе центральных структур ВТПО были созданы<sup>1122</sup> впоследствии объединившиеся (при сохранении отдельного имущества) российский и московский «Киноцентры». Еще до развала СССР было принято решение о преобразовании ВТПО в АО – совместное предприятие Союзов кинематографистов-членов КСК. Но после разрушения СССР каждая республика получила в распоряжение все имущество, находящееся на ее территории, и поэтому СК России считал себя в праве предъявить права на распоряжение московским Киноцентром, правда, пообещав остальным СК процент от прибыли.<sup>1123</sup> Идею не все приняли с восторгом, начались споры и бесконечная история «борьбы за Киноцентр». В споре помимо СК России и КСК оказалась третья сторона – совет директоров «Киноцентра», который подал поддержанную трудовым коллективом Киноцентра заявку на регистрацию АООТ, в котором участие СК РФ не предусматривалось. Эту сделку зарегистрировала Московская регистрационная палата. Здание Киноцентра на Красной Пресне ВТПО внесло в качестве уставного капитала в АООТ. Руководители КСК и СК РФ подали в суд требование признать акционирование незаконным. Разбирательства следовали одно за другим, конфликт решался то в одну, то в другую сторону и никак не мог решиться окончательно. Предлагались и схемы урегулирования спора во внесудебном порядке, однако окончательно договориться так и не удалось. В период с

---

<sup>1121</sup> «Киноцентр» к этому времени представляет собой солидную производственную структуру: 32 региональных и республиканских объединения, 4 производственных предприятия в Грузии, Армении, Украине и в Санкт-Петербурге, прокатная фирма «Премьера+», Центральный Музей кино, Центральный видеофильмофонд, Центральная научная библиотека, экспериментально-производственная лаборатория стереоскопических изображений, художественно-производственные мастерские, редакционно-издательская служба, пресс-агентство «Киноцентр», советско-итальянское СП «Арлекино», советско-германское СП «Интеркиноцентр», советско-тайландское СП «Гломбосс-Экспресс», хозрасчетные предприятия «Крупный план», «Перспектива», «Эпицентр», малые предприятия ТОО «ФТМ», «Таймер», «Новый мир», 3 кооператива и пр. Общий доход в 1990 г. составил 37,5 млн руб., прибыль – 12,9 млн руб. [Матизен В., Медведев М. Первый раунд войны за Киноцентр // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=372&chr\\_year=1992](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=372&chr_year=1992)

<sup>1122</sup> Это произошло вследствие абсурдности ситуации – отдельно российского СК при СК СССР не существовало, при том, что были СК всех остальных союзных республик.

<sup>1123</sup> Матизен В., Медведев М. Первый раунд войны за Киноцентр // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=372&chr\\_year=1992](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=372&chr_year=1992)

трудом достигнутого шаткого 5-летнего перемирия (1993–1998гг.) было зарегистрировано и работало реорганизованное из АООТ МЗАО «Киноцентр»<sup>1124</sup>, обладавшее правом пользования имуществом Киноцентра на 50 лет без права отчуждения собственности. «В связи с полным отсутствием источников материального существования мы вынуждены были пойти на этот с самого начала позорный мир. (...) Учитывая и то, что при «разводе» мы никак не претендовали на долю предприятий «Киноцентра», которые остались за рубежами России, доля СК России во вновь образованном (МЗ – О.З.) АО «Киноцентр» никак не могла быть меньше 80–90 %. Тем не менее, в том «мировом соглашении» наша доля была определена позорными 32 %»<sup>1125</sup>, – считал тогдашний председатель СК С.Соловьев.

Новый виток борьбы за киноцентр начался после прихода в руководство СК Н.Михалкова. Нарушив заключенный С.Соловьевым худой мир, он попытался добиться более справедливого перераспределения доходов и в устных договоренностях преуспел, однако через несколько месяцев гендиректор МЗАО решил пересмотреть еще не зафиксированные договоренности. Как поясняет Н.Михалков, «я предлагал сделать 50% – России, 50% – всем остальным и менеджмент российского Союза кинематографистов. <...> И это, на мой взгляд, справедливо. Но потом оказалось, что якобы нас неправильно поняли и что мы будем иметь 50 на 50, но только с того, что построим вместе потом. А вот то, что уже работает – кинотеатры, залы Киноцентра и т. д., – это все будет пока так, как есть.

---

<sup>1124</sup> «Стоит разобраться, что же представляет собой МЗАО «Киноцентр». 32% акций принадлежит СК России, остальные же акции распределены между 14 союзами остальных республик. Причем имущество в пользование МЗАО передали только четыре акционера - Россия, Армения, Грузия и Украина. Они владеют преимущественными пакетами акций, остальным же акционерам принадлежит лишь по 2%. <...> Но, как это ни парадоксально, источник прибыли у МЗАО лишь один – здание московского Киноцентра. Полиграфические предприятия, внесенные Арменией, Грузией и Украиной, почему-то не используются совсем. (А по некоторым сведениям, используются, но вовсе не в пользу МЗАО «Киноцентр».)» [Горская И. Дележ лакомого куска // Независимая газета. – 1998. – 22 октября.]

<sup>1125</sup> Цит. по: Матизен В., Медведев М. Первый раунд войны за Киноцентр // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&\\_chrdept\\_id=2&\\_chr\\_id=372&chr\\_year=1992](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&_chrdept_id=2&_chr_id=372&chr_year=1992)

Просто нас обманули»<sup>1126</sup>. Не пожелав признать неудачу, Михалков обратился в поисках справедливости к Б.Ельцину, который поручил Правительству «рассмотреть возможность внесудебного решения проблемы»<sup>1127</sup>, однако бумагу отложили в долгий ящик.

По мнению Р.Ибрагимбекова (председателя КСК), «российский СК разбазарил и развалил всю свою собственность, а «Киноцентр» нормально работал. <...> Российский союз что-то продал по дешевке... Но денег не было, а желание покрыть долги было жгучим. <...> «Киноцентр» – это готовый источник доходов»<sup>1128</sup>. Но факта разбазаривания имущества не отрицает и Н.Михалков: «За эти годы союз потерял много собственности. В достаточной степени это произошло именно из-за непрофессиональной крикливой обстановки, которая сопровождала действия тонких и умных юристов, которые делали свое дело не в интересах Союза кинематографистов России»<sup>1129</sup>. Другое дело, что совпадение во мнениях по вопросу прочей собственности СК РФ не может быть аргументом в пользу отказа от прав собственности на Киноцентр.

После того, как с трудом достигнутое соглашение было расторгнуто стороны перешли к решительным действиям. СК РФ вышел из состава КСК, тем самым, по сути, развалив организацию. Председатель Правительства М.Касьянов подписал распоряжение, обязывающее министерства юстиции и имущества решить вопрос о праве собственности на здание Киноцентра с учетом интересов СК РФ, но дело до реализации не дошло. СК РФ решило опечатать и обесточить все офисы КСК в Доме кино, но в ответ на это КСК подал иск на признание незаконным оформление права собственности СК РФ

---

<sup>1126</sup> Варкан Е. Михалков держит слово: Интервью с Н.Михалковым // Независимая газета. – 2001. – 29 сентября.

<sup>1127</sup> Цит. по: Матизен В., Медведев М., Фролов Д. СК России назначает своих руководителей МЗАО «Киноцентр» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=717&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=717&chr_year=1998)

<sup>1128</sup> Цит. по: Матизен В., Медведев М., Фролов Д. СК России назначает своих руководителей МЗАО «Киноцентр» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=717&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=717&chr_year=1998)

<sup>1129</sup> Варкан Е. Михалков держит слово: Интервью с Н.Михалковым // Независимая газета. – 2001. – 29 сентября.

на Дом кино (существует договор между СК и КСК о бессрочной аренде его помещений) и одновременно перед угрозой ликвидации оказался сотрудничавший с СК, но находящийся на территории Киноцентра Музей кино. СК принимает решение отправить прежнего директора МЗАО в отставку и ставит на его место своего человека, но акционеры из КСК отменяют это решение и исключают из органов управления «Киноцентром» представителей СК РФ. СК вновь подает в суд. Тогда КСК организует автономную некоммерческую общественную организацию (республиканские союзы добровольно передали ей часть собственности «Киноцентра», связанную с кинопросмотрами – без права продажи и передачи) и передают ей все залы Киноцентра (3 тыс. кв. м). В составе новой организации окажутся оппозиционеры из российского СК, и в случае нового захвата здания Союзу кинематографистов пришлось бы бороться уже с этой новой киноорганизацией. Арендуемые площади<sup>1130</sup> остались за МЗАО.

Добрая ссора, которую предпочел Михалков, разрушив обеспечивавший скромные дивиденды 5-летний мир Соловьева, не вылилась в позитив: распутать сложное дело со временем оказалось не под силу даже квалифицированным юристам. В конце концов Михалкову пришлось волевым путем разрубить этот гордиев узел – он принял непопулярное решение и продал<sup>1131</sup> 32% акций СК, вследствие чего получил в свой адрес массу негатива от членов союза.

IV (внеочередной) съезд кинематографистов России собрали уже в 1998г. Это был массовый и помпезный съезд во Дворце Съездов. На нем Н.Михалков испросил чрезвычайные полномочия – внес на рассмотрение

---

<sup>1130</sup> В здании московского Киноцентра около 2000 метров сдается в аренду. И, по официальным сведениям, это приносит около 200 тыс. долл. в год. Верится в эти цифры с трудом - получается, что аренда площади в одном из самых дорогих районов города стоит 100 долл. за метр в год. За такие деньги и на окраине Москвы сложно найти помещение. Да и арендаторы вроде бы не бедные – ночной клуб «Арлекино», клиника «Dental Art», магазины, кафе. Да, кстати, имеются еще и два кинозала, оборудованные стереосистемой «Долби», и билеты в них совсем не дешевы. (По некоторым сведениям, реальные доходы от использования здания на порядок больше - 2 млн. долл.) [Горская И. Дележ лакомого куска // Независимая газета. – 1998. – 22 октября.]

<sup>1131</sup> Полномочия, выданные IV Съездом кинематографистов, позволяли принять такое решение без консультаций со Съездом.

съезда поправки к действующему Уставу СК, суть которых сводилась к тому, что «построенное на демократических принципах кинообщество превращается в подобие «административно-командного» министерства, глава которого наделен фактически неограниченными полномочиями ... по собственному усмотрению формировать секретариат и состав правления <...>, принимать в СК новых членов и изгонять старых, вне зависимости от их заслуг перед кинематографом, <...> вместе с правлением может отчуждать имущество (раньше это было прерогативой съезда)». <sup>1132</sup> Материалы съезда – и вряд ли это случайность – не были выданы делегатам заранее (программу действий нового руководства они получили в день открытия, а проект изменения устава – за неделю до съезда) и решать вопрос о безоговорочном доверии председателю пришлось на месте <sup>1133</sup>.

Подозрения в узурпации власти не оказались препятствием для переизбрания Михалкова главой СК, альтернатива ему представлена не была, и хотя съезд позже назвали «грамотно срежиссированным кремлевским спектаклем» <sup>1134</sup>, весь пакет предложений Михалкова – «его программа, новый состав правления, за который голосовали без альтернативных кандидатур, и поправки к уставу» <sup>1135</sup> – был принят в «едином порыве» <sup>1136</sup>. Председатель отчитался по аудиторским проверкам и предложил свою концепцию развития кинематографа – создание внебюджетного Фонда

---

<sup>1132</sup> Беляева Н. В Кремлевском Дворце съездов открывается IV (внеочередной) съезд кинематографистов России. Никита Михалков утверждается в качестве руководителя СК // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=721&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=721&chr_year=1998)

<sup>1133</sup> Спешка и дозированность информации, по мнению Н.Фатеевой «не создает привычных нашему сообществу нормальных условий для демократической процедуры». [Беляева Н. В Кремлевском Дворце съездов открывается IV (внеочередной) съезд кинематографистов России. Никита Михалков утверждается в качестве руководителя СК // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // [\[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=721&chr\\_year=1998\]](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=721&chr_year=1998)

<sup>1134</sup> Инф. по: Беляева Н. В Кремлевском Дворце съездов открывается IV (внеочередной) съезд кинематографистов России. Никита Михалков утверждается в качестве руководителя СК // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=721&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=721&chr_year=1998)

<sup>1135</sup> Маслова Л. «Имущество должен продавать съезд. А не Михалков»: **Интервью с В. Лонским (председателем СК Москвы)** // Коммерстантъ. –1999. – 21 мая.

<sup>1136</sup> Беляева Н. В Кремлевском Дворце съездов открывается IV (внеочередной) съезд кинематографистов России. Никита Михалков утверждается в качестве руководителя СК // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=721&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=721&chr_year=1998)



поддержки кинематографии и строительство сети современных кинозалов (ни то, ни другое в предлагаемых Михалковым вариантах реализовано не будет). Предлагаемой программой довольны остались не все: « Где та новая программа, которую нам обещали представить? Если это создание нового фонда и только , то это не программа. <...> Устав есть устав, его нельзя менять всякий раз под нового председателя»<sup>1137</sup> (В.Абдрашитов).

Киносообщество не отличалось миролюбием не только в рамках политики. Поводом для крупной внутренней ссоры стало появление в 2001г. второй национальной кинопремии – в сущности, близнеца «Ники» – «Золотого орла». Дело обстояло так. Основатель «Ники», образованной в 1987г. в недрах Союза кинематографистов СССР, Ю. Гусман предложил реорганизовать академию и попросил СК принять в этом участие. Глава СК Н. Михалков от идеи не отказался, однако договориться стороны не сумели, и обновить «Нику» не получилось. Но Михалков уже загорелся идеей иметь собственную киноакадемию, и на следующем съезде СК делегаты поручили ему это «важное» дело. «Михалков предложил, чтобы академия занималась не только раздачей призов, но и научными изысканиями, издательской и образовательной деятельностью, продвижением отечественных фильмов в России и за рубежом, созданием музеев, поддержкой кинофондов и творческой деятельности кинематографистов и т. д. Скептики ворчали, что академия с такими разнообразными функциями непонятно зачем нужна. Уже существует ВГИК, Высшие режиссерские курсы, Госфильмофонд, НИИ кино, Музей кино и, в конце концов, сам Союз кинематографистов, которому ничто не мешает заниматься всей этой деятельностью»<sup>1138</sup>. Зарегистрировавшись (его учредителями стали Минкульт, СК РФ, ОРТ, РТР, РАН и около ста известных кинематографистов) и получив здание в Большом Харитоньевском переулке, «Орел» приступил к вытеснению «Ники» с проторенной пятнадцатилетним

---

<sup>1137</sup> Беляева Н. В Кремлевском Дворце съездов открывается IV (внеочередной) съезд кинематографистов России. Никита Михалков утверждается в качестве руководителя СК // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус //

[http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=721&chr\\_year=1998](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=721&chr_year=1998)

<sup>1138</sup> Карахан А. «Орел» вылутился // Коммерсантъ Власть. – 2002. – 2 июля.

существованием стези. Скандал достиг высшей точки, когда телеканал ОРТ, в прошлом – постоянный партнер «Ники», а теперь – учредитель «Орла» отказался транслировать церемонию вручения ее наград (2002г.)<sup>1139</sup>. Но Национальная премия Российской Академии кинематографических искусств не пожелала сдаваться нуворишу – Национальной академии кинематографических искусств и наук, – и во главе с возглавлявшим ее Э. Рязановым повела борьбу за выживание, в чем преуспела. Обмен любезностями перешел в эпистолярный жанр, и накал эмоций вылился в письмо Президенту. Путин на него публично не среагировал, однако «Нику» на телеканалах хоть и с опозданием, но показали. Министр Швыдкой «направил двум трагически враждующим сторонам два абсолютно идентичных текста, где выразил каждому из непримиримых оппонентов свое полное сочувствие и поддержку»<sup>1140</sup>, Президент *не* посетил оба мероприятия, а Минкульт выдал призовые и за «Орла», и за «Нику». Скандал, однако, оказался неплохой пиар-акцией для обеих премий – новоиспеченный «Орел» моментально приобрел известность, а «Ника» «из семи забытого внутрицехового развлечения вновь стала важным светским событием»<sup>1141</sup>. С учетом того, что одни и те же знаменитости позже стали являться членами обеих конкурирующих академий, «факт налицо – мы имеем две примерно равные по своему весу национальные киноакадемии и кинопремии. Первая валит наповал официозом и стремлением к статусу державной, вторая, повзрослев и остепенившись, остается не столь официальной, но искренне любимой»<sup>1142 1143</sup>.

---

<sup>1139</sup> В прессе идет речь об отказе «Нике» в трансляции со стороны всех центральных телеканалов, то есть ОРТ и РТР.

<sup>1140</sup> Малоюкова Л. «Орел» и «Ника»: полет валькирий // Новая газета. – 2001. – 15 апреля.

<sup>1141</sup> Карахан А. «Орел» вылутился // Коммерсантъ Власть. – 2002. – 2 июля.

<sup>1142</sup> Барабаш Е. Президент уравнивал в правах «Нику» и «Орла» // Независимая газета. – 2003. – 21 апреля.

<sup>1143</sup> По мнению главного редактора журнала «Искусство кино» Д. Дондуря (2008г.), «настоящей киноакадемии у нас еще нет. Под этим названием действует большое жюри, которое присуждает призы. Результат – светское мероприятие» [«Ника» – «Золотой орел»: разбор полетов // Огонек. – 2008. – №51.], а Е. Барабаш считает, что (на 2010 год) «Орел» отражает вкусы массового зрителя, нацеленные на коммерческий развлекательный кинематограф. <...> «Орел» игнорирует все новое, что появляется в отечественном кино ... в силу своей консервативно приверженности исключительно традиционному кинематографу.<...> Это объяснимо: данная академия не может существовать во вкусовых противоречиях с ее создателем » [Барабаш Е. «Золотой орел» сделал вид, что нового хорошего кино в стране нет // Независимая газета. – 2010. – 2 января.].

К концу века в России, по примеру зарубежных национальных кинематографий, появилась премия кинокритики и кинопрессы – «Золотой овен» (с 2005г. – «Белый слон»). Учрежденная еще в недрах фестиваля «Кинотавр» в 1991г. и призванная поощрять наиболее значительные явления в отечественном и зарубежном кино, к 1999г. национальная кинопремия обретает самостоятельность и становится престижной наградой профессионального сообщества, куда не допускаются дилетанты. С самого начала своего существования *искусствоведческая* премия подвергается упрекам в снобизме и невнимании к зрительским предпочтениям, однако хулители не правы – зависимость от кассовых трендов по определению никогда не входила в круг ее «забот».

В 2005г. бездомным оказался Музей кино. Угроза, висевшая над учреждением с 2002г., когда борьба за площади «Киноцентра» между Конфедерацией СК и СК РФ обрела особо острые черты, окончательно реализовалась в 2005г.: после продажи СК РФ своих 32% акций «Киноцентра», Музей кино, «живший» на его территории со времени постройки здания, оказался вынужденным покинуть помещение. Перестав в свое время быть подразделением СК РФ и став государственным учреждением культуры<sup>1144</sup>, организация оказалась не в состоянии оплачивать аренду помещения по коммерческим ценам. Фонды музея приютил «Мосфильм», а временные площадки для демонстрации кино стали предоставлять другие учреждения культуры, огорченные его судьбой.

Чуть позже беда стряслась и с журналом «Искусство кино». Журнал попал в опалу вследствие нелояльности его главного редактора к председателю СК. В 2008г. созданный по решению правления VII Съезд кинематографистов прошел по незапланированному сценарию. Большинство делегатов съезда признало работу руководства СК неудовлетворительной и

---

<sup>1144</sup> В 1992 Музей кино стал самостоятельной некоммерческой культурно-просветительской организацией, его учредители - Государственный Комитет Российской Федерации по кинематографии, Министерство культуры России, Конфедерация Союзов кинематографистов и Союз кинематографистов России, затем к ним присоединяется "Совэкспортфильм". В 2001 году принято решение о придании Музею кино статуса Государственного.

результатом голосования выразило вотум недоверия председателю Союза. Тот факт, что съезд должен был состояться еще в 2004-м, а полномочия у его председателя истекли еще в 2007-м, не беспокоил Н.Михалкова, пока съезд не заявил своим решением, что его политика категорически не отвечает интересам сообщества и не избрал себе нового председателя – М.Хуциева, проигнорировав преемника – М.Пореченкова. Обидевшись, Михалков решил, что лучшая защита – это нападение, сообщил собравшимся, что съезд нелегитимен, и через некоторое время ряд членов<sup>1145</sup> СК подал в суд иск о признании факта нелегитимности съезда. Суд принял сторону Михалкова и разрешил ему созвать новый (внеочередной) съезд. Сняв ради помпезного мероприятия Гостинный Двор, председатель отменил решения VII съезда и разыграл сцену «Мне этот пост даром не сдался, но раз вы так настаиваете...». «Желая посильнее уязвить оппозицию и отомстить за свое фиаско на VII «нелегитимном» съезде Союза, Михалков открыл полномасштабную охоту на ведьм. <...> Он первый начал именно политическую травлю. <...> ... я никогда прежде не видел, чтобы зал был доведен до такого экзотического состояния и беззаветного конформизма. <...> Просто Нюрнберг какой-то. Проблематика явно не искусствоведческая, а скорее социально-психологическая, если не медицинская»<sup>1146</sup>, – сообщает очевидец события Л.Карахан. В результате был изгнан со съезда и лишен права голосовать мандатом по доверенности адвокат М.Хуциева А.Столбунов, отстранен от должности главный редактор газеты «СК-Новости» Д.Салынский, исключен из СК глава Гильдии киноведов и кинокритиков В.Матизен. Необходимого кворума при голосовании не было, но решения имели силу. Речь Михалкова была патетически-неподражаема: «Я уйду, но я хочу, чтобы вы понимали – мне не все равно, кто будет определять вкусовой и художественный вектор нашего кинематографа; мне не безразлично, кто и как будет формировать мировоззрение нашего зрителя,

---

<sup>1145</sup> Актер В. Ливанов, режиссеры В. Наумов и К. Лаврентьев, директор Госфильмофонда Н. Бородачев.

<sup>1146</sup> Карахан Л. Война в Союзе кинематографистов – дурной пример для подражания! // Портал «Сноб» – 2009. – 29 апреля. / [www.snob.ru/chronicle/entry/2832?preview=print](http://www.snob.ru/chronicle/entry/2832?preview=print).

и особенно молодого. Мне важно, мне очень важно, по каким критериям будет определяться качество художественного произведения. <...> Но я уверен, что они скоро поймут (те, кто был введен в заблуждение на декабрьском «собрании» – О.З.), что произошло в декабре. А знаете, что произошло? *Это попытка рейдерским путем ввести в Союз кинематографистов либерально-атлантическую диктатуру с далеко идущими последствиями. (Аплодисменты.)*»<sup>1147</sup>. Доклад завершился подробным разбором ситуации вокруг продажи акций «Киноцентра» и позитивной роли председателя СК в этом процессе, а также о защите им интересов Музея кино.<sup>1148</sup> Зал выбрал старого председателя СК новым. Одну из причин позитивного голосования пояснил В.Матизен: «За Михалковым стоит сила, за ним стоит власть. Голосовали действительно за человека. И всегда так происходило. Так голосовали за Сталина, так голосовали за Чавеса ... люди просто сгибаются и ломаются»<sup>1149</sup>. Для редактора «Искусства кино» Д.Дондурей, в принципе, ожидавшего, что СК «станет институцией с другими целями и задачами <...> из неожиданного было то, что я недооценивал, что за этим всем стоит большая идеологическая программа»<sup>1150</sup>. После окончания съезда Михалкова с переизбранием поздравил лично Патриарх.

Шельмование несогласных первыми тремя фигурами не закончилось, Михалков откровенно и не стесняясь заявил, что не будет работать с теми, кто был против него. Под раздачу попали Д.Дондурей и руководитель Высших курсов сценаристов и режиссеров А.Герасимов. Первого Михалков обвинил в том, что он сдает комнаты в здании, где располагается редакция журнала, не делаясь прибылью с СК, а второго – в том, что получает деньги за

---

<sup>1147</sup> Цит. по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.

<sup>1148</sup> Информация по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.

<sup>1149</sup> Цит. по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.

<sup>1150</sup> Цит. по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.

обучение на курсах, и тоже ими не делится.<sup>1151</sup> Как пояснил ситуацию вскоре выгнанный из родного здания «Искусства кино» его редактор, СК РФ всегда был учредителем журнала. По его мнению, имеющий 80-летнюю историю журнал, был вышвырнут на улицу, потому что помещение можно было сдать дороже. «Сначала союз давал журналу деньги, в конце 90-х деньги кончились, и теперь союз каждые 5 лет заключает с нами договор о том, что нам передается в полное хозяйственное ведение эта площадь. <...> Он (Н.Михалков – О.З.) ни разу не был в журнале, ни разу не спросил меня, где я беру деньги на издание журнала. <...> Там (на съезде – О.З.) все аплодируют, никто не будет разбираться. Я же не буду заниматься такой пошлостью – объясняться, что я не вор»<sup>1152</sup>. Михалков же свою позицию и не скрывал, «глава Союза кинематографистов намекнул на то, что ситуацию усугубила оппозиционность главного редактора журнала Даниила Дондуреев, который на декабрьском съезде СК поддержал оппонента Михалкова Марлена Хуциева. <...> По его словам, руководство журнала не только не делилось доходами от субаренды, но и «кусало ту самую руку, которая тебе это дала»<sup>1153</sup>.

Ситуация в СК в дальнейшем обострилась еще больше, ссора вылилась в раскол организации, уход из нее части членов и создание альтернативного, основанного на иных принципах, Союза кинематографистов. Новую организацию назвали – Киносоюз. Что получится из этого задвоения пока не ясно, но ради позитива стоит вспомнить, что аналогичный случай с кинопремиями драмой не обернулся. Более того, ситуации до смешного

---

<sup>1151</sup> Информация по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.

<sup>1152</sup> «Мы имеем право субаренды, которым и воспользовались: наш подвал мы стали сдавать. А теперь, когда уже совсем плохи дела, сдали еще и две комнаты наверху. <...> ...в последний год СК потребовал, чтобы мы не только возвращали все деньги от аренды, а назначил нам твердую цену – 350 тыс. рублей в месяц. <...> Мы стоим \$240 тыс. в год. <...> Министерство культуры, еще один наш учредитель, платит нам 2 млн. 400 тыс. рублей, а я СК перевожу 3 млн. 500 тыс. рублей. На какие деньги я издаю журнал? За счет телевизионных спонсоров. <...> Я им благодарен, это \$30 тыс. в год – но их никогда не хватает. Прошлый год мы закончили с убытком в 1,5 млн.» [Цит. по: Лавут Е. Михалков открыл охоту на ведьм // Портал «OpenSpace». – 2009. – 2 апреля. / <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/9046/>.]

<sup>1153</sup> Михалков о журнале «Искусство кино»: «Каждый сам кузнец своего несчастья» // Портал Newsru.com. – 2009. – 29 июня. / [www.newsru.com/cinema/29jun2009/kinoartmih.html](http://www.newsru.com/cinema/29jun2009/kinoartmih.html).

похожи: в киносюзах, как и в киноакадемиях, можно состоять одновременно, и руководителем одной из версий непременно будет Н.Михалков.

На чрезвычайном съезде старого Союза кинематографистов (в марте 2009г.) Н.Михалков вновь был переизбран его руководителем. В своем выступлении он уделил внимание бедственному положению финансов в СК, и как одно из решений проблемы предложил законодательно оформить сборы средств на нужды союза с производителей и импортеров DVD-дисков. Инициативу председателя СК одобрил президент Д.Медведев – он поручил Правительству разработать механизм получения и распределения этих средств, однако Минфин его не поддержал, поскольку реализация решения потребовала бы введения нового налогового платежа.<sup>1154</sup> Кроме того, выступление СК как сборщика средств противоречило ГК РФ, который предполагает такую функцию только для РАО<sup>1155</sup>.

### *Авторы*

При смене экономической формации в противоречие с современностью вошло советское авторское право. Никто не сомневался в том, что право студии-производителя на фильм должно быть отменено, но споры вызывали «детали» – кому оно должно принадлежать и в каком объеме. В 1993г. вступил в действие Закон «Об авторском праве и смежных правах»<sup>1156</sup>, который соответствовал международным конвенциям об охране авторских прав и более-менее – аналогичным законам большинства стран мира. Закон признавал автором любого произведения только его создателя – физическое лицо; таким образом, государство отказывалось от монополии на творческие произведения в пользу автора. 50 лет после смерти автора исключительные права на его произведения имели наследники, затем использование

---

<sup>1154</sup> Никита Михалков предложил собирать «дань» с чистых DVD // Портал Lenta.ru. – 2009. – 5 июня. / <http://lenta.ru/news/2009/06/05/dvd/>

<sup>1155</sup> РАО – российское авторское общество.

<sup>1156</sup> Закон работал до принятия к действию в 2008 г. IV части ГК РФ.

произведения становилось свободным. Никто теперь не мог вносить изменения и перерабатывать произведение, не имея на это документального согласия автора; автор стал волен распоряжаться правами на собственное произведение по своему усмотрению (в кино это давало возможность авторам заключать договора с продюсерами, однако договора эти часто становились кабальными: в условиях последовавшей безработицы сценаристы, к примеру, боялись конфликтовать с продюсерами, и предпочитали разрешать переписывание сценариев перспективе складывания своих трудов «в стол»). Закон также рассматривал понятие «служебное произведение» – исключительные права на его использование, согласно закону, принадлежали работодателю, который в соответствии с договором выплачивал автору вознаграждение за каждый вид использования. Этот пункт, по сути, признавал главенствующую роль продюсера в организации кинопроизводства, то есть закон не только предоставил ему полную свободу в вопросе договорного оформления взаимоотношений с авторами, но не ограничивал при решении вопросов по дальнейшему использованию созданного фильма. Когда это приведет к многочисленным конфликтам между режиссерами и продюсерами, станет очевидно, что идеологическую цензуру заменили коммерческие интересы.<sup>1157</sup>

Авторами аудиовизуального произведения (фильма) Закон признавал режиссера-постановщика, сценариста и композитора; прочие создатели фильма (например, оператор или художник-постановщик) тоже могли пользоваться авторским правом каждый на свое произведение и даже могли использовать его отдельно от произведения в целом – просто непонятно как. Кроме того, Закон не решал проблемы произведений, созданных до его принятия: поскольку закон обратной силы не имеет, владельцами произведений, созданных до 3 августа 1992г., по-прежнему оставались

---

<sup>1157</sup> Информация по: Востриков А., Дрозд Н. Вступает в силу Закон РФ «Об авторском праве и смежных правах» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chrdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=426&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chrdept_id=2&e_chr_id=426&chr_year=1993)).



студии. (Только 29 мая 1998г. будет принято Постановление «О минимальных ставках вознаграждения авторам кинематографических произведений, производство (съемка) которых осуществлено до 3 августа 1992г.<sup>1158</sup>) В процессе реорганизаций и реформ права на использование передавались от одного юридического лица к другому пакетами и списками, или вносились в качестве уставного капитала. «Отнюдь не всегда это делается законно (даже с учетом путаницы и противоречий в действующем законодательстве) и тем более – бесспорно. Конфликты накапливаются, некоторые из них превратятся в долгие запутанные тяжбы»<sup>1159</sup>. Кроме того, закон законом, но кинопроизводству в условиях 90-х было трудно справиться с оплатой авторам используемых фрагментов видео- и аудиоматериалов, а условие выплаты авторского процента с каждого проката фильма в кинотеатре никак не улучшало отношений отечественного кино с прокатом. Да и РАО (российское авторское общество – негосударственная некоммерческая организация, созданная авторами и иными правообладателями для осуществления управления авторскими правами на коллективной основе), образованное взамен упраздненного РАИС (российское агентство интеллектуальной собственности при Президенте РФ; 1992–1993 гг.) не сразу стало заниматься авторскими и смежными правами в области кинематографа<sup>1160</sup>.

Крайне болезненный вопрос авторских прав подвергся еще одному испытанию, когда на пути всеобщей законодательной унификации с 1 января 2008г была введена в действие часть 4 ГК РФ, включающая в себя Раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации», отменившая Закон об авторском праве и смежных правах. Члены Гильдии продюсеров отметили тогда, что многие положения

---

<sup>1158</sup> Постановление утратит силу 1 января 2008г. в связи с вступлением в действие части IV ГК РФ (абз. 3 п. 4 ст. 1286).

<sup>1159</sup> Востриков А., Дрозд Н. Вступает в силу Закон РФ «Об авторском праве и смежных правах» // Энциклопедия отечественного кино под ред. Л. Аркус // ([http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=3&e\\_dept\\_id=5&e\\_chdept\\_id=2&e\\_chr\\_id=426&chr\\_year=1993](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chdept_id=2&e_chr_id=426&chr_year=1993)).

<sup>1160</sup> Осипова Н. Борьба с пиратами в этом году будет еще интересней // Коммерсантъ. –1993. – 29 сентября.

проекта находятся в противоречии с нормами международного права в сфере авторского и смежных прав и разрушают сложившуюся структуру авторско-правовых отношений в аудиовизуальной сфере. Проект был расценен как попытка «торпедировать процесс присоединения России к ВТО, поскольку ряд его положений противоречат соглашению ТРИПС<sup>1161</sup>, договорам ВОИС<sup>1162</sup>, директивам ЕС»<sup>1163</sup>. Кроме того, отмечалось, что в других странах в этой области действуют специальные законы, а регулирование же исключительно с помощью Гражданского кодекса в чистом виде не встречается нигде.

Несовершенство законодательства в вопросах авторского права то и дело приводило к конфликтам и судебным разбирательствам. Решения суда, как правило, не выглядели стопроцентно обоснованными. К примеру, в августе 2009г. ФГУП «Фильмофонд киностудии «Союзмультфильм», не спросив разрешения у авторов, заключил контракт с компанией Fancy (на 7 лет) о производстве и продаже игрушек с использованием персонажей из советских мультфильмов («Ну погоди!», «Чебурашка», «Винни-пух», «38 попугаев»). По оценкам Национальной ассоциации игрушечников России, контракт с Fancy мог принести «Союзмультфильму» до \$1,7 млн. в год.<sup>1164</sup> Претензии авторов директор Фонда В.Шильников счел необоснованными, так как персонаж мультфильма – это его часть, а обладателем права на часть является обладатель прав на целое произведение. Эксперты во мнениях разошлись – одни считали, что раз до вступления в силу части 4 ГК РФ (1998г.) авторское право не знало понятия «персонаж», такие споры надо

---

<sup>1161</sup> ТРИПС – Соглашение по торговым аспектам прав интеллектуальной собственности – международное соглашение, входящее в пакет документов о создании ВТО, устанавливающее минимальные стандарты для признания и защиты основных объектов интеллектуальной собственности. Принято в 1994г.

<sup>1162</sup> ВОИС – Всемирная организация интеллектуальной собственности – международная организация, занимающаяся администрированием ряда ключевых международных конвенций в области интеллектуальной собственности. С 1974 года также выполняет функции специализированного учреждения ООН по вопросам творчества и интеллектуальной собственности.

<sup>1163</sup> Кинематографическое сообщество озабочено проектом 4 части Гражданского кодекса РФ // Сайт Гильдии продюсеров РФ /

<http://www.kinoproducer.ru/ru/news/view.jsp;jsessionid=E4DEAC565537401DFFA493E45A37CA14?id=424>.

<sup>1164</sup> Еще до \$300 тыс. ежегодно фильмофонду приносила продажа прав на трансляцию мультфильмов на российских телеканалах. [Информация по: Воронов А. Чебурашка идет к президенту // Коммерсантъ. – 2009. – 4 декабря.]

решать в суде, другие – что за киностудиями остается право на использование аудиовизуального произведения, а право на его составные части остается за авторами.<sup>1165</sup> Адвокат фильмофонда посчитал, «что все права на мультфильмы принадлежат ФГУП: мультфильмы создавались на киностудиях, а ФГУП является их преемником. В 2008 году Минкультуры направило фильмофонду письмо, подтверждающее эту позицию»<sup>1166</sup>.

В 2010г. Басманный суд также вынес решение не в пользу автора по разбирательству между писателем Э.Успенским и вышеозначенным Фондом о правах на использование мультперсонажей. Компания «Флеш-мастер» тогда выпустили по лицензии Фонда USB-накопители в виде Чебуршки и Матроскина. Успенский суд проиграл.

В последнее время в области авторского права поднялась новая волна, полностью противоположная законодательно-традиционной. Ее авторы считают 4 часть ГК РФ устаревшей, поскольку она «демонстрирует «отжившие подходы индустриальной эпохи» и вообще создает «непреодолимые сложности», мешающие «развитию общества»<sup>1167</sup>. Подписанное 30-ю персонами, в том числе президентом Ассоциации интернет-издателей И.Засурским, письмо с соответствующими, что называется, времени инициативами было направлено в Госдуму. Оно возмутило правообладателей. Фактически предложив национализацию авторских прав, создатели послания описали и механизм ее реализации: «Во-первых, в Гражданский кодекс предлагается ввести понятие «свободная безотзывная лицензия», которая позволит всем желающим бесплатно распространять те или иные произведения. Причем подписание таких лицензий, по мнению обратившихся в Госдуму, надо сделать обязательным для всех авторов, создающих произведения с участием российских бюджетов всех уровней. Иначе говоря, предлагается изъять права на продукцию, например, крупнейших киностудий и телекомпаний, создающих ее при

---

<sup>1165</sup> Информация по: Воронов А. Чебурашка идет к президенту // Коммерсантъ. – 2009. – 4 декабря.

<sup>1166</sup> Гончарова О. Союз мультфильмов с игрушками // Коммерсантъ. – 2009. – 28 августа.

<sup>1167</sup> Воронов А. На авторское право налетели правописцы // Коммерсантъ. – 2010. – 4 марта.

поддержке госбюджета. Кроме того, беспрецедентными правами предложено наделить библиотеки: они должны получить возможность оцифровывать любые книги без разрешения правообладателей, а также право размещать в сети любые книги, в том числе и за деньги. Отметим, что все эти инициативы, лоббируемые в Госдуме, в настоящее время квалифицируются Гражданским кодексом как пиратство и караются по статье 146 УК РФ лишением свободы на срок до шести лет. Стремление фактически узаконить пиратство объясняется авторами обращения в Госдуму задачами «модернизации российской экономики»<sup>1168</sup>. Интересные предложения в духе времени этим письмом не ограничиваются – в рабочую группу при президенте по изменению части 4 ГК ведущий юрист по интеллектуальной собственности «Роснано» В.Калятин внес еще более кардинальный проект: «Он предлагает не считать правонарушением публикацию в интернете материалов, охраняемых авторским правом, в том случае, если разместивший такой материал «не знает и не должен знать о том», что его действия «не являются правомерными»<sup>1169</sup>. Предложения на данном этапе успеха не возымели, однако, надо признать, потребителю бы они понравились – во-первых, он всегда поддерживал пиратство, и далеко не только по причине дешевизны, а часто и по фактору удобства доступа; а во-вторых, он может рассудить так – за продукт интеллектуальной деятельности как и за сделанную рабочим табуретку оплата уже однажды была произведена, так почему автору платят многократно, а рабочему за табуретку, на которой этот автор ежедневно сидит, нет? Будет ли он прав в своих рассуждениях, другое дело, но если можно будет не платить, он не станет – в России всегда все упирается в то, что понятие «разумная цена» никогда не реализуется во что-то приемлемое. При платном скачивании фильма с торрента понятие «небольшой оплаты» закончится не одним-двумя рублями, а суммой в полцены кинотеатрального билета. Ну как тут не появиться Робин-Гудам?

---

<sup>1168</sup> Воронов А. На авторское право налетели правопийцы // Коммерсантъ. – 2010. – 4 марта.

<sup>1169</sup> Воронов А. На авторское право налетели правопийцы // Коммерсантъ. – 2010. – 4 марта.

## 9.6 Итоги

Вот уже 20 лет после развала советской системы кинопроизводства и кинопоказа ведутся разговоры о возрождении популярного отечественного кино. Но воз и ныне там. В середине 2000-х был период, когда казалось – отрасль наконец выползла из своего перманентного кризиса, но не тут то было. Ее моментально нокаутировали созданием Фонда кино и принятием идеологической цензуры под соусом защиты малолетних граждан РФ от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию.

Следует отметить, что за все двадцатилетие вменяемые стратегические идеи по развитию киноотрасли были только у Госкино (Роскомкино), принявшего в 1997г. Концепцию развития кинематографии РФ до 2005 года и вообще последовательно работавшего на стезе вывода кинематографа из глобального отраслевого кризиса 90-х – развивало законодательство, проталкивало Закон о кино, разрабатывало принципы стратегического развития и, что важно, следовало им. С ликвидацией структуры в 2000г. отрасль лишилась органа, обслуживающего ее интересы. И хотя Министерство культуры с замминистра А.Голутвой пыталось сохранить остатки автономии и проводить политику защиты киноотрасли, отсутствие собственного ведомства после расформирования ФАККа и смены по-своему покровительствовавшего кино министра культуры М.Швыдкого сразу обнаружило свои недостатки: Госкино, при всех своих несовершенствах, не давало возможности «разорвать» отрасль на части в целях поощрения не кино – как национального достояния, а отдельных кинематографистов – как особ, приближенных к императору.

Разумеется, события, происходившие в отрасли в 2000-е, ничем не выделялись из общего контекста «развития» экономики страны, одним из методов регулирования в которой и сейчас еще является банкротство успешных компаний с целью передела собственности в пользу скрытых завесой политического тумана избранных лиц. С кино получилось шире, поскольку отрасль – не предприятие: на волне позитива (в 2009г.) была

проведена реформа – с отстранением Минкультуры от основных выделяемых на кино финансовых потоков, узакониванием вопиющего безобразия с назначением компаний-лидеров кинопроизводства и с фактической передачей принятия решений по судьбам кино Правительственному совету по развитию отечественной кинематографии и Попечительскому совету Фонда кино. Деятелей кино в этих советах оказались единицы, и отрасль перешла в распоряжение банкиров, председателей госкорпораций и советов директоров крупных медиа- и немедиахолдингов, замминистров (экономики, финансов, связи и массовых коммуникаций), пресс-секретарей и замруководителей администрации президента и проч., – то есть людей, имеющих в своих руках влиятельные финансовые и политические рычаги, но профессионалами в руководимой ими теперь области не являющихся.

Однако помимо проблем с непрофессиональным руководством, у отечественного кинодела появились и очевидные трудности с репертуаром. Постепенное сползание всего финансируемого государством кино в госзаказ, как и следовало предполагать по первым ласточкам «проекта» – «1612» и «Попу», – последовательно ведет его к скатыванию в пропаганду, а пропаганда, как известно, не приносит финансовых результатов – этого не было даже в условиях СССР, а с развитием сегодняшних технологий и доступности импортного кино и вовсе выглядит как деньги на ветер.

Все последнее двадцатилетие неустанно велись разговоры о необходимости выхода отрасли на самоокупаемость, и все эти 20 лет пути к практической реализации указанной цели блокировались выгодоприобретателями от прямо противоположной ситуации. Отсюда понятно, что ряду анонимных, но влиятельных персон, просто не были выгодны ни единый билет, ни прокатные квоты для отечественного кино, ни практика взимания процента с каждого билета на нужды отечественной кинематографии, а были выгодны, напротив, прокатные льготы по НДС, давно уже переставшие помогать отрасли, и, по сути, поддерживающие

американское кино в нашем прокате (а его 90%<sup>1170</sup>). С учетом же того, что 18% налога от оборота кинопоказа при желании давно бы помогли решению проблемы отраслевой самоокупаемости, понятно, что весь пафос по решению проблемы так и продолжит уходить в слова.

Несогласованность действий различных госструктур (минфина, минимущества, правоохранительных органов) приводила к тому, что отраслевые распоряжения не доходили до реализации, факты нарушений не вызвали реакции в инстанциях, в которые направлялись, а систематическое неисполнение законодательства и вовсе являлось нормой жизни. Отсутствие неотвратимости наказания не вело к повышению управляемости рынком (хотя он и приобрел некоторые цивилизованные черты). Отстаивать интересы кинообщества, как оказалось, теперь можно только в частном порядке – рычагов влияния на отраслевые изменения у работников киноотрасли больше нет: деятельность Министерства культуры и Фонда кино, ее координирующих, выглядит рассогласованной, Союз кинематографистов, перестав быть союзником кинодеятелей, увяз в решении исключительно имущественных задач, а новый Киносоюз как общественная организация еще не набрал силу. Прежние художники, имевшие какое-то влияние, уходят со сцены, у новых – шансов заявить о себе не много: ситуация вынуждает большинство из них работать на «спросовое» коммерческое кино, а «Яйцами судьбы» репутацию не создашь.

Очевидно и то, что молодое поколение зрителей, выросшее на «американцах», совсем не интересуется отечественными кинофильмами. С какой стати руководство вдруг решило, что их можно заинтересовать госзаказным кино? Вообще, на этапе очередного ступора в отрасли хотелось бы понять логику мыслителей из банковского сектора (входящих в Правительственный совет по развитию отечественной кинематографии) в плане стратегии отраслевого управления. Ведь, как представляется, задача

---

<sup>1170</sup> Согласно официальной статистике – 84%, однако основная масса средств, зарабатываемых отечественным кино, приходится на период новогодних каникул. В остальное время года и 10 % представляются показателем завышенным.

руководящего органа заключается не в перманентном финансировании всего отечественного кинопроизводства на протяжении веков, а в создании условий, чтобы кинопроизводство в стране, наконец, стало рентабельным.

Ну а достижения на конец периода таковы\*:

Таблица 19

	2011г.
Количество российских фильмов в российском прокате	59
Количество зрителей	17 978,6 тыс.
Количество залов / из них – цифровых	2916/1690

\* Информация журнала «Бюллетень кинопрокатчика» (<http://kinometro.ru/kino/analitika/ystart/2011/yend/2011/distrib/0/genre/0/country/2>).



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В постперестроечном киноведении, освободившемся от жестких цензурных ограничений, в отличие от работ киноведов советского периода достаточно полно и убедительно представлена картина того, сколь сложной и драматичной была на самом деле, судьба отечественного кино, рассматриваемого однако исключительно как искусство.

А вот какова была судьба кинематографии как отрасли, сочетающей в себе помимо искусства еще целый букет феноменов совсем другого порядка? Была ли она абсолютно идентично той, что выпала на долю собственно российской киномузы? Может быть, судьба эта все-таки была более благополучной и гладкой?

Ведь главные испытания и беды, обрушивавшиеся на кино как искусство, приходили в основном по сугубо идеологической линии. А киноиндустрия – это, прежде всего, что-то чисто материальное. Павильоны, осветительные приборы, декорации, съемочная техника. А за пределами киностудий – тоже все сплошь и рядом что-то техническое и материальное. Фабрики киноплёнки, заводы киноаппаратуры, цеха кинопечати, кинотеатры, фильмобазы. Где тут идеология? Нет тут ей никакого места и в помине...

Но если главная гадина, долгими десятилетиями изводившая советское киноискусство и нанеся ему столько глубоких ран, не имела как будто никакого прямого касательства к съемочным павильонам и проекционной аппаратуре, то, стало быть, и не должно быть у нашей киноиндустрии столь же горькой и несчастной судьбины?

Была! Может быть, даже еще покруче чем у кино как искусства. И тому были свои причины.

Начнем хотя бы с того, что отечественное кино как искусство и его производственно-техническая база изначально стали развиваться несинхронно. Дореволюционная русская кинематография, столь

преуспевшая буквально на всех направлениях, не преуспела только в одном. Она не успела создать свою национальную кинопромышленность и работала на закупаемом за границей оборудовании и пленке. Унаследовав в этом плане чистый ноль молодая советская кинематография еще целых десять лет не имела и малейших шансов обзавестись своей кинопромышленностью. Первые очаги последней стали появляться только уже в 30-е годы. Когда отечественное киноискусство став уже вполне зрелым, перевалило за рубеж за рубеж своего 30-летия, ребеночку родной кинопромышленности не исполнилось и годика. Солидный разрыв! Наверстать его так и не удалось. И так до последних своих дней муза советского киноискусства проворно убегала вперед и вперед, а кинопромышленность тащилась где-то далеко отстав, никак не поспевая нарядить шуструю беглянками новомодными техническими прибабасами, в коих уже вовсю красовались и коими успешно пользовались продвинутые зарубежные кинематографии.

К сожалению, несинхронность и асимметричность в развитии этих, как, впрочем, и других звеньев кинематографии, преследовали отечественное кино не только на каком-то одном отрезке пройденного исторического пути, но буквально на всей марафонской дистанции. И это обстоятельство уж никак не могло поспособствовать менее затрудненному и более результативному его развитию.

**«Мы пойдем не таким путем».** Российский опыт создания и развития киноотрасли в каких-то деталях не мог не повторить опыт других зарубежных кинематографий. И в то же время «линия жизни» нашего кино оказалась настолько своеобразной, что в целом мало напоминает то, какими путями шло развитие других национальных кинематографий.

В чем природа столь разительного несходства?

Во-первых, эти глубокие и принципиальные отличия связаны в первую с тем, что российское кино, во-первых, оказалось наследником самобытной русской художественной культуры, система ценностей и особенностей

которой уже сама по себе значительно отличается как от культуры западной, так и восточной.

Во-вторых, еще более глубокий отпечаток в биографии отечественного кино оставил тот совершенно особый исторический путь, который прошла наша страна в столь трагическом для нее XX веке. Безусловно, история любой страны определенным образом, так или иначе оказала влияние на процесс становления и развития своей национальной кинематографии. Однако в силу сложившихся исторических обстоятельств ход общественно-политических процессов в нашей стране гораздо глубже, несопоставимо сильнее повлиял на развитие отечественной кинематографии.

Оказавшись заложницей сложной, трагической истории страны в XX веке, российская киномуза в полной мере испытала на себе и повторила все взлеты и падения, все причудливые зигзаги и нелепые кульбиты это исторического процесса.

Уже одна только смена ее названий – русское кино, советское кино, а теперь вот российское, оно же и отечественное кино – указывает на трагические разрывы и сломы ее биографии, насильственный перевод из одного измерения в другое.

В итоге взаимодействия двух названных причин, появился и третий фактор, ярко наделивший биографию нашего кино еще одной уникальной, но мало приятной особенностью, своего рода формулой судьбы.

Опишем ее так : судьба сия прямо-таки с роковой предопределенностью складывалась как неотвратимое чередование циклов быстрого, победного роста и созидания с циклами абсолютно разрушительными, каждый раз отбрасывавшими наше кино с завоеванных ею достаточно высоких позиций к нулевой отметке.

Слова пролетарского гимна «Интернационал» «до основанья, а затем...» роковым образом стали и главной формулой в истории нашей отечественной киномузы. Достаточно сказать, что несколько раз на протяжении столетия наше кино радикально меняло свои главные приоритеты,

свое организационно-экономическое устройство, полностью отбрасывало накопленный опыт и каждый раз все начинало буквально с нуля.

Так не развивалась ни одна кинематография мира. Но именно такой уникальный опыт, такие уроки требуют особого внимания и усвоения.

Правда, говорят, что история ничему не учит. На самом деле, она не учит только дураков.

Так что вопреки расхожему мнению попробуем все же сделать основные выводы из нашего экскурса в былое.

**Урок дореволюционного кино.** У колыбели русского кино стояли французы.

Все первые самые важные шаги по продвижению кино в России были сделаны именно ими. Они же основали у нас первые стационарные кинотеатры, окрещенные на первых порах «синематографами». Крупнейшая иностранная прокатная фирма – французская фирма «Братьев Патэ» демонстрировала на российских просторах лучшие фильмы, показывала по тем временам самое что ни на есть отборное европейское кино.

Французы поставляли в Россию съемочные аппараты, киноплёнку, проекционную аппаратуру и всю прочую необходимую технику. Они же выстраивали и развивали систему проката. По их же инициативе были сняты первые документальные и игровые фильмы о самой России.

«Французский период» в истории отечественного кино длился что-то около двенадцати лет. За эти годы «иноземцами» тут было «схвачено», как теперь говорят, решительно все. Казалось бы, у будущей российской киномузы не было решительно никаких шансов пробиться и прорасти сквозь эти мощные и надежные французские редуты.

А она тем не менее пробилась и проросла... Да как!

Русская кинематография, родившись позднее многих других зарубежных кинематографий, развивалась быстро, качественно, плодотворно. Очень скоро она наверстала «упущенное», встав в один ряд с ведущими кинематографиями мира.

Было создано успешно работавшее национальное кинопроизводство, построена разветвленная сеть кинотеатров, налажен выпуск классной специализированной кинопериодики, выявлены талантливые работники самых разных кинематографических профессий. И все это осуществилось за какие-то всего 3–4 года. Сказка да и только!

Сегодня нам стоит запомнить, выучить и намотать на ус два главных урока этого чудесного рождения и последующего взлета.

*Урок первый: русское кино изначально захотело стать именно русским.* Первые русские кинематографисты старательно учились на тех образцах зарубежной кинопродукции, что долгое время доминировали на российском экране. Они успешно перенимали особенности сюжетосложения, приемы киноповествования, жанровую систему, особенности института кинозвезд и пр. небесполезный опыт зарубежного кино.

Тем не менее, только-только зарождающаяся кинематография вполне уже с первых своих шагов громко заявила свой совершенно самобытный национальный характер. В дореволюционном кинематографе ( в лучших его образцах) уже вполне отчетливо проявились те особо характерные черты, которые составили его своеобразие -- повышенный интерес к миру человеческой души (русская психологическая кинодрама), напор лирической стихии и эксцентрики, а также зашкаливающая мыслимые и немыслимые пределы эмоциональность. Недаром родилось не слишком научное, но точное определение: «Русский фильм – это всегда за 40<sup>0</sup>, но никогда – 36,6<sup>0</sup>».

Это своеобразие молодой русской киномузы было предопределено сильнейшим перекрестным влиянием двух полярных потоков русской художественной культуры - культуры народной (фольклорной) и высокой профессиональной культуры, в круг которой входила русская литературная классика, музыкальная классика, самобытные достижения русского психологического театра и др. А потому уже самое раннее наше кино верно угадало основные направления своей репертуарной политики, ведущей прямой дорогой к сердцу русской публики.

*Урок второй: русская кинематография была построена не на деньги из государственной казны, не на заемы или подачки тогдашних Абрамовичей, а в основном на средства заработанные самими первыми русскими кинопредпринимателями на прокате зарубежных картин.*

Этот период следует считать вполне плодотворным и благодатным еще и потому, что ни власть, ни церковь, никакие иные общественные институты еще почти не вмешивались в дела только-только еще становящейся на ноги кинематографии. Поэтому это была относительно недолгая и по сути дела единственная полоса в биографии отечественного кино, когда оно могло развиваться по каким-то внутренним своим законам.

Суммируя сказанное, можно сделать вывод о том достижении русской кинематографии за первые десять лет ее существования подготовили очень хорошую, добротную основу для ее дальнейшего еще более успешного и плодотворного развития. Все располагало к тому, чтобы Российская кинематография вышла в лидеры мирового кино. Однако исторический залп «Авроры» катастрофически оборвал эти открывавшиеся возможности....

**Уроки Ханжонкова в упаковке советского нэпа.** Революция и последующая Гражданская война до основания разрушили практически все, что было создано в области кино до начала революционных преобразований

Ведущие творческие работники русского кино покинули страну. Вместе с ними эмигрировали и кинопредприниматели, вывезя с собой все, что только могли – фильмы, пленку, все самое ценное оборудование. От дореволюционных кинофабрик остались практически одни голые стены.

Декрет о национализации кинопромышленности, принятый большевиками 27 августа 1919 года не принес никаких реальных дивидендов. Национализировать практически было нечего.

Производственная база советского кино представляла жалкие остатки разрушенных дореволюционных кинофабрик. На их полноценное восстановление, а тем более на строительство новых кинофабрик у новой власти не было средств. Как не было и необходимых кадров, которые хотя бы

приблизительно могли знать, как надо восстанавливать разрушенную кинематографию. Поэтому все первые попытки советской власти восстановить до основания разрушенную киноотрасль носили характер случайных импровизаций, которые не только не давали позитивного результата, но и еще более усугубляли кризисную ситуацию. На подобного рода сомнительные затеи было угроблено вчистую 6-7 лет.

Еще более сложным для кинематографии, вставшей под красное знамя, оказался вопрос о выборе творческого пути. Творческий опыт дореволюционного кино, его художественная идеология были отброшены как абсолютно непригодные. Но какое кино нужно новой России, про что и как его снимать этого не знал никто. Поэтому даже те скромные средства, какие были выделены на производство первых советских фильмов, были по сути дела, выброшены на ветер.

И все-таки, оказавшись на этом мертвом пепелище, русская кинематография после первых лет своей полной пробуксовки стала возрождаться. И за какие-то те же 5-6 лет чудесным образом возродилось.

Секрет этого исцеления и даже взлета нам сегодня тоже стоило бы запомнить. С некоторыми модификациями он оказался практически тем же, что и позволил создать русскую дореволюционное кино.

В 1924 г. власть создала организацию «Совкино» и передало ей полную монополию на закупку и прокат зарубежного кино. «Совкино», не заливаясь краской ложного стыда огромными партиями закупало идейно-враждебные буржуазные фильмы и на их прокате быстро накопило большие деньги. Советское государство в течение нескольких разрешило потратить заработанное на развитие самой кинематографии. И чудо воскресения из небытия произошло вновь! На деньги от проката вредного буржуазного кино был построен «Мосфильм», такая же большущая киностудия в Киеве, а немного позднее, уже в 30-е появились первые советские фабрики киноплёнки и заводы киноаппаратуры. На эти же «нечистые» деньги развернулось и быстро выросло само советское кинопроизводство.

**Урок отречения от прошлого и национальной культуры.** С середины 20-х наметился, наконец, просвет и в творческих исканиях советской киномузы - поначалу бессмысленных и безнадежных. Первое, еще до поры до времени непоротое и потому совершенно отвязное поколение советского кинопризыва послереволюционных лет вдруг стало выдавать на гора, действительно, новое, абсолютно небывалое кино. Да еще такого уровня, что онемело от восторга все мировое кинообщество.

Первые наиболее значимые успехи советского кино оказались связанными с именами людей, которые пришли работать в кинематографию уже после революции. Это Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Фридрих Эрмлер, Абрам Роом и др.

Большинство названных мастеров пытались создать небывалые формы кино авангардистского толка. Кульминацией их усилий стало создание так называемого монтажно-поэтического направления. Это направление отрицало традиционные способы повествования, психологизм, индивидуального героя и т.д. и в основу своих фильмов положило «образ массы», который создавался с помощью монтажа и типажа.

Фильмы этого направления носили абсолютно новаторский характер, содержали в себе массу новых художественных открытий, расширяли диапазон выразительных средств кино. Эти открытия были признаны всем миром и предопределили то главное русло, по которому до конца 20-х стало развиваться советское кино.

Однако при всех достижениях монтажно-поэтическое направление не решило главных задач советской кинематографии. В том числе не нашло оно (да и не могло!) найти дорогу к массовому зрителю. Авангардистские киноопусы лидеров направления с треском проваливались в прокате. Две постановки С.М. Эйзенштейна «Октябрь» и «Старое и новое», бюджеты которых десятикратно превышали бюджеты прочих фильмов, буквально



привели к финансовому банкротству кинофабрику «Совкино», на которой они снимались.

Подобного рода «прорывы вперед», которые оборачивались в то же время страшнейшими провалами в зрительных залах, со всей остротой поставили перед советской кинематографией на исходе 20-х вопрос о выборе нового пути и новых приоритетов.

Уже тогда наше кино получило первое серьезное предупреждение: хотите порвать с национальной художественной культурой, расплесться с традицией, обрести от нее полную свободу – валяйте! Но знайте – цена этого удовольствия высока. Если вам наплевать на публику, она вам ответит тем же.

Актуальный урок нынешним арт-хаузникам. Тем более, что среди их безмерно расплодившейся популяции не водится даже малюсеньких вертовых-эйзенштейнов.

**Уроки сталинской модели кино.** Испробовав в ходе послереволюционных ураганов самые разные способы руководства юной советской киномузой, кремлевские кукловоды к исходу

20-х вполне уяснили путь к установлению стопроцентного контроля над нею. Путь этот представлялся прежде всего как *абсолютная централизация всей киносистемы.*

Собственно первые важные шаги в создании подобной системы уже были сделаны. Сначала - на территории РСФСР. Создание «Совкино», сходу подмявшего под себя практически все самостоятельные российские киноорганизации кроме «Межрабпомфильма» и «Востоккино», показало, что управлять объединенным киноколхозом из одного центра гораздо сподручнее и эффективнее нежели дирижировать нестройным хором многочисленных разрозненных, разнокалиберных и к тому же достаточно самостоятельных организаций, которые народились и расплодились в годы НЭПа.

На судьбоносном Всесоюзном партийном совещании 1928 года была дана отмашка на то, чтобы дело централизации осуществить уже во всесоюзном масштабе. По примеру учреждения «Совкино» теперь следовало загнать в единый киноколхоз все республиканские кинематографии, еще обладавшие на тот момент кое-какой самостоятельностью. И довольно быстро и жестко загнали. «Совкино», возродившее нашу кинематографию из революционного пепла, ликвидировали. На его месте учредили новую организацию со сходным названием «Союзкино», но уже совсем другим содержанием.

До сей поры и уже вполне состоявшиеся – украинская и грузинская кинематографии, и другие еще только-только обретающие себя национальные кинематографии - жили и работали достаточно свободно и независимо от Москвы. Да, все они в равной степени были обязаны ретиво исповедовать коммунистическое вероучение, проповедовать с экрана непримиримую классовую борьбу и диктатуру пролетариев. Но в решении этих великих и ответственных задач они до поры до времени были все-таки свободны. Республиканские киностудии и прочие киноорганизации ни в каком виде( прежде всего - организационном ) не подчинялись Москве. Их финансировали и ими распоряжались исключительно республиканские власти. Что снимать, как снимать, как прокатывать свои фильмы – все эти ключевые вопросы полностью лежали в компетенции республик.

Теперь прежде относительно независимые от Центра республиканские киноорганизации Украины, Грузии и других советских республик в спешном порядке напрямую переподчинялись «Москве».

Эта «Москва», а конкретно организация сначала названная «Союзкино», потом Гукфом, потом Гуком, потом Комитетом по делам кинематографии и т.д. – утверждала тематические планы кинопроизводства, уровень планируемой прибыли от проката, распределяла средства. пленку, киноаппаратуру. т.е. управляла всеми звеньями всех национальных кинематографий. Управляла жестко и безоговорочно, практически как в армии.

В итоге уже в начале 30-х годов возникла и вполне утвердилась модель суперцентрализованного, сугубо административно-силового управления с одного пульта. При наличии двух разнополярных структур управления важнейшим из искусств – по партийной и по государственной линиям - сам пульт управления находился непосредственно в Кремле, где любую кнопку мог нажимать и нажимал только лично И.В. Сталин.

Эта модель с некоторыми более поздними модификации и менее звероподобным видом благополучно дожила до самого конца советской власти и была с громкими проклятиями выброшена на помойку в веселые годы горбачевской перестройки.

Мы не будем, уподобляясь горячим публицистам тех лет, гневно-саркастически испепелять это сталинское детище, хотя бы потому что на разных отрезках истории нашего отечества она показала себя очень поразному. Многое тут зависело, как пришлось убедиться в ходе нашего исследования, прежде всего от характера самой эпохи и ничуть не в меньшей степени от характера, знаний, опыта, умений тех, кто участвовал в управлении этой могучей административно-командной машиной.

В те же 30-е годы, к примеру, эта модель показала себя в плане эффективности очень даже неплохо. Будем тут придерживаться фактов. Еще в 1925 г. иноземная кинопродукция занимала около 90% процентов в репертуаре советских кинотеатров. В ходе 30-х зарубежные фильмы были вытеснены с советских экранов. Полностью! При этом экономика советского кино уверенно держалась и без зарубежных кинокостылей. И ведь людей тогда не загоняли в кинотеатры и клубы пулеметами. Сами шли. И оказаться с любимой девушкой тогда было частенько делом не из простых.

Почему зритель тогда в кино валом валил? Советское – сталинское – кино к тому моменту открыло волшебный ключик самого массового успеха. Вернувшись после безудержного вненационального, авангардистского, загула к опыту русской культуры, русской художественной традиции, оно даже и с высоко поднятым над ней красным знаменем большевистского

вероучения нашло таких героев, такие характеры, такой особый жанрово-стилевой склад, что все это вместе взятое сделало советское кино подлинно народным, по-настоящему любимым искусством.

С большими трудностями и осложнениями, но все-таки шли в гору и в других звеньях киноотрасли. Уже выдавали на гора свою растущую по объему продукцию фабрики киноплёнки и заводы киноаппаратуры.

Надо сказать, что успехи могли быть тогда и более значительными. Но общая картина успешного развития была основательно подпорчена неадекватным, субъективистским руководством отрасли чересчур абициозного, болезненно честолюбивого тогдашнего начальника советской кинематографии Б.З. Шумяцкого. Он мог бы стать неплохим художественным руководителем кинематографии, но управление всей киноотраслью, ее многозвенным хозяйством ему было явно не по силам. И именно он работу отрасли к исходу 30-х успешно завалил. Полностью.

А вот с приходом другого начальника - опытного управленца И.Г. Большакова - даже *в несопоставимо тяжких, кровавых и трагических условиях великой отечественной войны – та же самая сталинская модель суперцентрализованного управления показала себя просто блестяще! Более того: именно она позволила в годы войны осуществить невероятные по масштабности и сложности операцию – мгновенную эвакуацию практически всей отрасли на восток страны и организацию работы эвакуированных студий буквально с колес.* В годы тяжких испытаний экономические, хозяйственные показатели, организация работы киноотрасли оказались даже гораздо выше, чем в мирные годы. И Это при том, что кадровый состав отрасли самым существенным образом сократился, а кинопромышленность помимо обслуживания самой отрасли обязана была поставлять вооружение и оборудование для армии. И творческие итоги работы советского кино в рамках той же сталинской модели в годы войны точно так же оказались просто поразительными. Мобилизационная модель идеально вписалась в грозную эпоху.

**Как проще всего убить кино. Уроки агитпропа.** Но вот кончилась война. Пришел на нашу землю долгожданный мир и *практически та же самая организационно-управленческая система продемонстрировала себя уже как страшная, беспощадная и разрушительная сила*, едва-едва не погубившая отечественную кинематографию. И тут роковым образом сказался и зловеще-трагический характер самой эпохи и субъективный, человеческий фактор. Реальное руководство кинематографией в эти «черные, лихие годы» перешло в руки пресловутого Агитпропа - злейшего врага советского кино на протяжении всей его биографии.

И тут самое время обратить внимание на одну из главных особенностей рождения и развития советской художественной культуры и кино, каковая, в частности, заключалась в том, что ее организация и управление изначально осуществлялись не только по государственной линии. Главные полномочия по этой части, на самом деле, принадлежали не государству, а верховным структурам РКП(б) – ВКП(б) – КПСС.

«Культура, в том понимании, в котором ее рассматривали большевики, – отмечает исследователь институтов советского госуправления, – была важнейшей частью идеологии, наиболее доступной и внушаемой народным массам, а во многих случаях подменяла ее. Этот процесс наблюдался на всех этажах власти, подтверждая на практике завет В.Ленина: с минимальной свободы в идеологии начинается потеря власти партией. <...>

Несмотря на достаточно серьезные расхождения в тактических вопросах выработки идеологического курса, стратегически все было сконцентрировано в высшем партийном эшелоне, ведающем всеми вопросами политики и государственного строительства. Поэтому роль государственных учреждений, созданных для реализации партийных директив, на деле всегда оставалась вторичной»<sup>1171</sup>.

---

<sup>1171</sup> Институты управления культурой в период становления 1917-1930-е гг. Партийное руководство; Государственные органы управления. Схемы. М. Росспэн.2004. С.4.

Главным органом разработки и реализации стратегической политики партии в сфере идеологии и культуры стал Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), созданный в апреле 1920 г. В сферу контроля и управления этого отдела входили и все без исключения музы, включая и «важнейшее из искусств». И хотя для управления кинематографией в СССР был учрежден специальный орган статус и полномочия Агитпропа в этом отношении были гораздо выше. Практика была такова, что госорган управления кинематографией со всеми своими проблемами, насущными просьбами, инициативами не мог напрямую обратиться в правительство. Необходимо было для порядка изложить свои просьбы и предложения в Агитпроп. И уже партийные чиновники решали - дать ли этим ходатайствам и обращениям ход или что называется «закрывать вопрос». В свою очередь указания и решения самого Агитпропа по вопросам кино носили по-армейски сугубо командный характер и исключали процедуры обсуждения. Руководство кино обязано было их исполнять как приказ командира роды рядовому солдату.

М. б. в таких уставных отношениях и не было бы уж слишком большой беды если бы «старший по званию» был адекватен и отдавал здравые команды. Но в том-то и состояло главное несчастье для советского кино, что руководство Агитпропа рассматривало его не как искусство, а прежде всего как мощнейшее средство пропаганды. И хотя структура и формы работы Агитпропа, этого своего рода Министерства пропаганды по ходу советской истории неоднократно менялись, но основные его задачи оставались неизменными – максимально приспособить отряд всех муз для дела пропаганды своего большевистского вероучения. Кино в этом ряду стояло первым, поэтому и отравы агитпроповщины ему доставалось соответственно поболее, чем всем другим.

В ходе данного исследования открылась роковая закономерность: каждый раз вспышки активности Агипропа по отношению к кино, взять палочку главного дирижера его репертуарной политикой в свои руки оборачивалась для кинематографии самыми роковыми последствиями –

прежде всего зашкаливающим все пределы педалированием пропагандистского начала, за чем неминуемо следовало катастрофическое снижение интереса зрителя к отечественному кино.

Как правило такая полоса активизации Агитпропа приходилось обычно на стыки периодов советской истории, когда круто поворачивался руль смой государственной политики и врубался рубильник уже запредельной политпропаганды. Это, понятное дело, первые послереволюционные годы, рубеж 20-х, конец 30-х-начало 40-х и т.д. В эти поворотные исторические отрезки кино получало свои самые тяжелые и долго заживающие раны – резко ломались тематические планы производства, менялось начальство, взбухала и прирастала коллекция «полочных» фильмов.

Все рекорды по этой части пришлось на послевоенные годы, когда с началом и предельным обострением «холодной войны» случилось возвышение института Агитпропа и все музы, включая, кино были самым жестким образом поставлены на службу самой что ни на есть лобовой и запредельной по своей оголтелости пропаганды.

И хотя в эти тяжкие годы советскому кино довелось пережить помимо общих для всех тягот послевоенной жизни еще и пытку «малюкартиньем» главным его несчастьем именно смертельная доза агитпроповщины.

Забегая вперед, отметим что вспышки агитпроповской активности отмечались в истории нашей кинематографии и далее. Это и жестокий погром оттепельного кино, пришедшийся на 1966-1970 гг. Это и вроде бы более мягкое и плавно наползающее на кино очередное пропагандистское удушье на закате брежневского правления.

Вирус агитпроповщин, надо сказать, оказался живучим. Проявив возможность к мутации и приспособлению к изменившимся социально-политическим он преспокойнько передался сначала кинематографу горбачевской перестройки, без проблем сменив дискурс советской пропаганды на дискурс оголтелой антисоветчины. В наше благословенное время можно без всяких натяжек говорить об Агитпропе либеральной

публики, последствия и достижения коего ничуть не краше чем дивные плоды той же ждановщины.

Все же пора бы уже и научиться держать эту опасную бациллу в закрытых помещениях с надежной изоляцией. Впрочем, ресурс может быть востребован при самых крайних обстоятельствах: «Если завтра война. Если завтра в поход, если черная сила нагрянет...».

По тому, сколь напряжен стал сегодня ход мировой истории, такой вариант совсем не исключен.

**Уроки оттепели. Опыт неофициально-любительского скрещивания сталинской модели управления с зачатками государственно-общественного.** Наступила оттепель, пришла другая эпоха, изменилась атмосфера в стране и в рамках той же сталинской модели кино, лишь чуть-чуть подправленной и подгримированной опять случилось чудесное превращение: почти убитая, задавленная, уже спихнутая в могилу кинематография в какие-то 3-4 года мгновенно ожила. И не только ожила, но и осуществила невероятный, самый стремительный и высокий свой взлет. В эти годы расширилась наконец производственная база советского, что позволило наконец впервые за двадцать предыдущих лет широко распахнуть двери обновленных или новых киностудий перед молодыми кинематографистами. В эти годы значительно расширилась киносеть, советское радикально обновило, наконец, и свое техническое оснащение, освоила новые форматы кинопоказа, полностью перешла на цвет. Позитивные сдвиги сказались тогда в каждом звене киноиндустрии, что позволило выйти ей в середине 60-х на рекорд кинопосещаемости – 4 миллиарда киносеждений в год!

И недаром даже такой суровый киночиновник как В.Е. Баскаков назвал эти годы «серебряным веком советского кино».

В чем секрет этого чудесного воскресения уже почти задушенной малокартиньем и агитпроповщиной кинематографии. Если не учитывать возможного вмешательства в дела земные сил небесных, то помимо бурного



расширения кинопроизводства, открывшего дорогу новым поколениям, обновление технического арсенала и других сугубо материальных приобретений. То первым делом тут стоило бы отметить новый штрих в системе управления отраслью.

Да, в своей основе она оставалась все той же непоколебимо сталинской моделью суперцентрализованно-сдвоенного управления отраслью по партийной и государственной линии с приоритетом того же кощей-бессмертного Агитпропа. Но к этой старой машине добавилось еще одно приспособление. На арене кинопроцесса появилась и мощно, инициативно, результативно заявила себя сугубо общественная организация в виде творческого слюза – Союз кинематографистов СССР. В новой социально-политической атмосфере в стране. В обстановке общего подъема, в том числе и в самом кинематографе эта организация взяла на себя функцию идейно-художественного и мозгового штаба отрасли. Тут выдвигались, разрабатывались и пробивались как инициативы локального характера, так и полномасштабные программы развития и реформирования советской кинематографии. Не имея прямого доступа к рулю репертуарной политики Союз кинематографистов, тем не менее бережно лелеял и защищал, все то ценное, живое, интересное, перспективное, что могла тогда появиться и появлялось на экране. Тем самым он неофициально, но ощутимо влиял на то по каким рельсам и в каком направлении двигался эшелон оттепельного кино.

Причем именно СК СССР, будучи творческим союзом, в сфере которого должны были находиться и проблематика сугубо творческого характера, на самом деле очень много занимался проблемами всей отрасли – прокатом, продвижением советского кино на зарубежный экран, вопросами кинотехники и подготовки кадров и т.д.

И хотя статус СК СССР как общественной организации не давал ему возможности непосредственно влиять на принимаемые партийно-государственными управленческими структурами решения по кино, но тем

не менее активные действия и позиция СК оставили на этих решениях свой позитивный след.

Это был, по сути дела, первый не совсем официальный опыт по испытанию некой новой модели управления кинематографии. Названия такой модели тогда еще не было. Оно народилось уже в пору горбачевской киноперестройки.

### **Опыт общественно-государственного управления кинематографией.**

Объективные причины для переналаживания работы киноотрасли, в том числе и ее организационно-экономической системы, безусловно, были. И серьезные.

Однако необходимость таких шагов гораздо быстрее и острее была осознана не по государственной линии, а по линии киносообщества. Инициативу необходимых преобразований решительно и безоговорочно взял на себя Союз кинематографистов СССР, возглавляемый новым руководством во главе с мощным, таранным. Авторитетным его лидером Элемом Климовым. Госкино СССР в ходе первой фазы перестройки отошел в сторонку, позволяя СК порулить ходом начавшегося реформирования

Климовская, исходя казалось бы из самых лучших побуждений, пыталась подлечить состарившуюся организационно-экономическую систему кино. Но, не потрудившись заглянуть в историю болезни, уж очень торопливо выписало «больной» противопоказанные ей лекарства. На похоронах советского кино никто особо горько не рыдал.

В разделе о киноперестройке уже подводились итоги и достаточно подробно объяснялись причины неожиданной для многих, но неизбежной катастрофы. Так что не будем повторяться и только в чисто перечислительном порядке назовем главные факторы случившегося провала.

1. Для успешного реформирования важно было, кто будет разрабатывать программу преобразований и реализовывать ее. Программу перестройки разрабатывала в основном творческая общественность без

активного участия профессиональных управленцев и представителей таких значимых звеньев киноиндустрии как прокат, кинопромышленность, специалисты по зарубежным связям ит.д.

Программа поневоле оказалась скособоченной. На первом месте стояла реформа кинопроизводства, все остальное было намечено в самых общих тонах – эдакое облако в штанах.

2. Программа, составленная несистемно, и реализовалась столь же несистемно и некомплексно, а по отдельным своим пунктам, и к тому же растянувшись во времени.

Не поспособствовало успешному завершению и то обстоятельству, что перестройку начал Союз кинематографистов, но в самый сложный и ответственный момент преобразований неожиданно отошел в сторону, занявшись своими внутренними проблемами и перестроением собственных рядов. Завершал перестройку, пытаясь спасти ее, уже Госкино СССР. Ведомство очень при этом старалось предотвратить уже вставшую на пороге катастрофу. Подготовить новую, уточненную программу преобразований отрасли и ее работу уже в новых изменившихся к тому времени общественно-политических условиях. Но не успело. Грянул роковой 1991 год.

3. Проект «базовой модели» был рассчитан на реализацию в координатах реформированной системы социализма. Главная цель задуманной перестройки киноотрасли виделась в разблокировании административных барьеров ради максимально полного раскрытия творческого потенциала советского кино и его позитивного воздействия на общество. О переходе на рыночную систему никто и не заикался. Переход отрасли на хозрасчет и усиление роли экономических рычагов были лишь инструментами в реализации задуманных высоких целей.

Однако в ходе начавшегося реформирования произошла подмена программных установок. В рядах реформаторской команды С К СССР стала все явственнее заявлять о себе установка на рыночное кино. Одновременно и действия самого государства стали подталкивать кино к замене знамени.

4. Уже в 1989 г., после принятия правительством закона о кооперативах, сказался новый фактор - стремительное размножение «независимых студий» и независимых прокатных кооперативов. Их появление стало одним из первых базовых элементов рыночной экономики, нанесло серьезнейший удар по первоначальным планам реформы кинодела, «перекосило» их.

5. В 1989 г. правительство нанесло еще более убийственный удар по отечественной кинематографии, отменив государственную монополию на внешнюю торговлю. Соответственно утратило монопольное право продавать советские фильмы другим странам и приобретать зарубежные фильмы для проката в СССР ВО «Совэкспортфильм».

Этой ситуацией оперативно воспользовались независимые прокатные организации, устроившие массовый, ничем не ограниченный выброс дешевых зарубежных фильмов. Советские фильмы, лишённые прежней государственной защиты в виде жесткого квотирования зарубежной кинопродукции, не выдержали конкуренции с задарма приобретаемыми зарубежными фильмами и мгновенно были вытеснены на периферию национального прокатного пространства. Эта незапланированная первоначальными планами перестройки интервенция иноземного кино, по сути дела, перечеркнула все итоги ранее проделанной работы и пустило экспресс перестройки кинодела буквально под откос.

С появлением новых факторов управление общим ходом кинопроцесса стало все более приобретать непредсказуемый и даже хаотический характер.

6. Главной же причиной катастрофических итогов перестройки стала явная переоценка творческого потенциала советского кино тех лет. Или другими словами - пресловутый «человеческий фактор».

Так получилось, что от времен застоя перестроечная эпоха унаследовала далеко не лучший кадровый состав. Наряду с созвездием ярких талантливых мастеров образовалась уже критическая масса

посредственности. Что, собственно, и привело тогда к наводнению серого, безликого кино.

В ходе перестройки улучшить качество кадрового состава не удалось, хотя СК первоначально много уделял внимания выдвижению молодых кинематографистов. Однако качественного и сильного пополнения не получилось. А с таким творческим составом – будь то самая что ни на есть идеальная «модель» – добиться коренного и быстрого перелома в лучшую сторону вряд ли было возможно.

Возможно, ситуацию тогда можно было бы как-то исправить выверенным сокращением объема кинопроизводства с тем, чтобы объем выпускаемой продукции был приведен в оптимальное соотношение с реальным состоянием кадрового и творческого потенциала. Такое решение – «лучше меньше, да лучше» - не раз, собственно, и предлагал радикально настроенный лидер СК Элем Климов. Однако реализовать его в условиях тогдашней советской системы были невозможно.

Был, правда, и другой путь - попробовать бросить все силы и ресурсы на воспитание нового кинематографического поколения. Но и этот вариант никого тогда не прельстил: он был долгим и не сулил быстрых и победных результатов. К тому же было провозглашен курс на горбачевское «ускорение».

В итоге вместо хотя бы даже самого скромного сокращения числа выпускаемых фильмов произошло нечто прямо противоположное. С появлением «независимых студий» объем советского кинопроизводства в одночасье взбухло чуть ли не три раза! Тут ни о какой-то конкуренции, отборе лучших уже не могло быть и речи. Работы стало просто завалиться, и люди без всякого образования и без малейших признаков таланта запросто могли снимать фильмы, если у них, или у их заказчиков имелся мешок денег. И без того скромный творческий потенциал перестроечной кинематографии бесследно растворился в мутном потоке кооперативного кино.

7. Переоценили инициаторы перестройки возможности организационно-экономических рычагов. На бумаге их прожекты

действительно выглядели привлекательно, сулили большие и быстрые победные результаты. Но реальность была далека от стройных и логически убедительных схем вычерченных в перестроечных проектах.

Дарованная творческая свобода была использована односторонне, как вседозволенность без чувства ответственности за то, что ты снимаешь. И такое понимание серьезно сместило русло репертуара в ту сторону, которая менее всего отвечала ожиданиям и потребностям зрителя той сложной драматической эпохи. Сначала проснувшийся вирус агитпропщины породил по сей день не завершившийся сериал оголтелых антисоветских агиток. Затем наводнение «чернухи» и псевдо-авторского кино тоже не могло способствовать повышению интереса в условиях обостренного политического и социально-экономического кризиса.

Таким образом, принципиально неверная репертуарная политика стала, на наш взгляд, вторым по важности фактором, перечеркнувшие вроде бы вполне благородные планы киноперестройки.

А общим знаменателем всех этих причин стало разрушение и гибель советского государства.

**Госкино на рынке.** Новому российскому кино довелось как бы заново рождаться в крайне непростых условиях, которые точнее всего можно было бы определить присловьем «У разбитого корыта». Конечно, это был не совсем 1919 год, но по общей ситуации весьма близко к тому. Прежний режим рухнул, новая власть еще не набрала силу, даже еще туго соображала, где таковую ей можно набрать. Экономика полностью рухнула. Страна ужалась в своих границах. Из Восточной Европы спешно выведен огромный воинский контингент, который даже неведомо где можно разместить. Вместо эйфории по случаю падения «преступного режима» и торжества демократии в основной массе народа – глухая тоска как при случае позорного и страшного поражения и жуткая тревога за завтрашний день.

В кинематографии – та же картина. Разруха. Растерянность. Депрессия и тоскотища от того, что хотели одно, а получили прямо противоположное.

Бодры и веселы только те, кто успел помародерствовать при случившемся пожаре, или определил свои очередные подобные телодвижения.

У нового российского государства денег на кино кот наплакал. Какое новой власти нужно кино и для какой цели, да и нужно ли вообще, она еще не знает. У самого киносообщества никакого плана возрождения отрасли тоже нет. Ситуация – ежик в тумане. Союзу кинематографистов России, несчастному дитя страшного поражения, зачатоу на скорую руку в пору распада СССР – не до программ восстановления и выработки стратегии в новых условиях. Все силы брошены на дележ последних крох еще неразворванного имущества. Новорожденное Госкино РФ в самом зачаточном состоянии.

Размещается в двух заплеванных комнатках в Китай-городе. Захватившие особняк в Малом Гнездиновском бывшие коллеги-сотоварищи даже не пускают новоиспеченное киноначальство в законно унаследованное помещение. Как итог всех этих чудес: выбирать новую дорогу, осознанно и с пониманием рулить кинематографией в обстановке полного бездорожья всей страны некому.

И в репертуарной политике срабатывает все та же гибельная, по сути, инерция движения, успешного сформироваться в перестроечные годы. В качестве магистральной линии закрепляется и затвердевает на два десятилетия явно гибельный, явно тупиковый вектор репертуарной политики. С одного края убогое, вымученное, замешанное исключительно на на чернушном мироощущении псевдоавторское кино. С другого края – не менее убогие киноподелки псевдокоммерческого псевдокинематографа, скроенного по иноземным образцам. Между этими полюсами – провал, пустота.

Редкие достойные, талантливые работы просто тонут в общем мутном потоке российской кинематографии, не успевая или даже не имея малейшей возможности хоть как-то зафиксироваться в сознании публики, послать ей сигнал что все-таки хорошие фильмы и теперь могут время от времени появляться.

Постепенно по мере становления самой новой российской государственности и в кино дела как будто начинает налаживаться. Потихоньку растет кинопроизводство. Оживает кинопрокат, правда, теперь находящийся в неведомо чьих руках и явно не нацеливающийся на приоритетный показ российских фильмов. С годами и старые советские киностудии омолаживаются, произведя на собственные средства достаточно радикальное техническое перевооружение. Производственный бум с телесириалами побуждает даже строить новые современные студии.

Но при всех этих очевидных сдвигах счастья победы и чувства подлинного возрождения как не было, так и нет.

Отброшенное со времен горбачевской на дальнюю обочину кинопроцесса российское кино никак не может переместиться с этого позорного и недостойного ее места. Не знает как этого можно достичь. Иногда складывается такое ощущение, что особенно и не хочет этого знать и тем более что-то делать. Многих в нынешнем киносообществе это состояние бездорожья, абсолютно сбитых критериев, дутых авторитетов, щедро раздаваемых направо и налево пустозвонных «Ник», «Золотых орлов», «Золотых овнов» и прочей мишуры вполне устраивает, хотя вслух все тоскливо стонут и жалуются на невыносимость нынешнего положения как слаженный хор болотных тритонов.

Российская власть достаточно долгое время тоже не особо беспокоилась, что особой для нее пользы от растущих госинвестиций в российское кино не наблюдается. Время от времени она затевала кое-какие организационные перекройки органа отраслевого управления, переставляла с место на место фигурки начальников. Однажды, не шибко подумав, и будучи не в курсе исторических опытов товарища Сталина и Никиты Хрущева уж в который раз лишила отрасль самостоятельного статуса и запихнула ее в Министерство культуры. Еще несколько перемены свелись к смене вывески над все понижающимся в статусе органе управления киноделом.

В 2008 г. опыты по оптимизации управления увенчались тем, что теперь появились сразу две параллельно действующие структуры управления. Одна



прежняя в структуре все того же Минкульта, другая непосредственно при правительстве России – Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии. За прошедшие год работы учреждения этого Фонда, как и за все предшествующие два десятилетия, особой отдачей от организационных преобразований не последовало.

Скорее всего, их не последует. Потому что истинные причины безнадежной пробуксовки киноотрасли лежат вовсе не в несовершенстве нынешней организационно-экономической системе господдержки ( это все есть!), в другой сфере. Они все те же, что обратили в катастрофу начатую как будто во благо горбачевскую киноперестройку.

Это прежнее неблагополучие с кадрами.

И по-прежнему все та же принципиально неверная, несбалансированная репертуарная политика, которая ни при каких обстоятельствах не позволит стать российскому кино стать, наконец, русским, а потому и успешным.

Еще в годы перестройки, брезгливо отвергнув опыт советский кинематографии – не только организационный, но и творческий – перестроечное кино одновременно перерубило связи и с традициями русской культуры. Как и когда-то революционное пролетарское искусство в 20-х годов оно в массе своей стало взращивать себя на голом пустыре, вне какой-либо опоры на опыт национальной культуры.

С той поры российское кино было и остается деревом без корней. И сколько над ним ни причитай, сколько его ни поливай, оно никогда не станет плодоносящим.

Так что же нам тогда делать?

Вариантов, собственно, нет и выход из тупика, в который мы угодили, только один.

Нам надо возвращаться туда, где мы сбились со своей дороги. Возвращаться к тем художественным традициям и ценностям, на которых всегда стояла наша культура.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

к разделу

**Рождение российской кинематографии. 1896–1919 гг.**

**№1**

**Письмо А.А.Ханжонкова в журнал «Сине-Фоно»**

М.Г. господин редактор!

Позвольте через посредство Вашего уважаемого журнала поставить на обсуждение вопрос, с моей точки зрения, весьма важный, интересный и безусловно своевременный. Я имею в виду вопрос о тех способах, какими можно было бы влиять на нормальное течение и развитие кинематографического дела и России. Говорить вновь о том, что дело живой фотографии достигло у нас широких размеров, о том, что кинематографии в России предстоит ещё огромное будущее, говорить об этом, полагаю, излишне. Мне хотелось лишь отметить тот ненормальный факт, что развитие дела тормозится, и притом значительно, тем, что делом руководят люди, не в достаточной степени компетентные. Хаос в составлении программ, балаганная примесь к ним в виде разных «феноменов», - вот один из досадных результатов этой некомпетентности, вот одна из причин, заставляющих ещё и поныне некоторые общественные силы подозрительно относиться к театру-кинематографу.

Позвольте мне подтвердить последнее ссылкой на корреспонденцию из Петербурга, помещенную в № 17 журнала «Сине-Фоно». Чем, как не хаотичностью постановки у нас дела, можно объяснить обращение родителей в Петербургскую городскую думу с просьбой о запрещении учащимся посещать кинематограф? Если прибавить при этом, с другой стороны, что в ученом педагогическом мире кинематограф привлек к себе внимание, как желательное научно-

педагогическое средство, то упомянутое сообщение из Петербурга наводит на грустные мысли. Необходимо, тем или иным способом оказывать сознательно влияние на правление синематографического дела.

Я не беру на себя смелости излагать все возможные при этом способы, но хотел бы только коснуться вопроса об организации собеседований по интересующим нас вопросам. В задачи этих собеседований должно войти всестороннее обсуждение различных сторон синематографического дела и нормальной постановки его. В рамках этой корреспонденции трудно остановиться на планах, по которым должны идти эти собеседования, как и на детальных средствах организации. Мне пока хотелось бы затронуть назревший вопрос и предложить интересующимся им высказать свои соображения.

Но несомненным мне кажется тот факт, что первый шаг по пути осуществления этой идеи должна сделать Москва, которая, будучи всегда центром, где зарождались различные культурные и промышленные идеи, - является и в области русской синематографической промышленности также сердцем России. Здесь сконцентрировались наиболее крупные синематографические фирмы, сюда стекаются провинциальные предприниматели.

Таким образом, в Москве организация кружка, который поставил бы своими задачами – влиять облагораживающее на общее русское синематографическое дело, не представила бы сколько-нибудь больших затруднений, но, с другой стороны, принесла бы несомненно в самом недалеком будущем значительные результаты.

Переходя, однако, от слов к делу, я предлагаю лицам, сочувствующих возникновению такого кружка, высказаться как можно скорее, дабы к началу предстоящего сезона кружок мог бы окончательно сорганизоваться и начать функционировать.

А.А.Ханжонков

Опубликован в журнале «Сине»Фоно», 1908, № 18.

## № 2

### **ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОКРУЖНОГО АТАМАНА ЧЕРКАССКОГО ОКРУГА ОБ УВОЛЬНЕНИИ В ОТСТАВКУ ПОДЪЕСАУЛА ХАНЖОНКОВА**

*17 марта 1911 г.*

Представляя при сем в Войсковой Штаб войска Донского всеподданнейшее прошение состоящего в запасе по Донскому казачьему войску Подъесаула ХАНЖЕНКОВА, послужной его список и медицинское свидетельство о болезни, прошу ходатайства:

- 1) Об увольнении названного обер-офицера в отставку, согласно с его прошением по болезни тем же чином.
- 2) Взысканиям, соединенным с ограничением в преимуществах по службе, не подвергался; под следствием или дознанием не состоит.

. Со времени подачи прошения об увольнении в отставку тоит в запасе по Донскому казачьему войску. ОКРУЖНОЙ Атаман Черкасского окоуга, Генерал-Майор /подпись/  
Марта "17" дня 1911 года. г.Новочеркасск  
РГВИА, ф. 409, оп.2, д.1002, л. 96-106.

## № 3

### **ПРИКАЗ ГЛАВНОГО ШТАБА ОБ УВОЛЬНЕНИИ В ОТСТАВКУ А.А.ХАНЖОНКОВА**

*1 мая 1911 г.*

По казачьим войскам

Увольняется в отставку Состоящий в запасе по Донскому казачьему войску подъесаул Ханженков /Александр/

Подписал: Начальник Главного Штаба, Генерал от Инфантерии Михневич  
РГВИА, ф. 409, оп.2, д.1002, л. 96-106.

**Правила осмотра в цензурном отношении  
кинематографических лент**

1908 г.

1/ В целях установления однообразия в деле полицейской цензуры лент для так называемых электрических театров или кинематографов, осмотр этих лент производить специально командированным чиновником Градоначальства в конторах поставляющих лент.

2/ Для осмотра лент назначается в каждой конторе один день в неделю по соглашению лица, которому поручен осмотр, с представителями контор, с установлением также и часа осмотра.

3/ Все осмотренные ленты в каждой конторе заносятся в особую книгу под отдельным номером, причем в книге подробно записывается содержание ленты. Против этой записи делается разрешительная надпись.

4/ Каждая разрешённая к продаже лента имеет свой цензурный номер, соответствующий нумерации упомянутой книги, который должен выставляться и в афише, где обязательно указывается и фирма: например, «Пате» № 3, «Гомон» № 4.

5/ При покупке, а также взятии на прокат лент, владельцы кинематографов берут из конторы особые удостоверения о том, что проданные или выданные им на прокат ленты прошли цензуру и разрешены; в удостоверении указываются цензурные номера лент.

6/ Пристава, в районе которых находятся кинематографические и им подобные заведения, наблюдают за тем, чтобы в представление включались только те ленты, которые разрешены цензурой и снабжены цензурными номерами.

7/ Владельцы кинематографов, выписывающие ленты непосредственно из-за границы или других мест и не имеющие цензурного на эти ленты разрешения, обязаны до допущения этих лент в

действие, ходатайствовать о просмотре ленты, после чего будут получать особые о пропуске удостоверения.

8/ Безусловно не допускаются к демонстрации ленты, содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, а также ленты с картинками тенденциозного и политического характера.

9/ Для сведения сообщается, что безусловно воспрещаются к демонстрации ленты, изображающие какое бы то ни было преступление, как из времён прошлого, так и настоящего.

Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. – М., 1916, с.68-69

## № 5

### **Свод требований духовной цензуры к кинематографу**

1/ Изображение Господа Нашего Иисуса Христа, Пресвятой Богоматери, Святых Ангелов, Святых Угодников Божиих допустимы быть не могут.

2/ Изображение с благославлением знаменем Св.Креста не допустимо.

3/ Наружный вид храмов всех вероисповеданий и памятников с изображением Святых показывать разрешается.

4/ Внутренний вид храмов, кроме православных, изображать разрешается.

5/ а) Кладбища и погосты изображать разрешается при условии, что там не происходит сцен, не соответствующих данному месту, и не инсценировались бы явления умерших.

б) Отдельные могилы (при неприметном условии, чтобы они были закрыты) изображать можно при соблюдении указанного в предыдущем пункте.

в) Открытые могилы во время погребения или при производстве судебного расследования (когда представляется необходимым разрыть могилу) изображать нельзя.

г) Братские могилы на полях сражения изображать нельзя (требование Военной цензуры).

6/ а) Священные предметы: Св.Евангелие, хоругви и всякую церковную утварь изображать не разрешается.

б) Иконы, кресты или распятия в углу комнаты или на стене изображать можно, если окружающая обстановка не является оскорбительной для священных предметов.

7/ Всякого рода религиозные процессии инсценировать разрешается, за исключением православных.

8/ Богослужения всех христианских вероисповеданий инсценировать нельзя.

9/ Религиозные обряды и Таинства инсценировать нельзя (кроме венчания по обряду не православного вероисповедания).

10/ Инсценировка православных духовных лиц (священников, монахов, монахинь, епископов, патриархов) не может быть допущена.

Примечание: Православные религиозные процессии, снятые с натуры, могут быть допущены не иначе, как с одобрения Духовной цензуры.

## № 6

# **ЗАКОНОДАТЕЛЬНОЕ ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ "ОБ УСТАНОВЛЕНИИ ОСОБОГО НАЛОГА НА ВВОЗИМЫЕ ИЗ-ЗА ГРАНИЦЫ И ВЫДЕЛЫВАЕМЫЕ В РОССИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ЛЕНТЫ"**

(Внесено за подписью 82 членов Государственной Думы 27 мая 1913 г.)

Громадные затраты, необходимые для удовлетворения первейших потребностей государства, с одной стороны, донельзя увеличивают налоговое бремя, лежащее на самых несостоятельных слоях населения, с другой, лишают правительство возможности поставить необходимый предел потреблению казенного вина как главному источнику государственного казначейства. Это заставляет искать других объектов обложения, более соответствующих задачам государственного хозяйства и менее обременительных для широких масс.

Как известно, за последнее время в России замечается усиленное развитие кинематографического дела, объясняемое необходимостью для ведения его сравнительно ничтожных затрат и значительностью барышей, получаемых от оборотов кинематографов. Ни одна частная антреприза не представляет предпринимателям столько гарантийных выгод, как постановка кинематографических сеансов. В этой области предпринимательского дела чистый доход исчисляется сотнями процентов на затраченный капитал и является вполне обеспеченным вне зависимости от личных качеств и энергии хозяина антрепризы.

Вместе с тем, не имеется данных для того, чтобы приписывать кинематографическим театрам в том виде, какой они приняли ныне, особенных культурных задач и более или менее благотворного влияния на нравственное состояние страны.

Ввиду этого, а также того, что посещение кинематографов является делом известной роскоши, мы считали бы вполне своевременным установление особого налога на ввозимые из-за границы и выделываемые в России кинематографические ленты, размер которого определялся бы четырьмя копейками с каждого аршина.

С другой стороны, мы полагали бы нужным предоставить в законодательном порядке городским и земским учреждениям право регулировать в известных пределах плату, взимаемую предпринимателями за посещение кинематографов.



На основании вышеизложенного мы предлагаем Государственной Думе признать желательной разработку соответствующего законопроекта.

По вопросу о желательности просим передать это предположение в комиссии: финансовую и по направлению законодательных предположений.

1) Лелявский, 2) гр.Капнист-2й, 3) Мотовилов, 4) еп.Ана-толий, 5) Ярмолевич, 6) Половцев-2й, 7) Рындовский, 8) от-.Ольховский, 9) бар.Корх, 10) от.Околович, 11) Марков-2й, 12) Новицкий, 13) Крупенский-2й, 14) не разобрано<sup>2</sup>, 15) от.Дроздовский, 16) бар.Истейгер, 17) Григорович-Барский, 18) от-.Митроцкий, 19) не разобрано, 20) от.Карпинский, 21) Шето-хин, 22) Лукин, 23) от.Будрин, 24) Белогуров, 25) Алексеев, 26) Сафонов, 27) Басаков, 28) Фирсов 2-й, 29) от.Станиславский, 30) от.Рудич, 31) Городилов, 32) от.Населенко, 33) Пе-ревощиков, 34) от.Попов-3й, 35) Воробьев, 36) Фотинский, 37) Коваль, 38) Харитонов, 39) Буртич, 40) не разобрано, 41) Сам-чук, 42) Пулин, 43) Цыганов, 44) Гайдамака, 45) Тарасов, 46) от.Гвоздев, 47) Жилин-1й, 48) от.Знаменский, 49) не разобрано, 50) Мосеев, 51) Зверев, 52) Тывончук, 54) от. Адриановский, 55) от.Остроумов, 56) Тарасевич, 57) от.Немерцалов, 58) от.Алферов, 59) не разобрано, 60) от.Якубович, 61) Вишневс-кий-1й, 62) от.Мешковский, 63) не разобрано, 64) Фирсов-1й, 65) не разобрано, 66) Ягодинский, 67) Антонов, 68) Аристархов, 69) Орлов, 70) Воронов, 71) Яновский, 72) не разобрано, 73) Томашевский, 74) Лелюхин, 75) от.Попов-4й, 76) от.Смир-нов, 77) кн.Кильдишев, 78) Сорнен, 79) Мельников, 80) Мо-жайский-2й, 81) от.Гришковский, 82) Акалепов.

РГИА, ф. 1276, оп. 9, д. 206, лл. 1-2 об.

<sup>1</sup> При сопроводительном письме от 10 июня 1913 г. поступило из канцелярии Государственной Думы к председателю Совета Министров.

<sup>2</sup> Так в тексте.

№7

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВУЮЩЕГО В СОВЕТЕ МИНИСТРОВ  
С.Ф.ВЕБЕРУ И Н.А.МАКЛАКОВУ <sup>1</sup>**

*28 октября 1913 г.*

Милостивый Государь Сергей Федорович!

Совет Министров, обсудив в заседании 24 сего октября заявление 82 членов Государственной Думы об установлении особого налога на ввозимые из-за границы и выделяемые в России кинематографические ленты, а также о предоставлении городским и земским учреждениям права регулировать плату, взимаемую предпринимателями за посещение кинематографов, и одобряя вообще мысль об использовании кинематографических предприятий в качестве нового обложения, признал, однако, более правильным вместо введения особого налога на кинематографические ленты - неудобноосуществимого по техническим условиям - распространить на владельцев кинематографических предприятий промысловое обложение, с принятием на себя Правительством разработки соответствующего законопроекта. Что же касается предоставления земским и городским общественным самоуправлениям права регулировать, в известных пределах, плату за кинематографические зрелища, то Совет признал означенное предположение неприемлемым. В смысле вышеуказанного заключения Совета Министров надлежит высказаться представителю Министерства Финансов при обсуждении в Общем Собрании Государственной Думы упомянутого выше заявления 82 членов Думы (...).

РГИА, ф. 1276, оп. 9, д. 206, лл. 8-8об.

<sup>1</sup> Вебер Сергей Федорович - товарищ министра финансов; Маклаков Николай Алексеевич (1871-1918) - в 1913-1915 гг. министр внутренних дел. С 1915 г. член Государственного совета.

№ 8

**ПИСЬМО А.А.ХАНЖОНКОВА Л.Н.АНДРЕЕВУ**

26 сентября 1914 г.

Господину Л.Н.Андрееву      Териоки

Милостивый Государь

Леонид Николаевич,

В дополнение к письму нашему от 20 сентября спешим сообщить Вам, что мы ознакомились с кратким содержанием Вашей пьесы "Король, закон и свобода"<sup>1</sup> и находим таковую по своему сюжету вполне подходящей для переработки в кинематографический сценарий.

Вам, вероятно, известно, что все наше дело построено на моментах, и в данном случае для создания большого успеха в кинематографе Вашей пьесы нам необходимо было бы выпустить ее теперь же, когда общество с напряженным вниманием следит за событиями в Бельгии и когда судьба Антверпена живо интересуется всех.

В силу вышеприведенных соображений мы принуждены беспокоить Вас просьбой прислать нам сценарий этой пьесы - теперь же, причем если почему либо ни Вы, ни то лицо, которому Вы думали поручить переработку, не смогли этим сейчас заняться, то мы можем сами переделать эту пьесу в кинематографический сценарий, приняв с благодарностью все указания, которые Вы нашли бы нужным нам сделать при этой работе.

В этом последнем случае мы просим Вас лишь официально передать нам право переделки и постановки для экрана Вашей пьесы.

Таким образом, если Вы предоставите нам возможность выпустить эту вещь в свет теперь же, мы, несмотря на понесенный нами ущерб от передачи Вами другой фирме первого сценария<sup>2</sup>, готовы уплатить Вам обусловленную нашим договором метражную плату.

Были бы Вам крайне обязаны, если бы Вы по получении этого письма телеграфно сообщили нам Ваш ответ, в ожидании которого и пребываем<sup>3</sup>. С совершенным почтением

Акционерное общество А.Ханжонков и Ко

Директор-распорядитель

А.Ханжонков

РГАЛИ, ф.П, оп. 1, ед.хр. 221, лл. 1-1об.

<sup>1</sup> 4 (27) августа 1914 г. германские войска вторглись на территорию Бельгии. Вскоре после этого Л.Андреев написал пьесу "Король, закон и свобода", посвященную борьбе бельгийского народа против завоевателей.

<sup>2</sup> По всей вероятности, речь идет о сценарии Л.Андреева по его пьесе "Дни нашей жизни", постановка которого была осуществлена В.Гардиным осенью 1914 г. в "Русской золотой серии".

<sup>3</sup> Фильм "Король, закон и свобода" был поставлен режиссером П.Чардыниным в Акционерном общ-ве "А.Ханжонков и Ко" осенью 1914 г. Подробнее об этом см. в кн.: Гинзбург С.С. "Кинематография дореволюционной России". М.: "Искусство", 1963. С. 201.

## №9

### **ОТНОШЕНИЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ И.Л.ГОРЕМЫКИНА<sup>1</sup> МИНИСТРУ ФИНАНСОВ П.Л.БАРКУ<sup>2</sup> "О ЗАПРЕЩЕНИИ ВВОЗА В ИМПЕРИЮ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЛЕНТ ГЕРМАНСКОГО ПРОИЗВОДСТВА"**

*9 мая 1915 г.*

Милостивый Государь Петр Львович!

Обсудив на заседании 8 мая 1915 года изустно возбужденный Статс-секретарем Рухловым<sup>3</sup> вопрос о запрещении ввоза в Империю кинематографических лент германского происхождения, Совет Министров постановил: предоставить Вашему Превосходительству сделать соответствующие к таковому запрещению распоряжения по таможенным учреждениям. (...)

Подписал: Горемыкин.

РГИА, ф. 1276, оп. 11, д. 275, л. 1.

<sup>1</sup> Горемыкин Иван Логгинович (1839-1917) - в 1914-1916 гг. председатель Совета Министров.

<sup>2</sup> Барк Петр Львович (1869-1937) - в 1914-1917 гг. министр финансов. В эмиграции - финансовый эксперт в Англии.

<sup>3</sup> Рухлов СВ. (1853-1918) - в 1909-1915 гг. министр путей сообщения.

## №10

### **ОТНОШЕНИЕ МИНИСТРА ФИНАНСОВ П.Л.БАРКА МИНИСТРУ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ А.Н.ХВОСТОВУ<sup>1</sup>**

*4 февраля 1916 г.*

Милостивый Государь Алексей Николаевич!

На последнем моем Всеподданнейшем докладе 28 января сего года ЕГО ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ благо-угодно было обратить внимание на необходимость введения в Империи государственных монополий аптечной и на кинематограф<sup>2</sup>.

Полагая, что разработка этих двух монополий относится ближе всего к компетенции Министерства Внутренних Дел, обращаюсь к Вашему Превосходительству с покорнейшей просьбой не отказать меня уведомить, угодно ли будет Вам взять на себя дальнейшее движение поименованных вопросов (...) <sup>3</sup>.

П. Барк

РГИА, ф. 776, оп. 22, д. 26, л. 2.

<sup>1</sup>Хвостов Алексей Николаевич (1872-1918) - в 1915-1916 гг. министр внутренних дел.

<sup>2</sup>См. дневниковую запись Николая II: "28 января. Четверг. День простоял солнечный. Погулял 20 минут. Принял: Барка..." - В кн.: Дневники императора Николая II. М.: "Орбита", 1991. С. 570.

<sup>3</sup>24 марта 1916 г. министр финансов П.Л.Барк направил письмо аналогичного содержания новому министру внутренних дел Б.В.Штюмеру, сменившему на этом посту А.Н.Хвостова (см.: РГИА, ф. 776, оп. 22, д.26, л. 7).

**№11**

**ОТНОШЕНИЕ МИНИСТРА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ А.Н.ХВОСТОВА  
МИНИСТРУ ФИНАНСОВ П.Л.БАРКУ**

*28 февраля 1916 г.*

Милостивый Государь Петр Львович!

Вследствие письма от 4 сего февраля (...) имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что, всецело разделяя предположение о необходимости введения в Империи государственной монополии на кинематограф, я, вместе с тем, предварительно осуществления означенного предложения, находил бы весьма желательным войти в обсуждение тех мер, коими возможно было бы

изменить существующий ныне характер кинематографических представлений. Являясь в настоящее время исключительно развлечением и притом нередко по своему содержанию рассчитанным на весьма невзыскательные вкусы малокультурных классов населения, кинематографы зачастую посвящают свои сеансы произведениям весьма заманчивым по теме, но лишенным художественных достоинств и предосудительным и вредным с нравственной точки зрения. Вследствие этого они в большинстве случаев не только не приносят населению желательной пользы, но еще оказывают на него вредное влияние. Широкая доступность кинематографа и громадное распространение его делают это влияние весьма опасным и настоятельно требуют принятия мер для предотвращения указанного вреда.

Ввиду этого, по моему мнению, необходимо прежде всего придать кинематографическим представлениям характер, при котором они могли бы служить не столько развлечением, сколько средством образовательного и воспитательного воздействия на население. Предварительное принятие мер в этом направлении представляется тем более желательным, что оно несомненно повлечет за собою весьма значительные сокращения существующих ныне кинематографов, что в свою очередь должно представить выгоды и для казны, при осуществлении предположения о введении государственной монополии на кинематограф (...).

А.Хвостов

РГИА, ф. 776, оп. 22, д. 26, лл. 4-4 об.

**№12**

**ОТНОШЕНИЕ ДИРЕКТОРА ДЕПАРТАМЕНТА ПОЛИЦИИ  
МИНИСТЕРСТВА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ Е.К.КЛИМОВИЧА<sup>1</sup> В  
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ ПЕЧАТИ**

*10 апреля 1916 г.*

(...) Департамент Полиции имеет честь уведомить, что при обсуждении вопроса о введении монополии на кинематограф Департамент Полиции пришел к заключению, что к области деятельности Министерства Внутренних Дел в этом вопросе может относиться организация по изготовлению фильм, содержание которых могло бы соответствовать воспитанию населения в духе, соответствующем требованиям русской государственности.

Полагая, что в организации изготовления фильм соответствующего содержания заинтересованы кроме Министерства Внутренних Дел Министерства Военное, Морское, Народного Просвещения и что в деле инсценировки картин может оказать важное содействие Дирекция ИМПЕРАТОРСКИХ театров, Департамент Полиции полагал бы желательным для обсуждения этого вопроса созвать межведомственное совещание из представителей поименованных ведомств и представителя Министерства Финансов, на которое ляжет осуществление финансовой стороны вопроса монополии на кинематограф.

Директор, Генерал-Майор Климович

РГИА, ф. 776, оп. 22, д. 26, лл. 33-33 об.

<sup>1</sup> Климович Евгений Константинович - генерал, директор Департамента полиции. В армии Врангеля выполнял функции начальника разведки. В эмиграции один из руководителей Российского общевойскового союза.

### №13

**ОТНОШЕНИЕ НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО  
ДЕЛАМ ПЕЧАТИ В.Т.СУДЕЙКИНА ДИРЕКТОРУ ДЕПАРТАМЕНТА  
ПОЛИЦИИ МИНИСТЕРСТВА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ ГЕНЕРАЛ-  
МАЙОРУ Е.К.КЛИМОВИЧУ**

*15 апреля 1916 г.*

Милостивый Государь Евгений Константинович! Принимая во внимание, что все дела и переписка по надзору за фабриками,

изготавливающими ленты для кинематографических аппаратов, и местами продажи таковых лент с Августа 1912 года сосредоточены по распоряжению бывшего Министра Внутренних Дел в Департаменте Полиции, и находя необходимым ознакомиться с этими делами предварительно (до) начала занятий Комиссии для обсуждения вопроса о введении монополии на кинематограф, имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство не отказать препроводить мне таковые (...) <sup>1</sup>

В.Судейкин

РГИА, ф. 776, оп. 22, д. 26, л. 34.

<sup>1</sup> В деле (л. 35) имеется письмо Департамента полиции, сопровождающее подборку актов о кино за предшествующие годы. Сами акты в деле отсутствуют.

#### №14

### ОТНОШЕНИЕ НИЖЕГОРОДСКОГО ГУБЕРНАТОРА ОБЕР-ПРОКУРОРУ СВЯТЕЙШЕГО СИНОДА

*19 апреля 1916 г.*

Многими из родителей учащихся, а также некоторыми родительскими коллективами и педагогическими советами средних учебных заведений Нижнего Новгорода возбужден был вопрос о вредном влиянии современного промышленного кинематографа на подрастающее поколение.

Приглашенные мною на совещание по этому поводу директора средних учебных заведений при участии начальника гарнизона Генерал-Лейтенанта Плюцинского и директора народных училищ статского советника Григоревского, по обсуждении вопроса о мерах по борьбе с указанным злом, признали необходимым для ограждения молодежи от разлагающего влияния кинематографов:



а) воспретить владельцам кинематографов допускать на обычные представления в театры подростков и детей как учащихся, так и не учащихся в средних и низших учебных заведениях и

б) предоставить владельцам кинематографов право, если они желают, устраивать для молодежи специальные кинематографические представления два раза в неделю - в среду и четверг - по предварительном одобрении программы представлений особой комиссией в составе представителей администрации и учебного ведомства, с тем, однако, чтобы сеансы для подростков и детей в виде общего правила не затягивались позднее 10 часов вечера.

В том же совещании избраны в состав упомянутой комиссии следующие представители учебного ведомства: от 1-ой мужской гимназии - С.И.Архангельский и Ф.В.Голубев, от 2-ой мужской гимназии Х.И.Борисов и Б.А.Козлов, от Владимирского реального училища - Х.И.Борисов и П.Г.Смиттен, от Дворянского Института - М.Н.Чох и А.А.Скворцов, от частного реального училища М.М.Милова - В.П.Налимов и Ф.Я.Капанадзе, от 3-го Высшего начального училища - И.Р. Михеев, от коммерческого училища - Н.А.Саввин и Н.М.Романов, от Духовной семинарии - В.Н.Семенов и протоиерей Н.В.Рубин и от общественной гимназии - М.А.Буров.

Порядок осмотра предназначенных к демонстрированию для молодежи картин установлен следующий: владелец кинематографа, желая устраивать сеансы исключительно для подростков и детей, в назначенные для этого дни обязан предварительно заявить об этом Нижегородскому Полицеймейстеру с указанием, где и когда картины могут быть осмотрены педагогической комиссией. Засим на обязанности Полицеймейстера лежит каждый раз, по получении заявления владельца кинематографа, довести до сведения всех членов педагогической комиссии о месте и времени осмотра картин и прибыть туда для совместной работы с комиссией лично или командировать одного из помощников Полицеймейстера. Осмотрев картины и признав их допустимыми к демонстрированию для молодежи, комиссия выдает об этом особое

удостоверение, которое должно служить для Полицеймейстера основанием к разрешению сеансов. Для действительности означенных удостоверений необходимо, чтобы картины были осмотрены комиссией в составе не менее 3-х членов-представителей учебных заведений и одного полицейского чиновника, за общей подписью которого и выдастся удостоверение.

Без соблюдения указанного условия кинематографические сеансы для подростков и детей не могут быть разрешаемы и устраиваемы, а на все прочие кинематографические представления молодежь отнюдь не должна быть допускаема. Те же из владельцев кинематографов и их служащих, которые несмотря на запрещение допустят молодежь на общие сеансы или устроят кинематографическое представление для молодежи без предварительного представления педагогической комиссии для осмотра картин, должны немедленно привлекаться к ответственности на основании ст. 29 уст. о нак. и п. 1 обязательного постановления, изданного мною 26 января с.г.

Одобрив все указанные предположения и признав необходимым ныне же ввести их в действие, я одновременно с сим преподал соответствующие указания Нижегородскому

Полицеймейстеру, поручив ему объявить владельцам кинематографических театров, что за всякое неисполнение вышеприведенного условия допуска молодежи в кинематографы они будут привлекаться к ответственности в административном порядке.

Правила эти вводятся в действие с 1-го наступающего мая.

Об изложенном считаю долгом представить Вашему Превосходительству.

Губернатор Камергер Высочайшего Двора Гире

Правитель канцелярии <sup>1</sup>

РГИА, ф. 797, оп. 86 (1916), II отд. 3 стол, д. 221, лл. 1-2об.

<sup>1</sup> В деле (лл.3-Зоб.) имеется записка дирекции канцелярии обер-прокурора Синода от 7.У.1916 г. о препровождении отношения нижегородского губернатора в Учебный комитет при Синоде.

**№15**

**ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ, данное  
Главначальствующим Нижегородской губернии на основании ст. 26  
Положения о чрезвычайной охране для г. Нижнего Новгорода и  
Нижегородской ярмарки**

*Июль 1916 г.*

ВОСПРЕЩАЕТСЯ владельцам кинематографов допускать на представления в свои театры лиц, не достигших 16-летнего возраста, за исключением случаев, когда постановка в определенные дни картин в кинематографах для зрителей такого возраста разрешена Комиссией из представителей учебного ведомства и администрации.

Виновные в нарушении настоящего обязательного постановления подвергаются в административном порядке денежному штрафу до ТРЕХ тысяч рублей, или заключению в тюрьме или крепости, или аресту до ТРЕХ месяцев.

Настоящее постановление вступает в силу сразу по его опубликованию.

Главначальствующий Нижегородской губернии      ГИРС

РГИА, ф. 776, оп. 22, д. 26, л. 48.

**№16**

**ИЗ СВОДА ПОСТАНОВЛЕНИЙ ОСОБОГО СОВЕЩАНИЯ ДЛЯ  
ОБЪЕДИНЕНИЯ ВСЕХ МЕРОПРИЯТИЙ ПО СНАБЖЕНИЮ АРМИИ  
И ФЛОТА И ОРГАНИЗАЦИЙ ТЫЛА**

По заседанию 2 сентября 1916 г.

Рассмотрено: (...)

## II. Сообщенная при письме

Товарища Министра Внутренних Дел Действительного Статского Советника Степанова от 17 августа 1916 года, за N 116190, записка

7. Ввиду чрезвычайного, приобретаемого кинематографами, распространения и полной целесообразности использования их в широких государственно-просветительных целях, признать кинематографический промысел, как имеющий существенное государственное значение, долженствующим составить предмет монополии казны.

8. Не выжидая соответствующих, в указанном выше (п.7) направлении, мероприятий, признать необходимым ныне же озаботиться возможно широким, средствами и распоряжением казны, развитием кинематографов и надлежащею их постановкою, по ближайшему о том Главных Начальников прикосновенных ведомств с. Председателем Совета Министров соглашению.  
(...)

РГИА, ф. 1276, оп. 11, д. 275, лл. 2-2об.

### №17

**ОТНОШЕНИЕ ВРЕМЕННО-УПРАВЛЯЮЩЕГО МИНИСТЕРСТВОМ  
ВНУТРЕННИХ ДЕЛ ПО ГЛАВНОМУ УПРАВЛЕНИЮ ПО ДЕЛАМ  
ПЕЧАТИ СТ. КУКОЛЬ-ЯСНОПОЛЬСКОГО ПРЕДСЕДАТЕЛЮ  
СОВЕТА МИНИСТРОВ А.Ф.ТРЕПОВУ**

*21 декабря 1916 г.*

Милостивый Государь

Александр Федорович!

На Всеподданейшем докладе Министра Финансов 28 января сего года Его Императорскому Величеству благоугодно было обратить внимание на необходимость введения в Империи государственной монополии на кинематограф.

Предполагаемая монополия на кинематограф, согласно сообщению Министерства Финансов, от 28 минувшего ноября, лишена фискального значения, в смысле источника увеличения государственного дохода, и установление ее в основе своей должно быть направлено к прекращению вредного влияния кинематографических зрелищ на население и к осуществлению просветительных и воспитательных задач. Признавая необходимым для обсуждения вопросов, связанных с введением означенной монополии, образовать междуведомственное совещание, под председательством Начальника Главного Управления по делам печати, имею честь покорнейше просить Ваше Высокопревосходительство не отказать сообщить, кому из должностных лиц Высочайше вверенного Вам ведомства Министерства путей сообщения<sup>1</sup> будет назначено участвовать в указанном Совещании (...).

Ст.Куколь-Яснопольский

РГИА, ф. 1276, оп. 11, д. 275, л. 4.

<sup>1</sup> В 1915-1916 гг. А.Ф.Трепов занимал также пост министра путей сообщения.

## №18

### ИЗ ПИСЬМА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ КНЯЗЯ Н.Д.ГОЛИЦЫНА<sup>1</sup> Э.В.ВОЙНОВСКОМУ-КРИГЕРУ

*26 января 1917 г.*

Имею честь при сем препроводить к Вашему Превосходительству, по принадлежности, письмо Временно-Управляющего Министерством Внутренних Дел от 21 минувшего декабря (...).

Обязываюсь, по настоящему поводу, пояснить, что упомянутый вопрос подлежал бы внесению в Совет Министров по завершении работ намеченного междуведомственного совещания, в зависимости от заключения сего последнего.

К изложенному полагаю нелишним добавить, что Особое совещание по организации тыла в заседании 2 сентября 1916 г. постановило: (...).<sup>2</sup>

Кн. Голицын

РГИА, ф. 1276, оп, 11, д. 275, л. 5.

<sup>1</sup> Голицын Николай Дмитриевич (1850-1925) - последний председатель Совета Министров царской России.

<sup>2</sup> Далее идет изложение документа N 11.

## № 19

### Финансовый отчёт ТД «А.Ханжонков и К\*» за 1916 г.

#### Содержание кинематографа.

Содержание оркестра	18516
Жалованье служащим	13923
Прокат картин	36995
Реклама	20532
Освещение	6561
Отопление	6914
Страхование	761
Типографские работы	2989
Содержание недвижимости	1833
Телефон	353
Оранжерея за пользование	1300
Ремонт мебели и починка ковров	785
Канторские расходы	116
Полотерные и стекольные расходы	584
Технические принадлежности	988
Аренда	12924
Добавочные расходы на содержание служащих	890
Налоги (госналог на недвижимость, городские	

налоги 3% и 10%, промысловый налог

Московской купеческой управы) 4422

Выручено от продажи билетов в 1916 г. 182427

Прибыль 50982 руб.

РГАЛИ, ф.987, оп.1, ед.хр.91.

## № 20

### Редакционная статья кинематографического журнала

«Будущее кинематографа и велико и прекрасно. В руках человека экран станет волшебным зеркалом, в котором призрачно и таинственно, по зову господина и владыки, будет являться жизнь во всем её многообразии.

Экран победит пространство и время. Он станет неумирающим свидетелем исторических эпох и хранителем наглядной памяти о потрудившихся и прославленных героях человечества, живших когда-то.

Для поэта и художника экран раздвинет границы жизни и будет служить кафедрой для проповеди правды и красоты. На едином языке искусства он обратится к разноязычным и рассеянными народами и будет услышан.

Школьники будут учиться по живым картинам, увидят все страны и народы, будут наблюдать прорастание зерна и распускание цветов, рассмотрят невидимую жизнь микроорганизмов, - и впервые, может быть, за тысячу лет ученья для детского ума станет наслаждением.

Между вещим словом человека и живым образом экрана будет заключен союз на вечные времена, и имя изобретателя кинематографии будет записано в синодиках истории рядом с именем Гуттенберга.

Но все эти будущие перспективы ещё ждут своего осуществления. Это славное будущее впереди.

В настоящем же кинематография живет в значительной степени подсознательной жизнью, не спеша понять и оценить ни свои силы, ни свои задачи. Рождённое промышленным прогрессом, увидав свет, как многообещающая отрасль фабричного производства, искусство кинематографа несет на себе печать своего незаконного происхождения.

Единственное из искусств, оно знает стоимость метра творимой им легенды, оно идет на рынок и в колеблющихся настроениях и вкусах толпы улавливает законы спроса на его товар.

Уверившись в своем положении, убедившись в широком сочувствии масс её делу, кинематография бросила смелый вызов литературе и сцене и начала массовое производство своих ценностей, измеряя их, как ситцы, и рекламируя, как сапожную мазь...»

«Пегас», 1915, № 1, с.82.



**ПРИЛОЖЕНИЕ Б**  
**к разделу**  
**РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ.**

**№1**

**ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА СОВЕТА РАБОЧИХ,  
СОЛДАТСКИХ И КРЕСТЬЯНСКИХ ДЕПУТАТОВ Г. МОСКВЫ И  
МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ «О КОНТРОЛЕ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ»<sup>1172</sup>**

4 марта 1918г.

1. Ввиду распространившихся ложных слухов о возможности захвата кинопредприятий, как то: фабрик, контор, лабораторий, театров, складов и т.п., ввиду попыток со стороны отдельных предпринимателей увоза с целью скрытия материалов, орудий и средств производства и сырья, что может в корне разрушить кинематографическую промышленность и увеличить кадр безработных, Президиум Совета Раб., Сол. и Кр. Депутатов г.Москвы и ее области объявляет во всеобщее сведение, что никакие попытки захвата кинопредприятий, с чьей бы стороны они ни происходили, не будут допущены.
2. В целях сохранения и регулирования кинопромышленности вводится рабочий контроль над кинопромышленностью. Согласно инструкции, выработанной кинематографической комиссией Художественно-Просветительного Отдела Совета Раб., Сол. и Кр. Депутатов.
3. Владельцы всех кинопредприятий обязаны представить к 10-му марта кинематографической комиссии по ее адресу: Мал.Гнездниковский пер., д.Лианозова от 11 до 3 часов сведения об имеющихся на 14-ое февраля сего года в данном предприятии материалов и всего имущества, как то: негативной и позитивной пленки, юпитеров, проводов, съемочных,

---

<sup>1172</sup> Аналогичные постановления зимой-весной 1918 г. были приняты местными советами многих городов России. Подотдел кино, созданный при внешкольном отделе Наркомпроса РСФСР в декабре 1917 г., фактически не являлся руководящим административным центром кинематографии в масштабах всей страны. В январе 1918 г. постановлением Наркомата внутренних дел РСФСР местные советы получили право на реквизиции кинотеатров и прокатных контор.// РГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед.хр. 19, л. 4.

фотографических и проекционных аппаратов, декораций, музыкальных инструментов, мебели, бутафории, химических материалов и всех орудий и средств производства и сырья.

4. Воспрещается всякая передача новым владельцам, сокращение и прекращение производства, закрытие контор и проката, театров, лабораторий без разрешения кинематографической комиссии при Художественно-Просветительном Отделе Совета Раб., Сол. и Кр. Депутатов г. Москвы и ее области.

5. Все работники в кинопредприятиях, уволенные без согласия профессионального союза 14/1-го февраля сего года, считаются состоящими на службе в тех же предприятиях, и вопрос как о причине увольнения, так и о сроке увольнения решается соответствующими профессиональными союзами.

6. С 10-го марта с/г устанавливается обложение в 5% с входной платы для всех кинематографических зрелищ, для чего все комплекты входных билетов должны быть прошнурованы и представлены в канцелярию кинематографической комиссии для наложения печати. Билеты из комплектов, незарегистрированных комиссией, безусловно не могут поступать в продажу после 10 марта.

7. Прием и учет как 5% обложения, так и государственного налога с того же 10 марта переходит в ведение кинематографической комиссии, и тем самым всякая иная обязательная регистрация в других учреждениях отменяется.

8. Виновные и нарушения сего обязательного постановления как в целом, так и в частях его подвергаются взысканию вплоть до ареста и конфискации всего имущества.<sup>11732</sup>

## №2

---

<sup>1173</sup>С лета 1918г., когда сокрытие производственных мощностей кинематографа и нелегальный вывоз оборудования из РСФСР значительно усилились, дела по таким акциям передавались в ВЧК. // История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – М.: Материк.– 1996. – С.57\_58.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОМИССИИ ПРИ  
НАРОДНОМ КОМИССАРИАТЕ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ В ПЕТРОГРАДЕ ОБ  
УЧРЕЖДЕНИИ ОБЛАСТНОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО  
КОМИТЕТА.<sup>1174</sup>

4 мая 1918г.

Постановлением Государственной Комиссии при Народном Комиссариате по Просвещению в Петрограде учреждается Областной Кинематографический Комитет.

М.Л.КРЕСИН.

В задачи Кинематографического Комитета входит заведывание всеми делами и решение всех вопросов, касающихся кинематографии во всех ее отраслях. Всякие распоряжения и мероприятия в области кинематографии должны исходить только от Кинематографического Комитета.

Народный Комиссар по Просвещ.

А. Луначарский.

Заведыв. Кинематографич. Комитетом

Дм. Лещенко.

Секретарь

А. Аронова.

**№3**

ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА МОСКОВСКОГО  
СОВЕТА РАБОЧИХ, КРЕСТЬЯНСКИХ И КРАСНОАРМЕЙСКИХ  
ДЕПУТАТОВ «О КОНТРОЛЕ В КИНО-ПРЕДПРИЯТИЯХ»<sup>1175</sup>

4 марта 1918г.

1) В виду распространившихся ложных слухов о возможности захвата кино-предприятий, как то: фабрик, контор, лабораторий, театров, складов и т. п., и

---

1174 Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919 \_ 1924. – Л.-М.: Кинонеделя. – 1925. – С. 39.

<sup>1175</sup> Как видно из приведенного постановления, пока еще не было и речи о национализации; говорилось лишь о мерах контроля, вызванных состоянием разрухи, под влиянием которой узаконялись всевозможные злоупотребления и утверждался явный и тайный саботаж. Московский совет не мог не учесть создавшегося положения и немедленно учредил Кинематографическую Комиссию, в состав которой вошли представители профессионального союза кино-работников. Комиссия эта по существу и явилась первой советской кино-организацией в гор. Москве, и в скором времени назревшие события побудили Московский совет предпринять первые шаги по установлению государственного контроля над кино-промышленностью. // РГАЛИ. ф.989, оп. 2, д.41, л.4.

в виду попыток со стороны отдельных предпринимателей увоза с целью сокрытия материалов, орудий и средств производства и сырья, что может в корне разрушить кинематографическую промышленность и увеличить кадр безработных, Президиум С. Р., С. и К. Д. гор. Москвы и ее области объявляет во всеобщее сведение, что никакие попытки захвата кино-предприятий, с чьей бы стороны они ни происходили, не будут допущены.

2) В целях сохранения и регулирования кино-промышленности вводится рабочий контроль над кино-промышленностью, согласно инструкции, выработанной Кинематографической Комиссией Художественно-Просветительного Отдела С. Р., С. и Кр. Депутатов.

3) Владельцы всех кино-предприятий обязаны представить к 10 марта Кинематографической Комиссии по ее адресу: М. Гнездиновский, д. Лианозова, от 11 до 3 ч., сведения об имевшихся на 14 (1) февраля с. г. в данном предприятии материалах и о всех имуществах, как-то негативной и позитивной пленках, юпитерах, проводах съемочных, фотографических и проекционных аппаратах, декорациях, музыкальных инструментах, мебели, бутафории, химических материалах и всех орудиях и средствах производства и сырья.

4) Воспрещается всякая передача новым владельцам, сокращение и прекращение производства, закрытие контор и проката, театров, лабораторий без разрешения кинематографической Комиссии при Худож.-Просветительном отделе С. Р., С. и Кр. Деп. гор. Москвы и ее области.

5) Все работники в кино-предприятиях, уволенные без согласия профессиональных союзов 14 (1) февраля с. г., считаются состоящими на службе в тех же предприятиях и вопрос как о причине увольнения, так и о сроке увольнения решается соответствующими профессиональными союзами.

6) С 10-го марта устанавливается обложение 5° „, с входной платы для всех кинематографических зрелищ, для чего все комплекты входных билетов должны быть представлены прошнурованными в канцелярию

Кинематографической Комиссии для наложения печати. Билеты из комплектов, незарегистрированных Комиссией, безусловно не могут поступать в продажу после 10 марта.

7) Прием и учет как 5% обложения, так и государственного налога с того же 10 марта переходит выведение Кинематографической Комиссии и тем самым всякая иная обязательная регистрации в других учреждениях отменяется.

8) Виновные в нарушении сего обязательного постановления как в целом, так и в частях его подвергаются взысканию вплоть до ареста и конфискации всего имущества.

Президиум Совета Раб., Солд. и Крест. Депут. гор. Москвы и Москов. области.

Москва, 4 марта 1918 г.

#### № 4

### ПОСТАНОВЛЕНИЕ МОСКОВСКОГО СОВЕТА «О ЦЕНЗУРЕ НАД КИНЕМАТОГРАФАМИ»<sup>1176</sup>

17 июля 1918г.

1. Администрация всех электротeatров и тому подобных предприятий, как частных, так и советских, обязана не позднее, как накануне, представлять в Кинематографический

Комитет в 2-х экземплярах плакаты, афиши и либретто предполагающихся к демонстрированию картин.

Начиная с 25 июля сеансы в электротeatрах и т.п. предприятиях, не выполнивших требований, изложенных в пункте 1 настоящего обязательного постановления, будут прекращены, а лица, виновные в нарушении сего обязательного постановления, будут подвергаться денежному штрафу до 1.000 рублей.

2. Владельцы, продавцы, представители фирм и другие лица, выпускающие на рынок новые киноленты, как российского, так и заграничного

---

<sup>1176</sup>История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – М.: Материк. – 1996. – С. 90.

производства, обязаны представить в Комитет в двух экземплярах все вновь выходящие программы, плакаты и либретто всех новых картин, выпускаемых на рынок.

Продажа и прокат этих картин с момента опубликования сего может производиться только с разрешения Комитета после их просмотра. Виновные в нарушении сего постановления будут подвергаться денежному штрафу до 3.000 рублей.

«Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета». 1918.

21 июля.

## №5

### ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОМИТЕТА НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ О РЕГИСТРАЦИИ ФИЛЬМОВ, ПЛЕНКИ, КИНООРГАНИЗАЦИЙ<sup>1177</sup>

Ноябрь 1918г.

- 1) Всем предприятиям и учреждениям, как-то: магазинам, прокатным конторам, лабораториям, ателье, электротрам и т.п. и всем лицам безусловно воспрещаются продажа, покупка и передача кинематографических картин, как негативов, так и позитивов, и кинематографической пленки в каком бы то ни было виде.
- 2) Все предприятия, учреждения и лица обязаны в 3-дневный срок представить в Кинокомитет (М.Гнездиновский, д. 7) подробные сведения об имеющихся в их распоряжении вышеупомянутых картинах и пленке с указанием их местонахождения.
- 3) Прокат картин допускается исключительно в конторах, получивших на то особое разрешение Кинокомитета.
- 4) Настоящее обязательное постановление распространяется на все без исключения учреждения и предприятия, как частные, общественные, так и правительственные, а также и на отдельных лиц.

---

<sup>1177</sup>История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. – М.: Материк.– 1996. – С. 58– 59.

5) Настоящее обязательное постановление вступит в силу с 1-го ноября 1918 года.

6) Виновные в нарушении настоящего обязательного постановления будут привлечены к ответственности, а кинематографическое имущество конфисковано.

Председатель комитета Преображенский<sup>1178</sup>

Управляющий делами комитета Нарбутт

«Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета», 5  
ноября 1918г.

## № 6

### ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ И КООРДИНАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕТРОГРАДСКОГО И МОСКОВСКОГО КИНО- КОМИТЕТОВ, ПРИНЯТЫЕ НА СОВМЕСТНЫХ ЗАСЕДАНИЯХ 27,28 И 29-ГО СЕНТЯБРЯ 1918г.<sup>1179</sup>

1. Деятельность областных Кино-Комитетов должна быть объединена Центральным Кино-Комитетом (Кино-Центр), который является верховным органом над Областными.
2. Впредь до точного определения структуры и принципов образования «Кино-Центра» вся его работа поручается Московскому Кинематографическому Комитету, при условии решения вопросов обязательных для обеих областей — Московской и Петроградской—по взаимному соглашению представителей обоих Кино-Комитетов.
3. Учет всей работы Кино-Комитета, распределение и использование сырья и готовых фабрикатов (аппаратов, пленки, химикалий и проч.), распределение заказов как местных, так и заграничных, организация и весь учет

---

<sup>1178</sup>Преображенский Н.Ф. (1886-1952гг.) - член партии с 1904г. В 1918г. - председатель Московского кинокомитета Наркомпроса РСФСР. Участник гражданской войны. С 1924г. работал в Госплане; был управляющим фотохимтреста ВСНХ.

<sup>1179</sup>Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919 \_ 1924. - Л.-М.: Кинонеделя. - 1925. - С. 54-55.

производства—все это сосредоточивается при Центральном Кино-Комитете в Москве.

4. Все проекты заказов, патенты и проекты эксплуатации их собираются в Центральном Московском Кино-Комитете и, после взаимного соглашения Комитетов обеих областей, приводятся в исполнение.

5. К Петроградской области относятся губернии Архангельская, Олонецкая, Петрозаводская, Вологодская, Новгородская, Псковская и Петроградская, вообще те губернии, кои входят в круг ведения Петроградской Северной Коммуны.

6. Производство собственной съемки Петроградского Комитета и размножение позитивов собственных негативов происходят в Петроградской лаборатории.

7. Негативы социальной хроники собираются в Москве тотчас после напечатания с них позитивов для потребления Петроградской области (примерно в течение 3-дней с момента съемки).

8. Для составления сметы Петроградской области на заседаниях представителей обеих областей были установлены принципиальные положения, кои должны быть основанием составления смет для обеих областей.

9. Петроградский Комитет срочным порядком представляет смету, переработанную на этих принципиальных основаниях и с объяснительными записками к отмеченным статьям. Московский Комитет обязан з дополнение к своей смете представить дополнение на тех же основаниях.

10. Защита смет Комитета в целом поручается Московскому Центральному Комитету; объяснение же к сметам Петроградской области дает специальный представитель Петроградского Комитета.

11. Договор с У. Ф. А. считать принятым за исключением незначительных редакционных изменений в пунктах, касающихся обязательств в отношении приобретения картин старого производства. Новая редакция будет предложена не позднее 5-го октября Московским Комитетом.



12. По взаимному соглашению из учтенной Московским Кино-Центром пленки отпускается Петроградскому Кино-Комитету до представления отчета в израсходовании пленки: позитивной –20.000 метров, негативной – 30000 метров.

Представители Московского Кино-Комитета: (Подписи)

Представители Петроградского Кино-Комитета: (Подписи)

## № 7

### ДЕКРЕТ О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТОРГОЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так, и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.СР. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: в национализации по соглашению, с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье к фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей Фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

Управляющий Делами Совета Народных Комиссаров:

Москва. Кремль Августа 27 дня 1919 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

№ 8

РАСПОРЯЖЕНИЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ПУТРОГРАДСКОГО  
КИНОКОМИТЕТА Д. ЛЕЩЕНКО «О НАЦИОНАЛИЗАЦИИ  
КИНЕМАТОГРАФОВ»<sup>1180</sup>

Не позднее 23 октября 1919 г.

На основании ст. 10, лит. б «Положения о Кинематографическом Комитете Союза Северных Коммун при Народном Комиссариате по просвещению» Кинематографический Областной Комитет постановил:

Считать с 22 ноября с. г. нижеследующие бездействующие кинематографы закрытыми, имущество их национализированным. По всем претензиям к этим театрам отвечают бывшие владельцы.

Все разрешения, выданные последним Кинематографическим Областным Комитетом на право передачи театров или их имуществ третьим лицам, аннулируются.

Собственники, владельцы и арендаторы перечисленных кинематографов, доверенные и служащие их, а также домовая администрация и члены комитетов домоводной бедноты обязаны наблюдать за тем, чтобы со времени опубликования настоящего постановления, помещения означенных кинематографов и все находящееся там имущество не подвергалось порче и хищению.

Всякое нарушение со стороны указанных лиц сего постановления повлечет за собой наказание по всей строгости законов.

Председатель  
Управляющий делами

Дм. Лещенко.  
(подпись).

---

1180 «Северная Коммуна», № 160—23 ноября 1919 г. Опубликовано: Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919—1924. — Л.-М.: Кинонеделя. — 1925. — С. 48

ИЗ ДОКЛАДА ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАРКОМА ВНЕШНЕЙ ТОРГОВЛИ  
РСФСР А.М. ЛЕЖАВЫ «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ  
ПРОМЫШЛЕННОСТЬ РОССИИ»<sup>1181</sup>

10 ноября 1921 г.

1. Возможность экспорта за границу изделий нашей кинопромышленности.

Для более правильного выяснения вопроса я принял следующую группировку этих изделий:

а) Старые картины, т.е. поставленные до периода национализации разными фабрикантами и изъятые из обращения Советской властью.

б) Официальная хроника, снятая за последние 4 года и которая даже в той части, которая будет признана приемлемой для ввоза за границу, могла бы сыграть большую культурно-просветительную роль.

в) Новые постановки, т.е. исполненные по заданиям и под руководством Русского фотокиноотдела и которые должны были хотя бы в известной мере отразить творчество последних лет в России.

К сожалению, оказалось, что дела во Всероссийском ФКО находятся в таком хаотическом состоянии, что не только не было готовых данных, но мне пришлось употребить много Усилий, чтобы достать хоть кое-какие сведения.

---

<sup>1181</sup> Доклад А.М.Лежавы адресован наркому внешней торговли Л.Б.Красину. Написан в конце 1921 г., когда вопрос о реорганизации кинодела в условиях нэпа остро стоял перед советскими учреждениями. Его решение, по существу, зашло в бюрократический тупик после того, как на нескольких заседаниях правительства в сентябре-октябре 1921 г. был отвергнут ряд предложений о создании негосударственного сектора кинопроизводства и проката. Альтернативным проекту А.М.Лежавы стал проект заведующего ВФКО П.И.Воеводина от 1 декабря 1921 г. (См.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М.: Искусство, 1973. С. 217-218.) Оба проекта в декабре 1921 г. рассматривала правительственная комиссия под председательством заместителя наркома просвещения Е.А.Литкенса, созданная по распоряжению В.И.Ленина. (См.: Ленин В.И. Полное собрание сочинении, т. 54. С. 75.) Однако комиссия по существу отвергла оба проекта, и после многочисленных переработок ее решений 4 января 1922 г. было принято постановление Совета Труда и Оборона "О передаче производства в области фотокино в ведение ВСНХ", окончательно запутавшее положение дел в кино. Оно было отменено уже 8 марта 1922 г. Тем самым реорганизация кинодела была вновь отложена и растянулась на долгий срок - до середины 20-х годов. // РГАСПИ ф. 17, оп. 60, д. 44, л. 109-112.

Не подлежит никакому сомнению, что национализация частного кинематографического имущества в 1919-м году была произведена самым небрежным образом.

Большинство владельцев заранее знало о времени описи » конечно, скрыло все, что только можно было. Часть этого была сплавлена за границу, остальное до сих пор скрывается где-нибудь здесь в ожидании денационализации. Таким образом, на учет была взята незначительная и наименее ценная часть кинематографического богатства России и возможность образования товарообменного фонда сведен до минимума.

Хотя просмотр этих картин и производился, но невозможно сказать даже приблизительно, сколько удастся отобрать с собой таких, которые представляют интерес для заграницы, так как на каждом шагу натыкаешься на совершенно невероятные препятствия.

Надеюсь, что мне удастся забрать с собой картин 50 первой группы, которые могут представлять известный интерес для заграницы.

Что касается второй группы, то мне удалось достать список в высшей степени неудовлетворительный и который полностью характеризует состояние дел в ВФКО.

Из всей социальной хроники, которая могла бы быть драгоценным материалом для изучения такой важной эпохи, только самая незначительная часть готова для просмотра; весь остальной материал может быть приведен в порядок лишь через более или менее продолжительное время. Из этой группы удалось взять лишь несколько картин.

С третьей группой дело обстоит не лучше: списка ее я до сих пор не получил, несмотря на все мои требования, но судя по двум картинам, которые мне пришлось видеть, "Андрей Гудок" и "Грех деревни"<sup>3</sup>, могу сказать, что не надо быть очень строгим критиком, чтобы признать их слабыми. Во всяком случае, было бы очень обидно, если бы по этим картинам за границей судили о творчестве советского периода, и не думаю, что в этой группе можно было найти много пригодного для вывоза.

В общей сложности надеюсь вывезти 50-70. картин, которые, как первый опыт, позволят нам судить о дальнейшей возможности использования хотя бы оставшегося кинематографического имущества.

## 2. Перспективы кинематографической промышленности в России.

Не входя в рассмотрение причин печального положения кинематографического дела в России, необходимо указать, что существование ВФКО в настоящем его виде совершенно недопустимо.

Его существование лишь создает иллюзию, что кинематографическое дело в России как будто бы есть и даже налаживается, между тем как на самом деле и по общему отзыву разрушение этой, некогда цветущей отрасли нашей промышленности все более и более углубляется.

Едва ли приходится доказывать, что правильно организованная кинематографическая промышленность может сыграть в ближайшем будущем колоссальную роль в строительстве России и может послужить самым могучим и экономным орудием в производственных компаниях всякого рода.

В России больше, чем где-либо, кинематограф может стать популярнейшей народной газетой и быть лучшим незаменимым пособием при преподавании целого ряда предметов для популяризации необходимых сведений по народному здравью, гигиене, земледелию, скотоводству и т.д. Схематически постановка кинематографического дела представляется мне следующим образом:

- 1) Приведение в порядок помещений для кинематографов (...) До революции в России было около 3.500 экранов. Нужно больше - 5-10 тысяч.
- 2) Приобретение за границей необходимого сырого материала для кинематографической промышленности (пленок, аппаратов, химикалий) и по возможности оборудования завода для наиболее необходимых материалов.
- 3) Выработка плана.

Необходимо сдать кинематограф в концессию иностранному капиталу.

(Лежава)

## № 10

### ИЗ ТЕЗИСОВ ДОКЛАДА В. ПЛЕТНЕВА О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЛИТИКЕ ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА<sup>1182</sup>

1921 г.

1. В области искусства в отношении к нему со стороны государства возможны ненормальные уклонения:

а/ Уклон по линии чистого меценатства, когда государство поддерживает искусство и творческую деятельность художника просто потому, что это искусство, некое выражение высшей духовной интеллектуальной деятельности человека. Такое отношение может дать известные и серьезные и ненужные результаты с точки зрения сохранения ценностей искусства, как материала исторического изучения.

Но как нормальное и единственно возможное отношение к искусству меценатство должно быть отброшено;

б/ Уклон в сторону чистого утилитаризма, использование искусства в интересах задач сегодняшнего дня. Искусство – для агитации, с остальное от лукавого. Такое уклонение вреднее меценатства, оно ведет к лжи в искусстве, которая съедает все то, что делает искусство именно искусством. Искусство – есть искренность прежде всего. Оно не терпит лжи. С другой стороны он убивает художника и с третьей искажает картину соотношения общественных сил, загоняет вглубь общественных слоев психологические тенденции общественных групп, истинная оценка настроения которых является совершенно необходимой.

Ни того, ни другого уклонения у Главполитпросвета как государственного органа быть не может.

---

<sup>1182</sup> Архив ГФФ, фонд Вен.Вишневого, т.37, л.180-185. Машинописная копия.

Критерием должен служить принцип исторической целесообразности, по которому искусство оценивается с точки зрения сегодняшнего дня, а с точки зрения революции как комплекса новых сил, новых идей, нового творчества идущего по новым путям, идущих вглубь жизни и длительных во времени.

3. Поэтому государство не должно брать на себя задачи поддержки какого-либо вида или направления в искусстве преимущественно перед другими. На такой плоскости личный вкус, давление злобы дня, ведут в оценке к совершенству искажению какой бы то ни было перспективы.

4. Максимально внимание государства должно быть обращено не на продукт искусства и движения по линии их оценки, а на творящие ценности искусства силы и определения своего отношения к ним.

5. Вместе с тем государство должно отчетливо понимать, что творчество искусства революции, искусства нового мира есть процесс борьбы, где нельзя только использовать, а прежде всего и больше всего нужно создавать новую силу. Творчество революции в области боевой оказалось созданием Красной Армии в частности красного офицера.

Создание Красной Армии художников, рядовых офицеров – вот наша непосредственная задача.

6. Это отнюдь не устраняет использование старого художника, старого искусства. В нем очень много элементов того, что нам совершенно необходимо и без чего мы нового искусства не создадим: богатая техника, мастерство, технический опыт мастеров и его историческом нарастании.

7. Но, тем не менее, старые силы искусства в огромном большинстве несозвучны революции и лишь единицы из них будут строителями нового искусства.

Творчество нового искусства требует новых сил, вышедших из недр массы выдвинутых революцией.

Поэтому основной задачей государства должно являться выявление, серьезная поддержка и укрепление молодых творческих сил, выявляющихся

из массы и развитие творческой самодеятельности этих сил при всемерной поддержке их государством.

#### II. Важнейшие задачи

Развитие мелкобуржуазных стихий в данный момент необходимость укрепления и развития наших основных отраслей промышленности, финансовые и материальные затруднения, в которых находится Советская Россия ставят перед нами две текущих задачи:

1. Максимальное развитие использования искусства как пропагандирующей и организующей силы.

2. Максимальная экономия сил, финансовых и материальных ресурсов путем строго обдуманной рациональной художественной политики. Форма и масштаб использования означенных видов искусства рисуется следующим образом:<...>

#### В области фото-кино

1. Организация агитпроездов кино, для передвижной демонстрации. Использование картины..., сопровождая их соответствующей агитацией, освещая их с точки зрения нашей идеологии.

Все эти задачи должны быть точно разграничены по линии пропаганды и агитации с одной стороны, и по линии срочности, ударности, первоочередности с отнесением на второй план задач более общих.

Организационно и практически эти задачи проводятся в жизнь следующим образом:

ЦК партии через свой агитпропагандистский отдел общие уложенные в определенный план задания, которые выполняются художественным аппаратом Главполитпросвета.

Художественный отдел по всем заданиям Агитпропагандистского отдела ЦК дает местам или готовый агитпропагандистский материал или точные исчерпывающие директивы и инструкции и т.п.

Плетнев



ЗАПИСКА НК РКИ СНК РСФСР О РЕЗУЛЬТАТАХ ИНСПЕКЦИИ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВФКО<sup>1183</sup>

1921 г.

В Малый Совет Народных Комиссаров

Произведенное НКРКИ подробное обследование деятельности  
Всероссийского фото-кино-отдела Наркомпроса Чрезвычайной  
междуведомственной комиссией в составе:

Председатель – Управляющий инспекцией Просвещения и пропаганды – т.(?)

Члены от РКИ: ст.инспектора т.т. Аврех, Фельдман и Флеров, от ЦК  
(?)рабиса т.т.Анощенко и Волчок. От ВСНХ – т.Эпштейн.

От Особмежкома при ВЧК – т.т. Дворецкий и Коркин – констатировало  
безотрадную картину развала кинематографического дела в России, которое  
требует в настоящее время героических усилий и спешных мер для того,  
чтобы привести его в состояние, при котором могут быть удовлетворены  
хотя бы в минимальной степени вопросы, предъявляемые к  
кинематографическому центру Республики со стороны тыла и армии.

Многочисленные жалобы, поступающие в РКИ от разных организаций и  
государственных учреждений (напр., кино-секции Московского Совета, ПУР,  
Главполитвод, Цекульстрой, Военкома г.Москвы, Штавоздухфлот и т.д.)  
содержат неизменные указания на инертность и даже злостный саботаж со  
стороны ответственных представителей ФКО.

Сами ответственные работники ФКО выступили, наконец, с открытым  
протестом против заведующего ФКОтделом т.Лещенко, обвиняя его в  
инертности и преступной небрежности.

Ревизия констатировала полное почти отсутствие руководства деятельностью  
Отдела со стороны заведующего. В постановке дела социальной хроники

---

<sup>1183</sup> Архив ГФФ, фонд Вен.Вишневого, т.37, л.195-196, Машинописная копия.

констатированы также небрежность отношения к делу, которая граничит прямо с преступлением, в наших кинематографах ставится нечто Нат-Пинкертоновщина, вроде гнусной картины «Тайны Нью-Йорка», демонстрировавшейся в кинематографах ФКО. В результате постановки этой картины в доме Раб.Коммуны (б.Бахрушина на Тверской, Глинищевский пер.) был обкраден склад кинокартин ФКОтдела, причем «грабителями» оказались дети рабочих, проживающих в том же доме, из которых старшему было 15 лет. Насмотревшись картин из жизни преступного мира Америки, сыщиков в постановке ...кинематографа, дети применили на деле идеи той пропаганды, которую им преподнес наш государственный кинематограф.

В числе картин, приобретенных ФКО на рабоче-крестьянские средства кинематографических специалистов на Украине и Москве у представителей фирмы «Нептун» гр.Шассена оказались такие...

«Любовь интриганки». «Она ищет мужа», «В чадлу любви», «Если женщина захочет», «В отдельном кабинете», «Цикл любви», «Похищение красотки», «Любовь по-турецки», «Прихоти куртизанки», «Забыт весь мир у ног вакханки», «Сердце Лизеты», «Толстая Берта»,

«Мужья перебесились», «Не хочу быть женщиной», «Не узнала жена» и т.д.

За эту мерзость заплачены советские деньги, т.е. очевидно ее имелось в виду преподнести рабочим и крестьянам.

Наша государственная кинематография, как констатирует ревизия, (?)медленно, но неуклонно по пути к полному уничтожению. Болея организационными недугами, она сгниет на корне.

Необходимы решительные меры, чтобы это дело, на которое мы тратим миллионы послужило для просвещения крестьян и рабочих, а не для развлечения их детей Нат-Пинкертоновщиной.

Я прошу поставить доклад ревизии о деятельности ФКО на повестку ближайшего заседания М.СНК и вызвать докладчиков от РКИ, НКП (по ФКОтделу), ВЧК (по Особмежкому), ЦК Всерабиса.

Приложение: Заключение РКИ по ревизионному обследованию ФКО.

№ 12

ЗАКЛЮЧЕНИЕ РКИ ПО РЕВИЗИОННОМУ ОБСЛЕДОВАНИЮ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВСЕРОС.ФОТО-КИНО-ОТДЕЛА, ПРОИЗВЕДЕННОМУ  
ЧРЕЗВЫЧАЙНОЙ МЕЖДУВЕДОМСТВЕННОЙ КОМИССИЕЙ, ПОД  
ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОМ ПРЕДСТАВИТЕЛЯ РКИ<sup>1184</sup>

1. Отстранить от должности за бездеятельность в отношении вверенного ему дела – заведующего ВФКО Наркомпросом т.Лещенко.
2. Упразднить коллегиальное начало управления ФКО как тормозящее его по существу и бывшее до сих пор только фикцией.
3. При Заведующем ФКО образовать Комиссию из специалистов, работавших по секциям ФКО, при участии представителей ЦКВсерабиса, РКИ, ВСНХ и (?)межкома, под председательством Зав.ФКО для обсуждения важнейших политических и принципиальных вопросов фото-кинематографич.дела.
4. Все самостоятельные секции различных ведомств слить с ФКО в (?) объединения инициативы и творческих сил.
5. Сократить до необходимого минимума чисто отделов ФКО (в настоящее время их свыше 20, причем большая часть ничего не делает). (?) этого возложить на указанную в п.3. Комиссию.
6. Усилить через НКВТ и военное ведомство снабжение ФКО сырьем.
7. Откомандировать из армии достаточное число находящихся там специалистов фото-кинематографического дела.
8. Передать ВСНХ фабрики фотографических пластинок, произв.бумаги и аппаратов.

---

<sup>1184</sup> Архив ГФФ, фонд Вен.Вишневого, т.37, л. 196.

9. Предложить НКП срочно подыскать способного кандидата на пост ФКО.

С подлинным верно:

Зав.канцелярией

(подпись)

### № 13

ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ВФКО П.И. ВОЕВОДИНА

В СНК СССР<sup>1185</sup>

Февраль 1922 г.

Несмотря на неоднократные попытки разрешить организационные вопросы, агитационные задачи деятельности как Всероссийского фотокиноотдела, так и в целом русской кинематографии путем выработки Положения о фото-кино управлении (безразлично, будет ли это в составе ВСНХ или Наркомпроса), до сих пор этот вопрос находится в той неопределенной невыясненности, как это и было девять месяцев назад в момент постановки мной впервые этого вопроса.

Подводя итоги всем попыткам организационно оформить деятельность ВФКО, обеспечить развитие русской кинематографии (всевозможные международные совещания), особые и специальные комиссии; отдельные решения Коллегии Наркомпроса и Главполитпросвета, Цекиспроса, постановления Совнаркома и СТО, я должен подчеркнуть, что, несмотря на мои неоднократные заявления о необходимости самым решительным образом освободить Всероссийский фотокиноотдел от какой бы то ни было опеки и вмешательства в кинематографию как целых ведомств, так и отдельных группировок лиц и подчинить ВФКО какому-то ни было ведомству организационно, обеспечив полную хозяйственную автономию, при которой единственно и могла бы развиваться нормальная и

---

<sup>1185</sup> Архив ГФФ, ф. У/2 (В. Вишневский), т. 37, л. 203—204.

нераспыленная деятельность ВФКО и русской кинематографии это не сделано. И пока еще не совсем потеряны возможности — надо это сделать.

### **Идеологически-производственные вопросы**

К настоящему моменту русская кинематография представляется в следующем виде: Всероссийский фотокиноотдел оставил в своем ведении только... Фабрику кинокартин (быв. ателье Ермольева в Москве), остальные (Ханжонкова, Харитонова, „Русь“, Скобелевского Комитета, Талдыкина) отданы частным предпринимательским коллективам, которые по договорам на право аренды и проката обязуются отчислять в пользу государства определенное количество сырой негативной и позитивной пленки, на которой государственное производство может снимать и печатать кинопозитивы желательного направления и содержания.

Ввиду ведомственных вмешательств и неразберихи, когда Всероссийскому фотокиноотделу все время мешают или не дают развернуть работу, означенные коллективы еще до сих пор не могут приступить к производству, тем самым не имея возможности снабжать ВФКО поступлением сырой пленки, которая получается исключительно из других мест.

ВФКО по тем же самым причинам не может развернуть свою работу не только по постановке каких бы то ни было новых картин, но даже не может размножить старые, но еще пригодные и прекрасные по сюжетам картины. Особенно печально то обстоятельство, что, несмотря на мои хлопоты и усилия, в результате сего отпущены были специальные средства и была выкуплена сырая кинопленка для размножения картин по голоду, до сих пор вот уже около пяти месяцев пленка лежит в Берлине, и разрешенная мне поездка для проталкивания из Берлина пленки кем-то и как-то задерживается, отчего только ущерб дела и всей моей работе во Всероссийском фотокиноотделе.

Предложение тов. Ленина о необходимости установления известной пропорции при демонстрировании кинокартин между картинами пропагандистского характера и иного содержания, единственно возможно

при условии обеспечения самостоятельности, независимости от ведомственных и иных вмешательств в работу Всероссийского фотокиноотдела, единственно полномочного и авторитетного органа, подчиненного всецело идеологическому руководству партии, через своего заведующего и организационно охватывающего работу на местах.

Без обеспечения такой независимости и авторитета будет подорвана всякая возможность регулирования и использования фото-кинематографии в интересах республики и партии.

Что касается установления цензуры и контроля над эксплуатируемыми фильмами, то таковая цензура существует, но она также бессильна, если нам не удастся выпустить в употребление новые фильмы, а кинематографшики, пользуясь голодом в области отсутствия подходящих картин, будут выпускать из подполья припрятанные ими при национализации всевозможные и „похабные“ картины».

#### № 14

ДОКЛАД КОНТРОЛЕРА ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОТДЕЛА ВФКО Н.А.

ЛЕБЕДЕВА ЗАВЕДУЮЩЕМУ АГИТПРОПОТДЕЛОМ ЦК РКП(Б) И

ЧЛЕНУ КОЛЛЕГИИ НКП А.С. БУБНОВУ<sup>1186</sup>

9 июня 1922 г.

1. К 17-му году число кинотеатров в России достигало при самом скромном подсчете 4000. Сейчас их не менее четверти этой цифры. 1000 театров на 300 (среднее мест театра) на 3 сеанса - 900.000 зрителей ежевечернее.

Другими словами - ежедневно через эти платные агитпункты проходит до 1.000.000 граждан РСФСР.

Спора о политико-просветительной важности этой цифры быть не может.

2. Театровладелец целиком зависит от поставщика кинолент. Нисколько не стесняя частную инициативу и мелкий капитал театропредпринимателей,

---

<sup>1186</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 259, л. 18-18 об.

мы целиком можем проводить свою линию, если организуем поставку фильм.

3. Эта задача распадается на два крупных дела: 1. прокат картин (операция чисто торговая) и 2. производство картин.

О размерах обеих операций до войны говорят следующие приблизительные и, пожалуй, преуменьшенные цифры:

I

Капитал, вложенный в прокат	3.000.000	зол. руб.
Годовой оборот проката	8.000.000	-"-
Ввоз картин из заграницы	6.000.000	

II

Капитал, вложенный

в производство	3.000.000	-"-
Годовой оборот	12.000.000	
Сумма годового производства	8.000.000	-"-

Все цифры относятся исключительно к кино и не затрагивают фото.

4. Предыдущее показывает: 1. важность политпросветительной роли кино и 2. величину кинодела как отдельной отрасли торгово-промышленной деятельности.

5. НКПрос до сих пор не учел этого. Киноотдел все время рассматривался как один из членов системы Тео, Изо,Музо и т.д. Это явное заблуждение. Тео и прочее - административные органы, одно время управлявшие, теперь надзирающие за работой предприятий кустарного типа (театр, худ. мастерские и т.д.). Между тем как киноотдел является не только административным, но и непосредственно ведающим делом капиталистического типа со сложной хозяйственной структурой.

6. В силу этого недоразумения во главе кинодела НКПро-сом ставились товарищи небольшого организационного масштаба. Не получая поддержки изнутри (в кинопромышленности квалифицированных рабочих-пролетариев нет, а среди многочисленной киноинтеллигенции не оказалось ни одного

коммуниста), эти товарищи со своей задачей не справлялись в результате чего дело оказалось разрушенным до последней степени.

7. В настоящее время в распоряжении киноотдела сохранились (сведения неполны):

4 кинофабрики (вполне оборудованные ателье для съемок) - не работают.

3 полуразрушенных ателье.

2 кинолаборатории - одна (маленькая) работает на 10% нагрузки. Другая - громадная - стоит.

3 фотофабрики (для изготовления пластинок) - одна сдана в аренду, работает слабо, две - стоят. Диапозитивная мастерская - работает еле-еле. Фототипия - работает слабо.

Плохой аппарат гос. проката (центральный отдел в Москве и 5 оторванных от центра райотделений).

Несколько тысяч метров не приведенных в порядок кинопозитивов ценностью в несколько миллионов золотых рублей.

Имущество в аппаратуре, химикалиях, сырье и т.д. в сумме на несколько миллионов рублей.

Несколько десятков тысяч национализированных кинокартин большей или меньшей изношенности; находящиеся в прокате и кормящие весь аппарат.

Один кинотеатр - вторая кормящая статья. 8. Наблюдая все прогрессирующую разруху, киноспециалисты (особая группа высококвалифицированных работников-режиссеров, художников, администраторов и пр.) стали в кругую оппозицию к государственному кино и, блокировавшись с отдельными группами бывших предпринимателей, выдвинули лозунг: "ГОСУДАРСТВО (или коммунисты) НЕ В СОСТОЯНИИ СПРАВИТЬСЯ С КИНО. ДОРОГУ ЧАСТНОМУ КАПИТАЛУ!

9. Для осуществления этого лозунга в ход пущены все средства: а) вхождение оппозиционеров в работу отдела и организация в нем расхищения казенного имущества, запутывание дел, саботаж и т.д.; б) использование хаоса,



царящего в отделе агитации, - за частный капитал, за смену личностей, против коммунистов, неспособных разобраться в кино; в) обхаживание ответственных коммунистов на предмет достижения своих целей: Воеводину они обещают тысячу рублей золотом за ненаписанный еще им сценарий, Луначарскому обещают поставить "Слесаря и канцлера", от Зиновьева получают поддержку сепаратизма филиалов и т.д.;

г) Связь через бывших московских киновладельцев, находящихся сейчас за границей, с иностранцами и давлении наших заграничных представителей вплоть до Красина 10. Фактически у всех российских киноавантюристов капитала нет. Вся политика сводится к захвату тех или частей государственных прав и имуществ для перепродажи их подороже иностранцам. Частично захват этот уже удалось сделать. Три из четырех существующих кинофабрики сданы в аренду мелким спекулянтам фактически бесплатно. Под эти фабрики спекулянты успели получить заграничные кредиты, и только благодаря вмешательству РКИ договоры временно приостановлены. Если не будут своевременно приняты меры, то авантюристы засядут на фабрике прочно.

11. Два месяца работы нынешнего заведывающего Либермана показали, что со своей сложнейшей задачей он справиться не в состоянии. За это время он успел рассориться бессмысленно со всеми: с месткомом, сотрудниками, профсоюзом, спецами, кинопредпринимателями и т.д. Не сумел связаться ни с ЦК, ни с МК партии. Не заручился достаточным содействием коллегии НКПроса. Не поставил информации для усиления внимания к кино. Не предпринял шагов к усилению отдела коммунистами (на 150 сотрудников - комячейка в пять человек). Не сделал попытки связаться с иностранным капиталом, откуда, безусловно, можно финансироваться. Не связался с провинциальными филиалами, "Всероссийский" фото кино не только не знает, что творится на Кавказе, но и в Питере, даже в Москве постановлением МОНО театры обязаны пользоваться услугами полуспекулянтской конторы "Кино-Москва" и не брать картин из

Госпроката. Выработал детский проект декрета, явно осужденный на провал и Совнаркомом, и жизнью. Либерман не выработал и не в состоянии выработать плана работы. Он запутался сам и еще больше запутал дело.

12. Принимая во внимание вышеизложенное, считаю необходимым назначение полномочной партийной комиссии из представителей ЦК, НКПроса, РКИ, ЦК рабиса, НКВТ для обследования и выяснения дела фотокино РСФСР и принятия срочных мер. Параллельно с этим необходимо наметить крупного кандидата для возглавления ВФКО, обладающего 1) большим партийным доверием и персональными партийными связями, 2) хозяйственным и организаторским опытом, не ниже члена коллегии Наркомата, 3) умеющего ладить со спецами и обходить коммерсантов, 4) не связанного абсолютно ни с кем из киноспецов, ибо одностороннее ее влияние со стороны кого-либо из этой специфической публики вредно. Ему в помощь дать 10-15 работников-коммунистов, в первую очередь хозяйственников

13. Во случае непринятия вышеупомянутых мер и продолжения политики министерской чехарды и затыкания больших дыр маленькими человечками на государственное фотокино нужно поставить огромный крест.

Контролер производственного отдела ВФКО,  
член РКП (с 1917 г.)

Н.Лебедев

## № 15

### ВЫВОДЫ КОМИССИИ О ОБСЛЕДОВАНИЮ ФОТО-КИНОКОМИТЕТА НАРКОМПРОСА<sup>1187</sup>

1. 75% всех кино-лент, имеющихся в Главкино отрицательного характера, в смысле политико-просветительном, - это фильмы бульварного типа.

---

<sup>1187</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.261, л.36.

2. Некоторое количество научно-педагогических картин представляет собой сравнительно ценный запас, но он не используется сколько-нибудь значительно. Имеющиеся у нас фильмы и негативы учтены неточно, состояние заграничного кино-рынка Главкино неизвестно.

3. Налицо имеются, как положительное приобретение хроники «Кино-Правда». Но, к сожалению, изготавливающаяся в пяти экземплярах, и в Москве идущая только в одном театре.

4. Производственные предприятия нагружены не свыше 20%; лучшие фабрики по производству съемок Ханжонкова и «Русь» сданы в аренду еще при прежнем руководителе.

5. Финансовый капитал, находившийся при прежнем руководителе в хаотическом состоянии, сейчас значительно улучшен; реорганизация его, произведенная за последние три-четыре месяца, дала уже положительные результаты.

6. Местные организации по кино-делу совершенно вышли из-под влияния центра. Производя самостоятельно кино-съемки, непосредственно сносясь с заграницей и имея свой прокат картин, Москва, Петроград и некоторые другие города, работают не только без всякого контакта с центром, но подчас и в разрез с работой центра.

7. Аппарат ВКФО можно считать удовлетворительным, но для развернутой работы – недостаточным. Вместе с тем, необходимо отметить слабое вовлечение в работу ВФКО крупных спецов и чрезвычайно малое количество коммунистов.

8. Цензура чрезвычайно слаба и беспартийна, какого-либо определенного политико-просветительного критерия нет. Взаимоотношения с местной цензурой не налажены.<...>

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР О РЕОРГАНИЗАЦИИ ВФКО В  
ЦЕНТРАЛЬНОЕ ФОТО-КИНО ПРЕДПРИЯТИЕ (ГОСКИНО)<sup>1188</sup>

19 декабря 1922 г.

Во изменение декрета от 27 августа 1919 года постановления Совета Труда и  
Обороны от 4 января 1922 г. и постановления Народного Комиссариата  
Просвещения от 18 сентября 1919 г., ст. 433, С. У. 1922 г., ст. 131, С. У. 1919  
г. ст. 448), Совет Народных Комиссаров постановил:

1. Всероссийский Фото-Кино Отдел Народного Комиссариата  
Просвещения реорганизуется в Центральное Фото-Кино Предприятие  
(Госкино), действующее на началах хозрасчета с правом юридического лица.  
Правление этого предприятия назначается и смещается Коллегией Народного  
Комиссариата Просвещения и подотчетно ему в своей деятельности.

2. В распоряжение Госкино переходят все фото-кино фабрики,  
киноателье,

государственная прокатная контора с ее местными отделениями и другие  
предприятия, фактически находящиеся в настоящее время в  
непосредственном ведении ВФКО,

а также кинотеатры по специальному соглашению Коллегии Народного  
Комиссариата

Просвещения с Губисполкомами.

Примечание: Все остальные кинотеатры, перешедшие до сего времени в  
собственность Республики, передаются в распоряжение местных органов  
Народного Образования, в чьем бы ведении эти театры ни находились к  
моменту издания сего постановления, за исключением кинотеатров,  
находящихся в ведении политорганов Красной Армии и Флота, каковые  
театры остаются в пользовании упомянутых политорганов на основании  
договора с Наробразом.

---

<sup>1188</sup> „Известия ВЦИК“. 1922 , 24 декабря. РГАЛИ, ф.17, оп.60, д.261, л.11-12.

3. Всему имуществу, передаваемому в ведение Госкино согласно ст. 2, составляется в двухмесячный срок подробная опись с оценкой в дензнаках образца 1923 года и в переводе на золото по официальному курсу для принятия имущества.

4. Госкино предоставляется монопольное право на прокат кинолент на всей территории РСФСР.

Это право Госкино может частично в пределах определенных территорий передавать на договорных началах Губнаробразам. Частным кинопредприятиям право проката кинолент может быть предоставлено в случае, если они имеют собственное кинопроизводство. Договоры такого рода утверждаются Коллегией Народного Комиссариата Просвещения.

Примечание: Договоры с иностранными фирмами или организациями заключаются по соглашению Народного Комиссариата Просвещения с Народным Комиссариатом по Иностранным Дела.

5. По мере необходимости Госкино организует свои местные отделения.

6. Ввоз кинокартин из-за границы, как и вывоз их за пределы РСФСР, регулируется Народным Комиссариатом Внешней Торговли на основании особого соглашения между ними, Народным Комиссариатом Просвещения и Народным Комиссариатом Внутренних Дел.

7. Открытие новых кинотеатров и кинопредприятий производится с разрешения Губотдела Управления по соглашению с Губоно. Такое же разрешение должно быть в месячный срок получено существующими кинотеатрами и кинопредприятиями.

8. Разрешение на фото-кино-съемку событий внутренней жизни РСФСР выдается местными органами Народного Комиссариата Внутренних Дел, согласно особой инструкции Народного Комиссариата Внутренних Дел и Народного Комиссариата Просвещения.

9. Цензура кинофильм и сценариев осуществляется киносекцией Главного Комитета по контролю за репертуаром при Главлите Народного Комиссариата Просвещения.

10. Нарушение монопольного права проката, установленного настоящим постановлением, карается по 136 ст. Уголовного Кодекса.

11. Нарушение правил фото-кино цензуры, устанавливаемых Главлитом, карается по ст. 224 Угол. Кодекса. Незаконно демонстрируемые кинофильмы подлежат конфискации органами НК Внутренних Дел.

12. Народному Комиссариату Просвещения поручается по соглашению с Народным Комиссариатом Внутренних Дел издать инструкцию по применению настоящего постановления.

Зампредседателя СНК

Цурюпа.

Управ. Делами СНК

Н. Горбунов.

Секретарь СНК

Л. Фотиева.

Москва, Кремль 19.X11 22 г.

### № 17

## ЗАЯВЛЕНИЕ ГРУППЫ КОММУНИСТОВ ВФКО В ЦК РКП(Б) О КАТАСТРОФИЧЕСКОМ ПОЛОЖЕНИИ В КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ<sup>1189</sup>

2 января 1923 г.

В ЦК РКП

Копия ЦКК

### СРОЧНОЕ ЗАЯВЛЕНИЕ

Полгода назад рядом ответственных работников коммунистов ВФКО был поднят вопрос в Агитпропе ЦК РКП о катастрофическом положении нашей кинопромышленности. Приблизительно столько же времени этот вопрос дебатруется в партийной (и беспартийной) печати. Кроме нас волнуются кино-работники-коммунисты вне ВФКО, волнуется фракция профсоюза, волнуются честнейшие из спецов производителей. Кричат о катастрофе,

---

<sup>1189</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.530, л.35.

требуют от партии и государства внимания, с цифрами в руках доказывают тяжесть положения и необходимость энергичных мер...

Все напрасно – хор вопиющих в пустыне.

В каком-то упорном ослеплении ведающие кинематографией учреждения не желают видеть очевидного. Не слушают ни спокойного голоса доказательств, ни воплей отчаяния.

А дело ухудшается и ухудшается. Позиция государства за эти полгода в десятках мест прорваны и ликвидация прорывов обойдется нам колоссальных жертв.

Кино-авантюристы и спекулянты необычайно укрепились.

В их руках 75% проката и театров Москвы. В их руках почти вся провинция.

У них налаженные связи с границей, откуда они получают в кредит фильмы и товары. Авантюристы, имеющие прекрасные отношения с ВФКО делают «прекрасные дела» на д е н а ц и о н а л и з и р о в а н н ы х картинах.

Авантюристы готовятся к «собственному» производству тогда как государственные кино-фабрики бездействуют и разрушаются.

Часть авантюристов «поддерживает» нынешний ВФКО, с радостью наблюдая полный развал его.

А это милое учреждение, как мелкий лавочник торгует старыми фильмами и тремя театрами и разбазаривает остатки имущества. Мы катимся к полной самоликвидации.

Комиссия при Агитпропе ЦК, работавшая по кино летом, не охватила всей сложности вопроса и после нее положение дела продолжало ухудшаться гигантскими шагами.

Мы просим наш высший партийный орган срочно вмешаться в это дело и принять необходимые меры, или же – официально снять с нас, как коммунистов, ответственность за ту антигосударственную и антикоммунистическую работу, в которой мы невольно (как сотрудники этого учреждения) участвуем.

Зав.Фото-съемкой А.Ермолаев (Чл.РКП № 121649) с 1917 г.

Зав.1-й кино-лаборатории ВФКО И.Кобозев (№ 121650) с 1917

г. апреля месяца

Пом.Зав.научн.- Николай Лебедев (Член РКП № 120328 с 1917 г.)

Зав.экспл.п/о И.Л.Малкин № б. 21380

## № 18

### ТЕЗИСЫ ЗАВЕДУЮЩЕГО ГОСКИНО Л. ЛИБЕРМАНА О МЕРАХ ПО РЕОРГАНИЗАЦИИ ФОТО-КИНОДЕЛА<sup>1190</sup>

9 января 1923 г.

#### Тезисы

В целях осуществления декрета по реорганизации фото-кинодела в РСФСР и по проведению монополии проката кино-картин (постановление СНК от 24/ХП-22 г.), а также для овладения внутренним кино-рынком, Госкино необходимо:

- 1/ Восстановление производства с перенесением Центра тяжести на производство агитационно-пропагандистских лент.
- 2/ Ликвидация частного проката путем частичной скупки и частного изъятия кино-лент на началах %%% эксплуатации у частных владельцев.
- 3/ Усиление цензуры для очистки рынка от кино-картин разлагающего характера.
- 4/ Ввоз из-за границы наилучших фильм, причем Госкино должен быть организован единый закупочный центр.
- 5/ В этих целях необходимо получение через СНК крупного кредита, а при невозможности его отпуска, - создание Смешанного Об-ва с преобладанием государственного капитала над частным и большинства представителей правительства в Правлении Смешанного Об-ва.

---

<sup>1190</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.530, л.18.



Заведующий РОСКИНО

(Лев Либерман)

С подлинным верно

Ответств. Секретарь

(М. Вознесенская).

**№ 19**

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАВ. ГОСКИНО Л. ЛИБЕРМАНА В  
ПРЕЗИДИУМ КОЛЛЕГИИ НАРКОМПРОСА О ПОЛОЖЕНИИ И  
ПЕРСПЕКТИВАХ ГОСКИНО<sup>1191</sup>**

9 июля 1923 г.

Докладная записка о положении и перспективах ГОСКИНО

а/ Задача кино в Сов. республике.

Считая основной задачей кино в Советской Республике осуществление политико-просветительной, агитационных и культурно-просветительных задач Советской власти, а также научное и художественно-эстетическое воспитание масс путем:

а/ производства и эксплуатации соответствующих фильм и фото-отпечатков.

б/ производства фото и кино съемок по социальной хронике и собирание их в фильмотеках и фото-архивах.

в/ содействие всеми мерами развитию. Учебных заведений, имеющих целью выпуск специалистов художественного кино и техников фото и кино, я, ознакомившись с делами ГОСКИНО, констатирую нижеследующее:

1/ Отсутствие каких-либо оборотных средств;

2/ Нехозяйственный подход к организации аппарата, не по принципу внутренней функциональной зависимости, а по безжизненной схеме. Центральный руководящий орган не выявлен от производственных ячеек, мастерских и идет с ними по общему штату;

3/ Отсутствие подготовленных работников, способных вывести дело из тупика.

---

<sup>1191</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.528, л.57-57 об.

Необходимо обратить самое серьезное внимание на оказание ГОСКИНО постоянной и систематической помощи со стороны партийных органов, без которой не представляется возможным что-либо сделать в этом дезорганизованном и чрезвычайно трудном, но в то же время имеющим исключительную важность, деле. Необходимо, чтобы Внешторг ни в коем случае не способствовал бы частным фирмам, чтобы не повторялся случай, имевший место в Берлинском представительстве, с частной фирмой «РУСЬ». Без этого никто дела не сдвинет.

Необходимо добиться от Высших органов Республики и персонально от т.т., стоящих во главе банков, трестов и кооперации, во имя способствования делу, имеющему исключительное значение для Сов.России, заботиться о ГОСКИНО и выдать ему, под его имущество, ссуду, а также давать заказы.

#### II. Реорганизация аппарата.

Необходимо реорганизовать аппарат по принципу внутренней функциональной зависимости, улучшить материальное положение специалистов, ведя одновременную подготовку советских кино-спецов. Надо резко выделить все мелкие объединения, не имеющие прямого отношения к кино. Надо отделить органы администрирующие и инспектирующие от органов эксплуатационно-производственных. Это резко выявляется от других дел, ибо массу мы можем притти только отсюда.

#### III. Очередная задача обслуживания широких масс.

Вопрос о работе в деревне, на фабриках и заводах, о проникновении в самые отдаленные уголки мы должны поставить в очередь наших забот и добиться через ЦК РКП, чтоб сюда были брошены необходимые средства. Категорически на этом настаиваю. Государство должно сделать максимум напряжения и вместе с кооперацией и другими органами закупить, на специальные средства, массу переносных аппаратов и дать оборотные средства для производства научно-лекторских картин и волшебных фонарей с диапозитивами, бешено развить эту популярную работу.

#### IV. Проведение декрета о госуд. монополии кинопроката.

Необходимо жесткое проведение в жизнь декрета о монополии кино-проката, как меры политически целесообразной и коммерчески выгодной. Пусть Коллегия Наркомпроса ждет борьбы со стороны «Кино-Москвы» /.../

## № 20

### ИНСТРУКЦИЯ О ПОРЯДКЕ ВВОЗА КИНОКАРТИН ИЗ-ЗА ГРАНИЦЫ И ВЫВОЗА ИХ ЗА ПРЕДЕЛЫ РСФСР<sup>1192</sup>

5 мая 1923 г.

Издана на основании ст. 6 декрета Совета Народных Комиссаров от 19 декабря 1922 г.<sup>1193</sup>

1. В целях осуществления монополии Центрального государственного фотокинопредприятия (Госкино) на прокат кинокартин на территории РСФСР, Народный Комиссариат Внешней Торговли выдает лицензии (разрешения) на ввоз и вывоз кинокартин, как в позитивах, так и негативах, после согласования с Центральным государственным фотокинопредприятием.

С этой целью все поступающие в Народный Комиссариат Внешней Торговли заявления о выдаче лицензий (разрешений) на ввоз и вывоз картин передаются Народным Комиссариатом Внешней Торговли на заключение Центрального государственного фотокинопредприятия. Центральное государственное фотокинопредприятие дает свои заключения в недельный срок со дня получения заявлений от Народного Комиссариата Внешней Торговли.

Как по получении заключения Центрального государственного фотокинопредприятия, так и по истечении семидневного срока, в случае неполучения ответа от Центрального государственного

---

<sup>1192</sup> СУ, 1923, N 40, ст. 434. // История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. М.: Материк.1996. С. 62-63.

<sup>1193</sup> Статья 6 указанного декрета формулировалась следующим образом: "Ввоз кинокартин из-за границы, как и вывоз их за пределы РСФСР, регулируется Народным Комиссариатом Внешней Торговли на основании особого соглашения между ним, Народным Комиссариатом Просвещения и Народным Комиссариатом Внутренних Дел".

фотокинопредприятия, Народный Комиссариат Внешней Торговли рассматривает заявления о ввозе и вывозе кинокартин на основании существующих законов, правил и постановлений о монополии внешней торговли с участием представителей Центрального государственного фотокинопредприятия.

ПРИМЕЧАНИЕ. При наличии мотивированного ответа Центрального государственного фотокинопредприятия в Народный Комиссариат Внешней Торговли о невозможности дачи окончательного заключения в семидневный срок таковой может быть продлен, но при условии состоявшегося о сем соглашении Народного Комиссариата Внешней Торговли с Центральным государственным фотокинопредприятием.

2. Заграничные представители Народного Комиссариата Внешней Торговли дают визы на ввоз в РСФСР кинокартин тоже по соглашению с Центральным государственным фотокинопредприятием.

3. Все кинокартины, поступившие на таможенную на основании лицензий (разрешений), выданных Народным Комиссариатом Внешней Торговли, выдаются на общем основании, причем таможенник немедленно по выпуске кинокартин сообщает Центральному государственному фотокинопредприятию сведения по следующей форме:

а) в чей адрес поступили кинокартины; б) название картин; в) негативы или позитивы; г) число экземпляров; д) число серий каждой картины; е) общее количество метров каждой картины; ж) на какую территорию выдана лицензия на картину.

ПРИМЕЧАНИЕ. Центральное государственное фотокинопредприятие обязуется предоставлять таможенным необходимое количество бланков по соответствующей форме для заполнения органами Народного Комиссариата Внешней Торговли.

Подписали:

Заместитель Народного Комиссара Просвещения

Яковлева

Заместитель Народного Комиссара Внешней Торговли

Фрумкин

№ 21

ДОКЛАД КИНОПРЕДПРИНИМАТЕЛЯ А.В. САВВЫ УПРАВЛЯЮЩЕМУ  
ГОСКИНО Э.С. КАДОМЦЕВУ О НЕВЕРНОЙ ПОЛИТИКЕ ГОСКИНО<sup>1194</sup>

13 июля 1923 г.

В Госкино

Тов. Кадомцеву

Пишу Вам так же, как и трем Вашим предшественникам, начинавшим свое управление под Госкино.

Слепые в этой новой для них кино-деятельности они шли ощупью, проводя время в бесчисленных совещаниях, и все-таки выносили ошибочные неуверенные решения там, где я решил бы эти задачи почти автоматически и безошибочно, чему способствует разносторонний многолетний опыт управления мною же созданными десятками кино-контор и театров.

Но руководители Госкино, не успевая научиться понять свои ошибки, бесследно падали, а Госкино все такое же мертвое учреждение.

Нужна величайшая, почти невозможная сознательность товарища, стоящего во главе треста или монополии и имеющего слишком много возможностей и соблазна создавать себе карьеру доходностью предприятия, чтобы удержаться в заботах о наименьшей эксплуатации труда и развития зарплаты и удешевления своих продуктов для населения.

Мы удержим за собою народ, если у нас будет полная коммуна, если будет все общее, а ныне, когда многие рабочие думают, что их эксплуатируют управляющие, контролирующие и продающие его труд, что все они лежат тяжким гнетом на его спине, государственные учреждения должны быть образцово-показательными по охране и оплате труда.

---

<sup>1194</sup> ГАРФ, ф.8326, оп.2, д.2, л.1-4 об.

На документе имеется отметка: «В общем согласен. А.Анощенко».

Еще 15 апреля 1921 года я писал в Госкино, что лучше быть регулятором между трудом и капиталом, нежели принимать на себя озлобление безработных и услышать клич голодных «Мир хижинам, смерть дворцам».

Если бы под моим покровительством были безработные и недоедающие от мало-развитой производительности, и я получил бы предложение от акул-капиталистов о постройке ими недостающих фабрик, рудников и пр., то я не ждал бы манны небесной, а обязал бы их обеспечить труд определенного количества безработных, учитывая, что каждый безработный будет кормить свою семью, что около этих семей будут жить еще труженики, поставляющие им пищу, одежду, жилье и пр. и что избыток производства, вывезенный за границу, даст (нрзб.) золото и выгодный обмен.

И лишь после я бы принял меры выжить капиталистов посредством налогов или национализации.

Мои доводы просты и верны.

В довоенное время, когда кино-театры платили только 5% театрального налога, кино-дело было более доходно и поэтому тогда непрерывно строились новые кино-театры, что попутно вызывало увеличение количества прокатных контор и фабрик, а конкуренция фабрик вынуждала кино-улучшать производство, а конкуренция контор и театров создавала кино-конторам необходимость иметь большой выбор картин, что содействовало непрерывному срочному кино-производству и ради расширения рынка кино-сбыта, кино-конторы строили кино-дворцы в столицах, кино-театры в мелких городах, селах, заводах, привлекая в кино частные капиталы и открывая широкий кредит кино-театрам, а театры создавали труд для типографий, литографий, музыкантов, строителей, машинистов и пр. и, таким образом, растущая и конкурирующая кино-промышленность создавала огромный спрос на труд.

Государство, взывая тогда с театров только 5% налога, получало более, чем сейчас при 30%, ибо количество театров и удешевление билетов увеличивало количество посещаемости.

Госкино-монополия внесет спокойствие за доходность Госкино, но, уничтожив конкуренцию, одновременно уменьшит и применение кино-рабочего труда.

В интересах капитала сделать за наличный расчет и при малом обороте большие %% прибыли, а в интересах пролетариата капитал должен биться как рыба об лед, создавая большие обороты и производство, при малом % дохода, что даст труд рабочим и дешевый продукт населению.

Сравнивая деятельность нашей монополизированной кино-промышленности с соседними странами, мы видим за границей колоссальнейшую конкуренцию и в то же время огромный технический и промышленный прогресс, где только в одном Берлине открылись и работают десятки крупных кино-фабрик и сотни прокатных контор, и конкуренция этих фабрик ради увеличения кино-сбыта, создает столь выгодный каждой стране вывоз за границу, рискует кредитом кино-конторам, которые в свою очередь, стремясь расширить сбыт кино-проката, содействуют увеличению количества и кредита кино-театров, и все это создает положение использования всех 100% возможностей распространения кино-зрелищ и доходности государства.

Этот факт, который нужно учесть и, выбросив из него все вредное, приспособить к СССР.

Перепроизводство – несчастье, но доказывающее, что стоящие во главе вне обвинения, ибо создавали работы свыше 100% спроса. Но сознательное или неумелое недопроизводство – есть тяжелая вина, потому что где не применяется 100% возможностей применения рабочих рук, там есть виновность за недоедание и нужду.

Если сегодня применить кино-монополию в Германии, то там также как и здесь для Госкино сейчас же выяснится, что ради прекращения конкуренции, прямой расчет закрыть половину фабрик и 90% кино-контор, что даст возможность повысить цены, сократить кредит и понизить зарплату, и потому, что не станет частных контор, непрерывно покупающих картины для увеличения своих кино-складов, окажется перепроизводство, и если

выяснится необходимость увеличить кино-сбыт посредством постройки новых кино-театров в новых местностях, или улучшить кино-производство для создания вывоза за границу, то для Госкино будет ясно, что нежели рисковать новыми затратами, монопольному предприятию безусловно выгодней еще уменьшить производство, еще закрыть часть кино-контор, что еще повысит цену проката и производства и даст возможность еще сокращения рабочих и зарплаты, и все кажущиеся выгоды государственной монополии тяжело ударили бы только по безработным и сокращенным в числе и зарплате рабочим, и по государственному аппарату, теряющему большой источник налогов от сокращения кино-предприятий.

Разрешая кино-прокат нескольким государственным кино-учреждениям, Вы одновременно 7 июля циркуляром за № 2713 запрещаете им брать на комиссию картины и покупать в СССР.

Этим актом Вы хотите вынудить всех сдавать картины на комиссию или продавать только в Госкино.

Если Госкино ныне временно и достигнет этим способом маленького улучшения своих дел, то на будущий год Госкино будет кладбищем русской кино-промышленности.

Лозунг «Госкино» «Все для производства», который я писал в моем докладе от ноября 1922 года в Совнарком, расходится с моим лозунгом в том, что я доказывал необходимость всяких льгот и уменьшения налогов для возрождения кино-производства, а Госкино под этим лозунгом, развивает невыносимые для кино-промышленности налоги для доходности Госкино и от павильонов, и от проката и для этого (нрзб.) государственных налогов, придумало еще кино-налог, больший, чем государственный, разрешая прокат картин, даже своего производства, только при условии уплаты Госкино 10% с валового оборота и этим и Вашим запрещением в СССР покупать и брать на комиссию картины, Вы невольно искусственно создаете необходимость каждой кино-конторе непрерывно покупать или брать на комиссию картины из-за границы.



И вместо «Все для русского кино-производства» вышло «Все для иностранного производства».

Каждая страна стремится создать своей промышленности возможно больше свободы, рынков и распространения.

А Госкино старается создать для своей кино-промышленности как можно меньше рынка и свободы, разделив всю СССР на монопольные участки и, например, в разрешении проката «Экрану» сказано, - право проката за исключением таких-то республик, областей, городов и пр. сроком только на 1 месяц и с добавлением, что этот небольшой остаток будет для «Экрана» еще сужаться, словом, эта петля будет затягиваться на «Экране», пока кино-предприятие «Экран» не сдохнет.

В этом поразительно ярком способе видно, как Госкино ныне и развивает и оживляет русскую кино-промышленность.

Но все, ныне радующиеся получению на своих участках монопольной власти с уголовным правом «Не пущать» сами же, в этом же году, почувствуют крайнюю необходимость проката и в чужих районах, и отсюда начнутся бесконечные споры, тормозы и злоупотребления.

«Экран» давно приготовил все для съемки, но поныне, не имея разрешенного права проката на будущее время, и зная разделение СССР на многие кино-монопольные участки, и отсюда и отсутствие возможности получения аванса у соревнующихся покупателей, не может начать кино-производства, заранее обреченного на риск, убыток и бесправие.

Поэтому же не могут начать кино-производство и десятки других и даже и сами кино-монополисты.

Единственный выход создать облегчение из этого положения – это срочно сделать съезд и собрание всех кино-монополистов и разрешенных кино-контор и выработать между собою право свободного проката всех монополистов во всех районах.

Если сегодня узаконить для СССР, что каждый построивший в пользу СССР новое здание театра на 500 человек, а в селах на (?) не должен платить за

аренду его 10 лет, и что налоги (?) в театр будут не более, чем вдвое против мирного времени, и что каждый разыгравший кино-картину может сдавать ее свободно в прокат СССР и вывозить за границу, и что каждый Наркомпрос каждой губернии вправе открыть кино-прокатную контору, то немедленно начнется колоссальное кино-строительство и кино-производство, и многие тысячи безработных найдут себе труд в 1923 году, а деревня и фабрики получат дешевые кино-программы, а страна будет получать ежегодно свыше ста театров, поступающих государству через десять лет бесплатно.

Если разрешить открытие кино-контор государственными учреждениями, то в соревновании за боевыми русскими картинами и увеличением своих кино-складов, они будут увеличивать спрос и цену на них, и это будет наилучшим толчком к развитию русского кино-производства и повышению кино-зарплаты, и когда на их складах появятся картины, уже прошедшие у их клиентуры, то для них явится жизненной необходимостью расширить рынок сбыта проката постройкой новых театров в местностях, где еще нет кино, ибо кино-конторе всегда выгодно открывать театры, потому что прокат в них своих свободных картин, - бесплатен.

Госкиномонополией создается тяжелое условие кино-производства, ибо, где нет в каждом районе соревнования нескольких покупателей на покупку кино-производства, там появится гнет монополиста, диктующего цены и производство становится убыточным.

Вследствие бедности русского кино, я вновь предлагаю Вам, также как прежде тов. Либерману, организовать на 1923 год объединенное Товарищество всех существующих кино-контор и фабрик и образовать одну крупную кино-фабрику, куда каждая из кино-контор обязана ежемесячно вносить 20% своего валового оборота на производство, что создаст этой фабрике немедленную возможность оборудования по последнему слову техники, и привлечения мировых кино-известностей артистического и художественного мира, и я ручаюсь за возможность постановки в 1923 году ряда крупных художественных боевиков.

Для Госкино вполне возможно создание такой объединенной кино-фабрики, посредством вставки такого обязательства и совершаемые ныне в Госкино кино-договора.

Кино-договоры не должны быть слишком тяжелыми, ибо кино-промышленность СССР в тяжелых условиях.

Рынок сбыта фильм, кино-театр платит в среднем 20% с вырученного рубля, 30% налога зрелищного, 25% за помещение и остальных 20% редкому кино-театру хватает на покрытие всех остальных расходов, налоги, музыку, освещение, рекламу, служащих и пр.

Из получаемых от театров за прокат 20% кино-контора расходует на налоги и проч. Расходы 30% и нужно огромное напряжение и расчетливость кино-работникам, прокатным и кино-театральным, чтобы при расходе 86% из вырученной от демонстрации и проката фильма рубля на остальные 14% существовать и пополнять склад рвущихся от проката картин.

В торговом и производственном предприятии нужно достигнуть обратных цифр, то есть, 14% расхода, а 86% на производство и покупку картин.

Для Госкино, еще слабому материально, несомненно выгоднее получать 10% валового оборота от других контор, употребляя их на увеличение своих складов и оборудований кино-фабрик, нежели стремиться к единому самостоятельному прокату, а в декрете есть постановление о допущении проката частных фирм, имеющих кино-производство.

Если кино-конторы будут обязаны затрачивать 20% своего валового оборота на кино-производство, то это и есть та сумма, та мера метража проката и производства, которую так трудно выработать и поставить в условие с кино-конторой, ибо невозможно при составлении договора найти и установить границу между количеством и качеством позитива и негатива, где 2000 метров художественного негатива или позитива могут равняться в цене 100.000 метров халтурного.

Только оценка готовой картины публикой, создающей сборы лучшей картине, есть возможное мерило оценки качества и количества метража,

разрешаемого проката и будущего производства, а 20% вноса с оборота прокатной кино-конторы на кино-производство есть наивысшая возможная сумма искупления за прокат картин не русского производства и та наивысшая сумма, которую контора может тратить на производство и содействие вывозу и уменьшению кино-безработности.

Для помощи развития русского кино-производства, нужно сократить ввоз иностранных фильм, но здесь, полагаю, могут мешать существующие политические договоры с соседними державами, но это можно провести посредством взыскания с кино-контор 10% с рубля цены, каждой ввозимой готовой картины, в пользу Госкино.

Если частные кино-конторы будут платить в Госкино 10% своего валового оборота, то для того, чтобы внести в Госкино 10%, они должны выручить на прокате лишних 15%, ибо еще 5% упадет на эти 10% эксплуатационных расходов и, если частная фирма вынуждена будет расходовать на Госкино 15%, то Госкино может торговать на 15% дешевле, убивая этим частную кино-конкуренцию.

Если Госкино захочет разорить частных кино-конкуренентов, то может употребить получаемые с частных конкурентов 10% на пополнение скидки кино-клиентам, что в совокупной сложности дает Госкино возможность торговать на 25% дешевле и никакие частные конкуренции не могут вынести такого неравного состязания с Госкино.

Эти 10% есть сумма чистого дохода Госкино и его будет столь много, что никакие доходы Госкино от смешанного Акц- Общ., или самостоятельного проката монополии Госкино этой суммы не дадут, потому что обороты частной конкуренции будут в десятки раз более, а Наркомфин получит налогов в более чем вдесятеро от многочисленных кино-предприятий кино-промышленности.

Вот поэтому до изменения НЭПа, привлечение в кино-промышленность посторонней инициативы и капитала должны быть для Госкино весьма желательны, ибо все посторонние кино-капиталы будут работать более всего

на Госкино, и одно за другим создаваться, лопаться и вновь создаваться и за бесценок скупаться в Госкино на деньги, полученные от них же в виде 10%.

Если монополия оправдывается желанием руководствовать кино как орудием просвещения и агитации, то для этого есть цензура, и еще более верный путь льгот и субсидий для агитационных картин.

Если хотят покровительствовать кино-производству, то создают все тормозы для ввоза, и все льготы и свободы для производства и вывоза, не обременяя никакими налогами, кредитую сырье и содействуя уменьшению кино-налогов.

Нужно допустить прокат уже существующих картин для извлечения из них средств для кино-производства и уменьшения надобности ввоза готовых картин.

Но если проведется монополия Акц. Общ. иностранного капитала с участием Госкино, то еще жестче начнется закрытие существующих контор, как своих конкурентов и, убедившись, что создание кино-производства хлопотливо и требует больших затрат и почти убыточно, а услужливый иностранный капитал дает в кредит готовые картины, Акц. Общ. Госкино затопит СССР готовыми залежами заграничных картин и задушит нарождающееся русское кино-производство конкуренцией сильных заграничных фабрик, имеющих организацию для выпуска с каждого негатива сотен позитивов и имеющих готовых покупателей на них, Вт о время, когда наш кино-рынок ограничен и беден, а за границей наши новые кино-фабрики будут еще не зарекомендованы и не смогут теперь получать нормальные кредиты и авансы.

В первый момент Госкино пожнет большие доходы от скупки за бесценок картин у неразрешенных частных фирм, затем Госкино, получая большие %% с оборота оставшихся частных и государственных фирм, удорожит этим прокат оставшихся контор, и подымет цену в Госпрокате, все это задушит кино-театральную промышленность, и вскоре из кино-промышленности,

схваченной за горло, кино-спецы и капиталы помчатся в более свободные промыслы, и кино заглохнет.

Рабоче-крестьянская власть доверила Вам созидание русской кино-промышленности, так не начинайте с разрушения уже существующего.

Вы уделяете много времени для частных капиталистов. Так уделите же время для настоящих хозяев кино-промышленности, для тех, кои горбом и мозолями создают благополучие их заведывающих директоров.

Срочно соберите общее кино-собрание всех кино-рабочих. Выслушайте их мнения и требования, сообщите им Вашу программу, развесьте в зале этого собрания приходы и расходы Госкино со времени Вашего вступления, на канцелярию и кино-производство.

Дайте им сведения, как Вы расходуете на кино-производство собираемые Вами 10% налога с государственных кино-контор.

А.Л.Савва

## № 22

ИНФОРМАЦИЯ НАРКОМА А.В. ЛУНАЧАРСКОГО СЕКРЕТАРЮ ЦК  
РКП(Б) В.М. МОЛОТОВУ О ПРОЕКТЕ СЦЕНАРИЯ, ПОСВЯЩЕННОГО

В.И. ЛЕНИНУ<sup>1195</sup>

20 февраля 1924 года.

В ЦК РКП(б)

Секретарю тов. Молотову.

Прилагаю при сем письмо ко мне заведующего Бакинским Губоно т. Бляхина. Тов. Бляхин по телеграфу предложил мне составление киносценария о жизни Ленина. Я тогда же снесся по этому поводу с тов. Зиновьевым, который сказал мне, что следует ответить т. Бляхину, чтобы он составил проект такого сценария и прислал его на дальнейшее утверждение.

---

<sup>1195</sup> По времени это первая просьба увековечить в кинообраз Ленина. Бляхин был также автором киносценария о двадцати шести бакинских комиссарах. В телеграмме, отправленной в ЦК РКП(б) еще 29 января Бляхин просил телеграфировать ему принципиальное согласие на составление киносценария. Подробности обещал сообщить письмом. // РГАСПИ. Ф. 16. Оп. 1. Д. 709. Л. 2.

Теперь тов. Бляхин обращается с гораздо более конкретной просьбой. Тов. Бляхин является недурным сценаристом, что доказано его сценарием "Красные дьяволята", но захочет ли ЦК выполнить его просьбу - этого я уже предвидеть не могу.

Нарком Просвещения

А. Луначарский.

### № 23

#### ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОВЛАДЕНИЕ КИНОПРОИЗВОДСТВОМ<sup>1196</sup>

В свое время эта проблема возбуждала страстные споры. И все же вполне очевидно, что советское кино-производство, в силу сущности своей, не могло ни шагу отступить от серьезных идеологических запросов, или, другими словами, во всем, что касается советской кинематографии, пролетарская Революция не могла отказаться от минимума своих требований. Подобное вмешательство было тем необходимее, что некоторые наши производственные достижения далеко не представляли собой согласованного целого, а наоборот, обнаруживали подчас немало шероховатостей и досадных пробелов. Некоторые фильмы (это вполне можно было установить) не только грешили недостатками своих сценариев, но еще привели к таким результатам, что их должно было вовсе отбросить в сторону, как нечто совершенно неприемлемое. Подобные недочеты легко объясняются косностью и мелкобуржуазным духом творчества некоторых режиссеров старой школы, которые, несмотря на все свои усилия, не могли освободиться ни от своего прошлого, пустившего слишком глубокие корни, ни от наносного влияния фильмов капиталистической Европы и Америки, которые мы вынуждены пока демонстрировать на наших экранах.

Несомненно, что подготовка новых кадров и грядущий приход нового поколения, вышедшего из недр Революции, а также напряженная, не

---

1196 Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919\_1924. - Л.-М.: Кинонеделя. - 1925. - С. 74-76.

прекращающаяся работа по агитации, политическому и социальному воспитанию, позволяли надеяться на постепенное исчезновение подобных пробелов.

Однако, несмотря на это, отнюдь не уменьшалась необходимость создания такой организации, которая была бы в состоянии зорко следить за развитием советской кинематографии и, в случае необходимости, руководить ею и выправлять ее идеологическую линию. Если в отношении заграничных фильмов мы еще можем примириться с отсутствием содержания или недостатком правильной и здоровой идеи, то мы имеем полное право быть более требовательными во всем, что касается фильмов нашей собственной продукции. С одной стороны мы ждем от них огромного воздействия на рабочих и крестьян в области социального воспитания и популяризации научных познаний, с другой — мы желаем, чтобы они равным образом были доступны и полезны в области международной: для зрителей Западной Европы и Америки.

Подобные требования предполагали удачный учет и строжайшее согласование целого ряда сложных соображений. И то, и другое могло явиться результатом методической и постоянной работы, которую мог довести до конца только специальный, учрежденный для этой цели орган.

Наркомпрос вполне отчетливо понимал это, когда во время организации Общества «Руссфильм», он помышлял о создании в своих недрах такого художественного совета, который в идеологическом отношении стал бы высшей инстанцией советской кинематографии. К сожалению, этот проект не получил практического завершения и только на последнем Съезде партии кинематография, как мы на это уже указывали, была выдвинута на первый план и было поставлено определенное требование, чтобы, наконец, была создана необходимая и слишком долго задержавшаяся форма ее организации.

В учрежденный Главполитпросветом Художественный Совет входят теперь представители ЦК партии, Наркомпроса, ПУР'а, Всероссийского



Центрального Совета Профсоюзов и представитель Главного Репертуарного Комитета.

Этот Совет рассматривает все одобренные кинематографическими предприятиями сценарии, и только в случае его благоприятного заключения и в согласии с его директивами сценарии эти могут поступить в дальнейшую работу. В этом и заключается настоящее согласование целого и систематический идеологический контроль над всем советским кинематографическим производством.

Рядом с этой организацией, специальное назначение которой состоит в наблюдении за производством, существует еще Главный Репертуарный Комитет, деятельность которого является чисто административной. На его обязанности лежат цензурные просмотры всех без исключения выпускаемых в прокат фильмов.

Так логично и реально был разрешен вопрос об идеологическом наблюдении над производством и контроле над зрелищами, — вопрос, по поводу которого пролилось столько чернил. Значение его не ускользнет от тех, кто сумел должным образом оценить глубоко и сознательно деморализующий характер известного рода программ, находящихся в фаворе в капиталистических странах.

Небезынтересно отметить, что в этой области Ленинград, как и во всем советском киностроительстве проявил свою революционную инициативу и, еще задолго до XIII Съезда партии, предвосхищая решения ЦК партии, был создан контрольный орган для нужд своей области.

Таким-то образом и был создан, в 1923 г. при содействии местных организаций, партии и профессиональных союзов, Научно-Агитационный Отдел Севзапкино, который в 1924 г. был преобразован в Научно-Художественный Совет, на обсуждение которого должны предварительно представляться все сценарии, намеченные для постановки. Примеру Ленинграда последовали и другие организации с той разницей, что т. называемые «Художественные Советы» при отделах производства

представляют собой чисто ведомственные, совещательные органы, а в Ленинграде Научно-Художественный Совет опирается в своей работе на авторитет советского общественного мнения —партии, профсоюзов, политически-просветительных и красноармейских организаций.

## № 24

### ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ СОВНАРКОМА СССР ОБ ОБЪЕДИНЕНИИ КИНООРГАНИЗАЦИЙ<sup>1197</sup>

Совет Народных Комиссаров СССР, заслушав доклад комиссии по кино-делу, учрежденной постановлением Совнаркома, постановляет:

1. Признать необходимым реорганизацию госкинопромышленности по принципу централизации и поэтому объединить в одном органе, простирающем свою деятельность на всю территорию СССР, все капиталы госкинопромышленности, а также производственные, прокатные и импортно-экспортные "операции.

2. Учредить акционерное общество „Фото - К и н о" и утвердить представленный проект учредительного договора.

3. Предложить всем тем учреждениям, при которых имеются в качестве хозяйственно-оперативных органов кино - предприятия (исключая кинематографические театры), ликвидировать таковые, внося их имущество, в порядке оплаты акций учрежденного Акционерного Общества «Фото- Кино» с передачей на ходу всего дела.

4. Уставный капитал „Фото- Кино" определить в 3,5 миллионов червонных рублей, разделив таковой на 10.000 акций по 350 руб. каждая.

5. Для дальнейшей работы по конкретизации организационных форм, и необходимых предварительных коммерческих предприятий по „Фото- Кино", и в частности для распределения акций, учредить временный Организационный Комитет в составе представителей Наркомпроса РСФСР и

---

<sup>1197</sup> Разработан Комиссией по кино-делу под председательством Манцева. // Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии.1919\_1924. – Л.-М.: Кинонеделя. –1925. –С. 216-217.

УССР, Московского и Ленинградского Советов, Наркомфина и ЦК Всерабиса.

6. Признать необходимым в интересах развития кинематографии в СССР, как могучего орудия просвещения, освободить от промыслового налога все кино-театры, приравняв их в этом отношении к некинематографическим театрам; предельную ставку обложения, как центрального, так и местного, с публичных зрелищ, установленного декретом от 22-го июня 1922 года, понизить до 10% с цены билета для кино-театра.

Поручить НКП и НКФ выработать меры для облегчения на первые 3 года налогового и пошлинного обложения общества „Ф о т о - К и н о“.

7. Предложить НКФ отпустить через Госбанк ссуду в порядке долгосрочного кредита в размере 1 миллиона червонных рублей.

8. Признать необходимым для культурного руководства всем кино-делом СССР организовать центральный Художественный Совет по делам кинематографии, предоставив местам автономию в области художественного творчества под контролем Центрального Художественного Совета.

9. Поручить совещанию наркомов просвещения разработать и внести в СНК СССР положение об органе наблюдения за кино-делом в общесоюзном масштабе и Союзном Художественном Совете по делам кинематографии, временно возложив на Коллегию Наркомпроса РСФСР наблюдение за кино-промышленностью, с обязательностью отчитываться перед совещанием наркомов просвещения.

10. Признать необходимым оставление в Москве, как в центре кино-промышленности, ГИК'а, предложив совнаркому РСФСР пересмотреть вопрос о переводе его в Ленинград.

Опубликовано : Рене Маршан, Петр Вейнштейн «5 лет советской кинематографии. 1919-1924. Л.-М.: Кинонеделя. 1925. С.216 -217.

## РЕЗОЛЮЦИЯ СОВЕЩАНИЯ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ СССР<sup>1198</sup>

По вопросу о монополии.

1. Государственная монополия проката должна быть сохранена. Применение ее не должно парализовать инициативу и развитие кино-предприятий.

2. Право монополии сохраняется не только за союзными, но и за автономными республиками.

3. Совещание находит целесообразным скорейшее объединение советских киноорганизаций внутри СССР в виде акционерного общества. Непременным условием такого объединения являются: материальная поддержка со стороны государства и снижение налогов, обременяющих кино-промышленность, а в противном случае предпочтительно синдицирование. С организацией объединения кино-предприятий в каждой республике монополия проката регулируется соответствующим Наркомпросом.

4. Совещание находит необходимым установление особо благоприятных условий использования внутреннего рынка во всех частях Союза для всех советских кино-организаций.

5. Право засъемки на всей территории Союза должно быть предоставлено всем советским кино-организациям.

Примечание. Пролеткино по всем вопросам приравнивается к советским организациям.

6. Все вопросы по общему регулированию кинематографии сосредоточить в едином органе Наркомпроса Р. С. Ф. С. Р.

7. По вопросу о синдицировании, а также по вопросу о налогах, принять формулу Комиссии Манцева.

8. Учитывая, что в настоящее время количество кино-театров уменьшается, рекомендовать снижение прокатных цен. Для всестороннего

---

<sup>1198</sup> Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919\_1924. – Л.-М.: Кинонеделя. – 1925. – С. 220-221.

изучения этого вопроса создать комиссию из представителей следующих организаций: Главполитпросвета, ЦК Рабиса и представителей кино-организаций.

По вопросу о Пролеткино.

Ввиду важности поставленных перед Пролеткино задач, совещание предлагает всем кино-организациям союзных и автономных республик оказывать всяческое содействие в развитии и укреплении его.

О кино в деревне.

Совещание обращает внимание всех кино-организаций на необходимость использования всех возможностей для внедрения кино в деревню и для использования его как на фронте просвещения, так и хозяйственном.

## № 26

### ФАКТИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ О ПОЛОЖЕНИИ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ В СССР К ВСЕСОЮЗНОМУ СОВЕЩАНИЮ ПО КИНО-ДЕЛУ<sup>1199</sup>

Статистика кинодела.

Изложенные ниже статистические данные, характеризующие современное положение кинодела в СССР, собраны ГОСКИНО с целью дать хотя бы приблизительно верный цифровой материал Всесоюзному Совещанию по киноделу.

Вследствие полного отсутствия литературы по истории кинематографа в России, а также вследствие того, что деятельность существовавших до Революции в России кинопредприятий являлась коммерческой тайной их владельцев и отчеты о ней никогда не опубликовывались, нельзя поручиться за точность собранных ГОСКИНО цифровых данных, относящихся к дореволюционному состоянию в России кинодела.

Нельзя считать вполне точными также и тех статистических данных, которые относятся к положению кинодела в Советской России, так как существующие ныне киноорганизации на территории СССР, работают без

---

<sup>1199</sup> РГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед.хр. 445, л. 126-127, 131-133.

всякого контакта между собой, в условиях полного отсутствия взаимной информации.

Поэтому, сопоставляя одни с другими приводимые ниже статистические данные, необходимо иметь ввиду, что все они являются только более или менее приблизительными.

## 1. Кинотеатры

### I. Количество кино-театров.

В 1915-17 году на территории нынешней СССР было 2005 кино-театров /в 1000 мест - 200, от 600 до 1000 мест - 800, от 400 до 600 мест - 405, от 100 до 400 мест - 600/.

К началу 1924 года было 1500 кино-театров /в 100 мест 120, от 800 до 600 мест - 300, от 400 до 600 мест - 680, менее 400 мест - 700/. из них: коммерческих, эксплуатируемых Госорганами - 600, частными лицами - 200, клубами, профессиональными и красноармейскими организациями - 700.

В настоящее время сеть кино-театров сокращается. Но данным, собранным в феврале 1924 года, сокращение это выразилось:

По Урало-Сибирскому району /138 пункта/ - на 80%.

В 1917 г. было 155 кино-театров – 100%

В 1922 г. « 63 " " - 40% припл.

В 1924 г. « 34 " « - 20%

По Самарскому району /24 пункта/ - 80%.

В 1917 г. было - 49 кино-театров – 100%

В 1922 г. « - 35 » - 70% припл.

В 1924 г. « - 10 « - 20%

По Ташкентскому району /25 пунктов/ - на 50%.

В 1917 г. было - 60 кино-театров – 100%

к 1924 г, « - 30 « - 50%

По Саратовскому району /21 пункт/ - на 70%.

В 1917 г, было - 60 кино-театров – 100%

к 1924 г. « -18 « « - 30%.

По Ростовскому району /2 пункта/ - на 60%

В 1917 г. было - 132 кино-театра – 100%

к 1924 г. « - 55 « « - 40%

Поступление сведений по Ленинградскому и Московскому районам еще не закончилось, но сокращение сети кино-театров в этих районах идет также.

## 2. Количество программ

Потребность кино-театров в количестве программ за 191(?) год была 192,480 программ метражвм в 10.265.600 метров /считая в среднем одну программу в 1600 - 1700 метров/.

В момент национализации и передачи кино-театров в ведение ГУБОНО и других.госорганизаций, работа театров упала почти до 0 и только после открытия государственных прокатных контор, театры стали работать в 5% нагрузки дореволюционного периода, пропуская до 9.624 программы в год, С начала НЭПа нагрузка повысилась до 51%, т.е. 110.400 программ в год.

ПРИМЕЧАНИЕ: Сокращение на 75% сети театров против дореволюционного периода дало понижения в программах на 60%, так как кино-театры стали пропускать по 1-й программе в 2.200 -2.400 метров против 1600 метров дореволюционного периода.

## 3. Снабжение театров программами.

В дореволюционный период все театры снабжались программами из частных прокатных контор. Центральных контор было 40 с отделениями в главных районах прокатного рынка, которых считалось 11. Ежегодный отпуск программ в 1915-16 г. равнялся 6.416 программ, состоящих из художественных, видовых и комических картин, всего 10,265.600 метров.

Рынок в 1922-23 г.г. определял потребность 2300 программ художественного проката и научно-агитационных и проч. 1000 - всего 3300 программ, равных метражем 5.624.000 метр. 10% ввоза этого количества

удовлетворялось ввозом советскими киноорганизациями картин из заграницы, что составляло 330 программ, 63% получались от спекулянтов /1070 программ, 24% на складе, образовавшемся после национализации /800 программ и 3% из хроники и агитационных картин /100 программ/.

До декрета о монополии прокатом занимались в 90% частные лица и организации, количество которых на территории СССР было громадно и 8 государственных организации: Госкино, НКП, ВУФКУ, Петросовет /Севзапкино/, Моссовет /Кино-Москва/, Сибфотокино-Комбинат, Турк-Госкино, Груз-Госкино, Азербайджанский НКП. Все они имели до 90% комиссионного товара и 10% старых картин.

К 1924 году разработан нормальный план ввоза новых фильм из заграницы в 360 сюжетов при 6-ти экземплярах, что равняется 2.160 программ. Кроме того Советскими киноорганизациями выпускается 1000 программ собственного производства.

#### 4. Обороты проката.

Годовой оборот проката в дореволюционное время определялся 63.000,000 рублей золотом при 50% накладных расходов с амортизацией картин, и давал чистой прибыли 31.000. 000 рубл. в год при наличии неамортизированного товара в 25% или 7.900.000 рубл. золотом.

Ориентировочный оборот по данным прокатного рынка в настоящее время исчисляется в 40% получаемой комиссии за прокат фильм, полученных от частных собственников. Прокат собственных картин исчисляется в 19.800.000 рубл. золотом при 30% накладных расходов: по экспедиции, содержанию штата, аренде помещения, освещению , отоплению и пр. торговых расходов с амортизацией собственных картин и налогов: чистая прибыль равна 9% оборота или - 1.737.000 рублей не исключая цензурного налога, как не выяснившегося в %%.

П р о и з в о д с т в о .



В 1916 году внутри России было около 25 предприятий, занимающихся производством фильм. Из них 6 крупных производственных кинофирм /Ак. 0-во Ханжонков, Ермольев, «Русь» Трофимова, Харитонов, Талдыкин, Дранков/ с общим оборотным капиталом в 12.000.000 рубл. правительственная киноорганизация «Скобелевский Комитет», специализировавшаяся на ультра-патриотических постановках и до 20 мелких кустарей типа производственных предприятий в Москве и в Петрограде. На территории нынешнего Союза ССР было 19 ателье.

В 1916 году выпуск художественных фильм равнялся 7.200.000 метрам позитива или 4500 программ метражом в 1600 метров в среднем /драма в 1.300 метров, комическая в 200 метров и видовые в 100 метров/. На производство всеми фирмами вместе затрачивалось 6.800.000 руб. в год себестоимость 1 метра негатива равнялась 10 рублям.

В настоящее время из 19 ателье фактически сохранилось национализированных и переданных Госкино - 5, из которых: годных средне-технически оборудованных - 2, разрушенных -2, Кроме того имеет 2 ателье, Севзапкино - I, Закавказские Республики - 2, всего из которых годных - 8.

До НЭПа организованного кинопроизводства в СССР не было. На протяжении 5-ти лет существования Советской Власти - было выпущено лишь несколько программ. Но это была почти исключительно хроника и промышленные засъемки, которые из требовали особых средств и могли давать какой-то доход.

,Возрождение кинопроизводства началось в конце 1922 года и начале. но до середины 1923 года из всех художественных картин, поставленных ВУФКУ, Севзапкино, «Русью», Грузкинопромом и другими, - на экранах появилась лишь одна картина «Пролеткино» - "Комбриг Иванов". Все остальные находились в производстве в нужно сказать, что в прокат в масштабе СССР до конца 1923

года ничего не поступило. Лишь с 1924 года советский экран увидел картины собственного советского производства.

## № 27

### ТЕЗИСЫ НАРКОМПРОСА О КИНОДЕЛЕ СССР<sup>1200</sup>

1923 г.

#### Т е а т р ы

##### Количество театров.

В 1915-17 году театров на территории СССР по данным статистических материалов действовало в количестве 2005 из коих крупной вместительности в 1000 мест было 200, от 600 до 1000 мест - 800, от 400 до 600 мест - 405, от 100 до 400 мест - было 600,

Количество театров в 1918-23 г.

Количество театров в Революционный период с 1916 года стало уменьшаться вследствие занятия их под казармы и т. п. пункты. Занимались учреждениями через МУНИ, - клубами, Рабоче-Красноармейскими Организациями и проч.- были доведены до минимума, но с декрета о Новой Экономической политике таковые стали вновь открываться как Госорганами, так и частными лицами - ориентировочно, определяются согласно прокатных данных в 1500 театров - максимум. Из числа коих предполагается - театров коммерческих, эксплуатируемых Госорганами - 600, частными лицами - 200, Клубами и прочими профессиональными и Красноармейскими организациями - 700. Делящихся театров в 1000 мест - 120 театр., от 400 до 600 мест - 660 театр., и до 400 мест-700 театров.

По последним сведениям сеть театров закрывается за непомерностью налога и убыточности. Маломестных театров, емкостью от 100 до 400 мест.

##### Крупные центры театров в городах.

---

<sup>1200</sup> РГАЛИ, ф. 969, оп. 1, д. 337, л. 25-28.

Сеть театров раскинута по всей территории СССР, - в 510 городах, из коих самыми крупными является ПЕТРОГРАД с областью, МОСКВА, СИБИРЬ, УКРАИНА, ТАТРЕСПУБЛИКА, РОСТОВ, включая ГОРСКУЮ РЕСПУБЛИКУ, АЗЕРБАЙДЖАН, АРМЕНИЯ, ГРУЗИЯ.

Потребность театров в количестве программ выявилась по статистическим данным на один год в 192.430 программ метражом в 10.263.600 метров художественных, видовых и комических сюжетов, в среднем одна программа была в 1600-1700 метров длиной.

Сколько шло программ за 1919-23 год.

В революционный момент национализация и организационная передача таковых ГУБОНУ и других Госорганизаций, работа театров упала почти до 0 и только при открытии Государственных Прокатных Контор ВФКО - Петросовет, Моссовет, Губсовнархоза и т.п. театры стали работать в % нагрузки дореволюционного периода, т.е. до 9.624 программ в год, постепенно возрастая и с моментом НЭПа доведена на НЭПе до 51%, т.е. в 110.400 программ в год, с сокращением на 75% сети театров против дореволюционного периода дало понижения в программах на 60%, что объясняется пропуском 1-й программы метражом 2.200- 2.400 метров против 1,600 метров дореволюционного периода.

Обороты театров дореволюционного периода.

По статистическим данным обороты театров дореволюционного периода в количестве 2005 определяется в 198.000.000 рубл. золотом при расходах в 65% оборота, что давало 35% чистой прибыли валового оборота или руб: 69.300.000.

Налоги Государственные определяются в 15% на билет за счет посещающих, что давало государству дохода - руб: 19.600.000 руб. золотом помимо двух % промыслового обложения включая в общий расход театров, что дает ещё руб.: 3.960.000, а всего руб.: 23.760.000.

Обороты театров в данное время

Обороты театров 22-23 года из расчета действующих 800 коммерческих театров и 700 клубных и профессиональных исчисляется программным посещением коммерческих театров в 460,000 человек. Обороты 8-ми программ в месяц = 3,680,000 чел, или в год  $\times 12 = 44,160,000$  человек, считая среднюю плату в 50 коп, с человека « 22.080.000 рубл, и 700 театров клубных профессиональных по удешевленным ценам исчисляется в 175,000 человек на программу в месяц на 8 = 1,400.000 или в год на 12 месяцев = 16.800,000 человек за плату 30 копеек с человека = 5,040.000 рубл.

А всего оборота на 1500 театр, - 27,120.000 рубл. при расходах: на аренду - 15%, освещение-10%, штат – 10%, отопление 5%, рекламирование 5%, разные коммунальные услуги 2%, программу 30%, ремонт- 10%, уравнильный и патентный сбор и пр.-, а всего 95%.

Чистый доход театр, равняется руб.: 1.356.000 рубл. Доходы Государства 31% с оборота местного сбора на билет с посетителя = 8.407.200: уравнильн., цензурный, афишный и др. - 2.169.600, 8% подоходн., поимущественный = 108.480, а всего доходов государства = 10.685.280. - что равняется 40% оборота, а к чистому доходу театров доход казны превышает на 1000%.

Снабжение театров программами.

В дореволюционный период все театры снабжались программами из частных прокатных контор, которых было 40 центральных контор с отделениями в главных районах прокатного рынка, которых считается 8. Ежегодный отпуск программ равняется 6.416 программ художественных, 6416 видовых и 6416 комических без перебоев.

С момента национализации картин переданных НКП и ГУБОНО, а также разным государственным организациям на местах настал перебой работы театров снабжаемых разным старьем, т.к. лучшие картины были попрятаны до развития НЭП и признания частной собственности. Здесь организовались Прокатные конторы Севзапкино, Кино-Москва и нахлынула вся свора частной спекуляции и частных контор, выпуская на рынок и старый -

попрятанный товар и ввозимый, как контрабандой, так и через НКВТ - театры стали оживать, но анархический путь нарушил в корне Гос-кино-промышленность и был издан декрет о монополии проката, запрещающий анархический прокат, перепрокат по всей территории РСФСР, что ранее сделала Украина.

Объявление монополия вызвало саботаж части Государственных Хоз-Кино-контор, частных контор с полной поддержкой спекулятивной своры, от которой фактически все зависели и которые стали снова прятать все картины, таким образом получился вновь перебой снабжения театров; пятимесячная борьба не сорвала монополии, а наоборот - укрепила и все товары после 8 месяцев декрета стали поступать Государственному прокату и сезон 1923 г. обеспечен на всю территорию СССР, хотя и на 90% частным товаром.

Для более укрепленного положения театров разработан нормальный план ввоза фильм в 360 сюжетов при 6-ти экземпляров новых картин, что равно 2160 программ и выпуском до 1000 программ собственного производства.

В целях развития театров и открытия новых СНК поручило специальной комиссии выработать ПРО-ЭКХ создания мощного единого Государственного Объединенного Центра как по прокату, так и закупки фильм и производству.

### Налоги

Налоговое обременение дореволюционного периода равнялось 5% оборота театров, в данное время таковой равен 8%.

Местный налог со зрелищ, дореволюционного периода, так называемой Военный - ложащийся на посетителя не превышал 10% В данное время таковой равен 30% и 25% на стоимость билета помимо чего ложатся косвенные налоги.- как в пользу РКСМ, Красного Креста и т.п. по 1%, таким образом соотношение налогового обложения театров периода 12-17 г. и 18-23 г. выявляются с 15% к 40%, что равно потере театральных оборотных средств 25% оборота или 6.780.000 рубл. в год.

В отношении налогового обременения СНК поручило Специальной Комиссии выяснить степень возможного их понижения в пределах минимума для безубыточности эксплуатации театрального дела сообразуюсь с их нормальными накладными расходами.

Прокат фильм дореволюционного периода.

Исходя из статистических данных 1915-16 г. прокатом фильм занимались до 50 прокатных контор выпуская на рынок 6416 программ художественного производства в 3 картины, - равных метражом 10.265.600 метров позитива, получая таковые путем ввоза из заграницы в размере 37% общего метража или 1916 программ и получая от собственного производства 63% общего метража равного 4500 программам.

#### Прокат фильм при НЭП

До объявления декрета о монополии прокатом занимались в 90% частные лица и организации - количество которых по СССР- легион и 8 Государственных организаций, ВФКО НКП, ВУФКУ, Петросовет /Севзапкино/, Моссовет - Кино-Москва, Сибфотокино-ком-бинат, Турк-Госкино, Груз-Госкино, Азербайджанский НКП, которые имели все до 90% комиссионного товара и 10% старых картин.

Районирование дореволюционного периода..

Рынок определял потребность 2300 программ художественного проката и научно-агитационных и проч. 1000 - всего 3300 программ, равных метражом 5.624.000 метра, получая таковые 10% собственных ввоза из заграницы, что равно 330 программ и 90% от спекулянтов художественных картин, что равно 2070 программ и от собственного склада старой национализации картин 800 программ, а 100% хроники, агитационных и др. собственного производства. С объявлением монополии проката влияния на ввоз и производство не было.<...>

Монополия проката.

Царившая анархия спекуляции частных лиц державших рынок в своих руках и диктовавших какие угодно им цены благодаря полного отсутствия средств в Госорганах и невозможности ввоза собственных фильм, с объявления монополии прекращена на 90%. Но наличие товаров 75% потребности рынка находится благодаря отсутствию планового ввоза госучреждениями и кредита, в частных руках, которые будут безусловно сданы как комиссионный товар органам на %% отчислениях.

Ввоз фильм.

Потребное число ввоза из заграницы определено импортным планом 23/24 года в 3.052.800 рубл. в размере 1728 программ. Анархия ввоза побудила приступить к организации единого Закупочного органа заграницей.

Перед Госпланом возбуждено ходатайство включения импортного плана указанной суммы с вывоза заграницу 25% стоимости фильм; 75% расчета производится внутри страны знаками Советской Республики.

Обороты проката дореволюционного периода.

Годовой оборот проката согласно статистических данных определялся в 63,000.000 рубл. золотом при 50% накладных расходов с амортизации картин, давая чистой прибыли 31.500.000 рубл. годового дохода при наличии не амортизированного товара в 25% или 7.900.000 рубл. золотом.

Обороты проката 22/23 г.

Ориентировочный оборот по данным прокатного рынка исчисляется в 40% получаемой комиссии за прокат фильм, полученных от частных собственников и проката 300 программ собственных картин исчисляется в 19.300.000 рубл. золотом при 30% накладных расходов: по экспедиции, содержанию штата, аренды помещения, освещения, отопления, и проч. торговых расходов с амортизацией собственных картин и налогов; чистая прибыль равна 9% комиссионного оборота или 1.737.000 рублей не исключая цензурного налога как не выявившегося в %%.

## Производство

### Производящие предприятия в дореволюционный период и производство

Организаций и контор занимавшихся производством внутри страны выпуском фильм по статистическим данным было на 1921 г. - 5, на 1916 - 22 при наличии в 1912 году - 5-ти ателье, в 1916 г.-19-ти ателье.

Выпуск фильм в 1915 году равнялся 7.200.000 метрам позитива художественных фильм или 4500 программ метражом каждая: драма в 1300 метров, комические в 200 метров, видовые в 100 метров, в среднем 1600 метров программа, на что затрачивалось 6.800.000 рубл. в год выпускаемая себестоимостью 1 метр негатива в 10 рублей.

### Производство с введением НЭП.

Национализация кино-промышленных предприятий по всей территории СССР передала таковое органам со всем попавшим в национализацию имуществом и оборудованием.

Из указанных 19-ти ателье фактически передано и имеется сохраненных ГОСКИНО НКП - 6, из которых: годных - 2, средне-технически оборудованных - 2, разрушенных - 2; ВУФКУ - 2, Севзапкино - I, Зак-республики - 2, ВСЕГО – 11, годных - 8.

С момента начала НЭП производства как такового до 1923г. не было, были произведены несколько программ на протяжении 5-ти лет Сов .власти, но это считать за производство нельзя, работа производства единственно заключалась вся только в хронике и промышленных засъемках, т.к. это не требовало особых средств и давало некий доход.

Серьезный подход к производству начался в конце 1922 г. и начале 1923 г., но ещё из всего, что поставлено ВУФКУ, Севзапкино, Русью, Груз-Госкино и другими - была на экране 1 картина агитационного характера, выпущенная "Пролеткино" - "Комбриг Иванов", все остальные находятся в



производстве, и в прокате в масштабе СССР ничего не поступило. Ожидается поступление первых картин ВУФКУ и Груз-Кино, Госкино НКП и других.

При наличии средств производством 6-ти киноателье в СССР можно выпустить продукции 182.800 метр. негатива, что равно 230 сюжетам или 2052 программам: 620 художественных, 720 агитационных, 240 видовых, научных и хроники 960; метражом позитива 2.854.000 метров, стоимостью в 2.968.000 рублей, т.е. в среднем по 1 рубл. на метр позитива, что намечено программой постановок по плану.

Нужды промышленности.

Для осуществления плана работ 23/24 года по постановкам картин необходим ввоз из заграницы сырья, т. е. сырой пленки и негатива 500.000 метров, и позитива 6.000.000 метр, общей стоимости в 400,000 рубл. золотом, а также техническое оборудование ателье по современной технике в количестве 6-ти не менее - 800,000 рубл., а ВСЕГО на сумму 1.200.000 рубл.

Чтобы удешевить себестоимость производства необходимо ввоз сырья кино-продукции для производства освободить от всех пошлин и сборов.

Общий организационный момент.

Проект Акционирования гос-кино-предприятий.

Выработан по постановлению СНК проект объединения кино-предприятий органов НКП РСФСР, НКП УСССР, НКП Закреспублики, Петросовета, Моссовета, проект отмены уравнительного сбора с театральных зрелищ и понижения местных налогов до 10% с билета.

Экспортно-импортные операции.

Предоставлен импортный план на утверждение и рассмотрение Госплана по ввозу фильм на 3,052.800 рубл. золотом годовой потребности на сырье 757.529 рубл. золотом, фото-кино-товаров на 430.410 рубл. и техническое оборудование на 155.349 рубл., а ВСЕГО на 4.396.083 рубл.золотом.

Монополии.

Закончено проведение по всей территории РСФСР декрета о монополии проката, доход коего исчисляется ориентировочно по СССР в 1.500.000 рубл. золотом.

Кредитование.

Внесен вопрос СНК в Особую Комиссию о размерах кредитования кинодела в размере 1.500.000 рублей золотом.

## № 28

### ТЕЗИСЫ ПО ВОПРОСУ РЕОРГАНИЗАЦИИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ<sup>1201</sup>

1. Декретом СНК от 19/ХП-1922(?) года о Госкино утверждена была монополия узко-коммерческая проката фильм.

2. Между тем, государству важна защита идеологической и политической стороны кино, что и должна была обеспечить монополия.

3. Таким образом, Декрет в своем осуществлении явился противоречивым целям его издания.

4. Последнее обстоятельство породило ряд отрицательных явлений в киноделе.

5. В результате декрета наряду с уже существовавшими государственными хозяйственными кино-организациями (прокатными) появился еще один – Госкино – с теми же коммерческими функциями (прокат).

6. Госкино, занявшись прокатом, естественно вступило с другими в конкуренцию.

7. При этом, свою коммерцию Госкино бронировало монополией.

8. Вывод: **МОНОПОЛИЕЙ ЗАЩИЩАЛСЯ НЕ ОБЩЕГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНТЕРЕС (ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ, ПОЛИТИЧЕСКИЙ) В КИНО, - МОНОПОЛИЕЙ БРОНИРОВАЛАСЬ ОДНА ИЗ ПРОКАТНЫХ КИНО-КОНТОР.**

---

<sup>1201</sup> ГА РФ, ф.8326, оп.2, д.1, л.5-6.

9. Госкино стало экономически удушать остальные кино-организации:

а/ вгоняет их работу в узкие рамки нескольких губерний;

б/ облагает их в свою пользу 10-15% отчислениями с оборота, что составляет не менее 40% их чистой пользы. За прокат вне предоставленных районов требуют 40-55% валового оборота.

в/ создает систему лицензов (разрешений на эксплуатацию фильм), которая в корне разрушает возможность правильной работы у других, а Госкино дает возможность прикрывать товар частных лиц.

г/ путем организации частного капитала («Руссофильм») старается придушить работу государственных кино-организаций и т.д.

10. Декрет отрицательно отразился в других Союзных республиках.

11. Каждая Союзная Республика отгородилась монополией. Пример: Советские фильмы, созданные в РСФСР, не имеют доступа на Украину («Поликушка», «Дворец и крепость» и т.д.).

12. Таким образом, созданная декретом монополия проката, являясь монополией коммерческой:

а/ не создала нужной в этой области защиты интересов Советского Государства;

б/ явилась не пригодной организационно;

в/ явилась определенным тормозом к развитию Советской кинематографии в СССР.

13. Вывод: коммерческая сторона кино, т.е., прокат фильм является безразличной с точки зрения интересов Советского государства в кино, - она должна быть раскрепощена и свободно предоставлена всем государственным кино-организациям. Кино-экономика требует свободы от территориальных ограничений.

Государство оставляет за собой лишь необходимую в этом деле монополию защиты своего идеолого-политического интереса.

С этой целью должен быть создан орган, не осуществляющий сам никаких хозяйственно-коммерческих функций, стоящий над хозяйственными

организациями: Орган руководящий, организующий и контролирующий. Его функции:

а/ Регулирование Советского кино-производства – обставление производственных программ, обязательных для производственных организаций, проверка выполнения, руководство идеологическое, исправление идеологических ошибок, инструктирование и т.д.

б/ регулирование проката-увязка кино-ввоза с общей политикой по ввозу, контроль качественного подбора товара, общее руководство прокатными ценами и т.д.

в/ регулирование заграничной покупки и продажи-установление (согласование с НКВТ и Госпланом) контингента ввоза, разверстка его между кино-организациями, исходя, в частности, из успешности производства, контроль качества ввозимого товара и т.д.

14. Девиз – РЕГУЛИРОВАНИЕ СОВЕТСКОГО ПРОИЗВОДСТВА И ВВОЗА-СВОБОДА ПРОКАТА, ОСОБЕННО, СОВЕТСКИХ ФИЛЬМ ДЛЯ СУЩЕСТВУЮЩИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ И ОБЩЕСТВЕННЫХ КИНО-ОРГАНИЗАЦИЙ.

15. В ЦЕЛЯХ ПООЩРЕНИЯ К РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОГО ПРОИЗВОДСТВА В ДАЛЬНЕЙШЕМ ПРОКАТ ФИЛЬМ ДОЛЖЕН РАЗРЕШАТЬСЯ ТОЛЬКО ПРОИЗВОДЯЩИМ КИНО-ОРГАНИЗАЦИЯМ.

16. Поскольку ввоз и вывоз регулируется государством, нет надобности в создании нового монопольного коммерческого органа в этой области, который вновь создаст атмосферу конкуренции. НКВТ в лице своих заграничных Торгпредств является вполне организованным для осуществления этой небольшой, в общем плане его работы, функции.

17. Крайне опасным для судеб русской кинематографии является проект Госкино о принудительном акционировании всех кино-организаций РСФСР, целью которого является присоединение к Госкино других кино-организаций.

18. Между тем, Госкино – организация, ничего не создавшая до сих пор и проявившая себя лишь со стороны препятствования развитию других кино-организаций.

19. В то же время, эти последние проявляют несомненную тенденцию к немедленному развитию, наладив коммерческие аппараты и реально приступив к производству – положено основательное начало созданию Советской фильмы («Красные дьяволята», «Дворец и крепость», «Кремль» и др.).

20. Акционирование бесполезно в смысле привлечения средств. Наивная мысль считать, что, ставши у рядом поставленных трех пустых касс надписи «Госкино», «Севзапкино», «Кино-Москва» и заменивши их надписью «Акц. О-во», получишь под эту вывеску фунты и доллары и сразу широко заживешь.

21 У Госкино, которое опережают другие организации, иного выхода нет. Но мы против этого возражаем, мы боимся, что ВМЕСТО ОЖИВЛЕНИЯ МЕРТВОГО, ПОЛУЧИТСЯ УМИРАНИЕ ПРИСОЕДИНЯЕМОГО ЖИВОГО.

22. Акционирование кино-организаций должно идти по линии объединения с обладающими капиталами экономическими организациями, как напр., банки.

23. Акционирование должно осуществляться на почве взаимно осознанного коммерческого интереса, на почве уверенности капитала в жизненности той или иной кино-организации.

<...>

## № 29

### ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК РСФСР ОБ УЧРЕЖДЕНИИ АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА «СОВКИНО»<sup>1202</sup>

Совет Народных Комиссаров РСФСР, заслушав доклад Комиссии по кино-делу, учрежденной постановлением СНК Союза ССР от 4 сентября 1923 года, постановляет:

<sup>1202</sup> Маршан Р., Вейнштейн П. 5 лет советской кинематографии. 1919\_1924. – Л.-М.: Кинонеделя. – 1925. – С. 217-218.

1) С целью объединения на всей территории Федерации как капиталов кино-организаций, так и производственных прокатных и импортно - экспортных операций, признать необходимым учредить Акционерное Общество по производству и прокату в пределах РСФСР кино-фильм.

2) Обязать все государственные, центральные и местные учреждения РСФСР, при которых имеются предприятия по производству и прокату кино-фильм — внести все капиталы и имущество этих предприятий в порядке уплаты акций в учреждаемое Акционерное Общество с передачей ему на ходу всего дела.

3) Разрешить учреждаемому Акционерному Обществу, на тех же основаниях, на каких входят госкино-организации, включить в число участников Межрабпом и Пролеткино.

4) Организовать Организационное Бюро под председательством тов. Красина и в составе т.т.: Луначарского, Яковлевой, Манцева, Сырцова, Туманова и представителей Московского и Ленинградского Советов Госкино, для всех предварительных действий по организации учреждаемого Акционерного Общества, в том числе для выработки и представления на утверждение в установленном порядке Устава Акционерного Общества, а равно для распределения акций.

5) Согласно постановления СНК Союза ССР от 13/V 1924 г. о монополии проката,—возложить осуществление монополии проката в пределах РСФСР на Наркомпрос РСФСР. Обязать Наркомпрос по организации Акционерного Общества заключить с ним договор по прокату кино-фильм.

6) Идеологическое руководство кино-делом сосредоточить в Наркомпросе РСФСР, предложив ближайшему совещанию Наркомпросов автономных Республик определить формы идеологического руководства в каждой Республике отдельно, а также формы объединения идеологического руководства на все территории Федерации.

7) В отмену постановления СНК—о переводе в Ленинград Гостехникума кинематографии — признать необходимым оставление его в Москве.

Председатель Совета Народных Комиссаров РСФСР

А. И.

Рыков.

За Упр. делами СНК РСФСР

Горбунов.

Москва, Кремль,

13/6 1924 г.

### № 30

## РЕЗОЛЮЦИЯ КИНО-КОМИССИИ АГИПРОПА ЦК РКП(Б) ПО РАССМОТРЕНИЮ ОТЧЕТА О РАБОТЕ ХУДСОВЕТА ГПП НАД ТЕМПЛАНАМИ КИНООРГАНИЗАЦИЙ<sup>1203</sup>

28 августа 1924 года

Художественный Совет Главполитпросвета представил в Кино-комиссию Агитпропа ЦК доклад о первых итогах рассмотрения производственных планов кино-организаций:

«а/ Кино-организации (почти все) очень плохо (или совсем) не понимают необходимость иметь (хотя бы ориентировочный) план постановок на предстоящий операционный год. (Особенно Севзапкино и Кино-Москва).

Агитпропу надо очень энергично воздействовать на руководителей кино-организаций в отношении необходимости и важности именно плановой (а не кустарно-случайной) постановочной работы <...>

в/ отличительные (и отрицательные) черты всех планов - отсутствие деревенских постановок.

Художественный Совет в работе с кино-организациями вынужден энергично нажимать и буквально требовать постановок картин для деревни. Кино-организации в один голос утверждают, что нет деревенских сценариев, что авторы, если и дают проекты, то несоответственные <...>

---

<sup>1203</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.112, д.769, л.7-13.

Агитпропу необходимо дать категорическую директиву всем руководителям кино-организаций, что постановка деревенских картин есть первоочередная политическая их задача.

г/ о предварительном просмотре всех без исключения сценариев в Художественном Совете.

Художественный Совет дал указание всем кино-организациям, что без предварительного рассмотрения сценариев в Художественном Совете ни одна постановка не должна быть начата.

Агитпропу надо категорически подтвердить всем руководителям кино-организаций их обязанность выполнить эти указания Художественного Совета.

д/ /.../<...> необходимы указания Агитпропа ЦК по линии парткомов об улучшении постановки прессы кино. Сейчас это поставлено (начиная с центральных газет) совершенно бессистемно, беспланово; случайны рецензии и поэтому не может быть учтен голос мест. Следует отводить в каждой газете определенное число раз в месяц некоторое место для кино. Поручить это дело не случайному, а политически выдержанному товарищу <...>»

### № 31

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЛЕНИНГРАДСКОГО НУБКОМА В ЦК РКП(Б)  
«ОБ ОРГАНИЗАЦИОННЫХ ВОПРОСАХ КИНОДЕЛА»<sup>1204</sup>

1925 г.

В Центральный Комитет РКП(б)

История вопроса.

Вопрос относительно объединения кинематографического дела в СССР представляет собой вопрос первостепенной важности. Необходимость этого объединения давно уже чувствовалась и в этом направлении делались неоднократные шаги. До 1923 г. наша кинематография влачила жалкое

---

<sup>1204</sup> ГАРФ. Ф.8326, оп.2, д.5, л.78-89.



существование. С этого времени у населения начинает появляться некоторый достаток и в связи с этим замечается значительное усиление интереса населения именно к кино-театрам, посещаемость которых прогрессивно увеличивается.

Это обстоятельство не было понято Фото-Кино Комитетом Накромпроса, который считал, что медленное развитие кинематографии зависит от отсутствия организационного централизма (Главка по делам кинематографии). В 1922 г. по его докладу, «в целях возрождения кинематографии» ему была предоставлена монополия права проката. Этим путем Фото-Кино Комитет Накромпроса предполагал, вопреки объективным причинам (отсутствие у населения достатка, а, стало быть, и спроса) искусственно, декретивно форсировать возрождение кинематографии.

#### «Руссофильм»

Однако, вскоре обнаружилось, что и при наличии монополии дело не двигалось вперед. Тогда Госкино решило обратиться к созданию какого-либо Акционерного Общества с привлечением в него капиталов частного и иностранного. Весной 1923 г. такое общество, по ходатайству Накромпроса, под названием «Руссофильм» было разрешено.

Хотя с 1922 г. Госкино и являлось обладателем государственной монополии по прокату, тем не менее, в период до организации только что названного общества, оно таковую не применялось, наряду с Госкино существовали самостоятельные советские кино-организации - СЕВЗАПКИНО, КИНО-МОСКВА и др. на равных правах.

#### Позиция Госкино и жесткая форма монополии

С учреждением Акционерного Общества «Руссофильм», дабы обеспечить его работу по прокату в наивыгоднейшей для него позиции, Госкино, будучи хозяйственным кино-предприятием Накромпроса и одновременно – Управлением последнего по делам кинематографии, а равно будучи

заинтересовано в большей части акций общества «Русскофильм» (капиталисты-спекулянты Азарх, Быстрицкий и Комп., за уступку этому обществу права проката выделили Госкино 60% акций), стало применять монополию в более жесткой форме и издало целый ряд инструкций, воспрещающих существующим кино-организациям перепрокать, покупку и продажу без разрешения Госкино, а, равно, и прокат вообще в целом ряде районов, а тех районах, в коих право проката было предоставлено другим организациям, Госкино стало взимать с таких организаций, как Севзапкино и Кино-Москва по 10% - 15% с суммы оборота.

#### Период монополии проката

Несмотря, однако, на создание названного «дружеского» кинематографического Акционерного общества «Руссофильм» и жесткое применение монополии по отношению к другим кино-предприятиям, что, конечно, не могло не принижать их деятельности, Госкино в рассматриваемый период времени не только само не окрепло, но и не смогло наладить своего собственного производства. Организаторы Акционерного Общества «Руссофильм» частные капиталисты, в срок свои паи не оплатили, и деятельность общества прекратилась. Азарх, Быстрицкий и Комп., согласившись на организацию упомянутого общества, предполагали, что они, получив для него изъятые монополии по прокату, т.е. самое право проката, поедут за границу, заявят там себя единственной кино-организацией России, пользующейся этим монопольным правом, и иностранные кино-предприятия им сразу дадут товар и предоставят такой кредит, с помощью которого они могли бы оплатить свои акции, и начать работать. Это, как сказано выше, им не удалось в значительной степени потому, что наряду с «Руссофильмом» и Госкино существовали конкурирующие с ними здоровые Советские кино-организации – Севзапкино и Кино-Москва.

Сорвавшись на организации «Руссофильма», Наркомпрос решил просить у Совнаркома на развитие кинематографического дела ссуду в 2 миллиона руб. золотом, о чем тов. Луначарский и вошел с докладом в СНК. Зная, что дела Госкино не блестящи, СНК побоялся предоставить просимую ссуду, и решил для определения размера субсидии, а также для определения наиболее рациональных форм объединения Советской кинематографии, создать Совнаркомовскую комиссию под председательством тов. Манцева.

Комиссия тов. Манцева, в составе представителей Наркомпроса, Госкино, Севзапкино, Наркомфина, Ценрабиса, работала без малого 10 месяцев. В Комиссии боролись два мнения: первое – Ленинградское, сводившееся к тому, что на ближайший период времени более предпочтительным объединением явится синдицирование кино-предприятий с полным сохранением самостоятельности местных кино-организаций, и второе – мнение Госкино, выступившего с проектом о создании Акционерного общества, уже без участия в нем иностранного и частного капитала, а в составе всех кино-организаций СССР.

Последняя точка зрения была усвоена большинством членов этой Комиссии, но с поправкой, что при акционировании будет дана субсидия в размере не менее одного миллиона рублей золотом, в противном случае, более предпочтительным явится синдицирование. Мы же считали, что нам ни при каких условиях никаких субсидий не нужно.

13 мая 1924 года Совнарком СССР, по докладу тов. Манцева о создании Акционерного общества во Всесоюзном масштабе, предложение это отклонил и п.2 своего протокольного постановления – для согласования работ кино-центров Союзных республик в области проката и заграничной торговли – установил необходимость заключения синдикатного договора. Предложение же тов. Манцева о создании Акционерного общества в пределах РСФСР передан на рассмотрение Совнаркома РСФСР.

Совнарком РСФСР в заседании от 13 июня 1924 года (Собр. Уз. м расп. раб.-кр.прав. № 57 от 28/УП-24 г., ст.555) предложение Комиссии т. Манцева о создании Акционерного общества в пределах РСФСР утвердил и предложил всем Советским кино-предприятиям вложить свои капиталы во вновь организуемое общество с передачей ему всего дела таковых на ходу. Для проведения этого постановления Совнаркомом РСФСР, создана Комиссия под председательством т. Красина, с участием т.т. Яковлевой, Манцева, Туманова, Сырцова, представителей Госкино, Московского и Ленинградского Губисполкомов.

#### Комиссия т. Красина

Комиссия тов. Красина, после детального изучения деятельности существующих кино-предприятий, пришла к выводу, что уничтожать самостоятельность кино-предприятий в настоящее время нецелесообразно. Она высказалась за организацию Акционерного общества «Совкино», в которое должны частично вложить свои капиталы и все существующие кино-предприятия. Об этих выводах Комиссии тов. Красин доложил 21-го ноября с.г. СНК РСФСР.

#### Утверждение СНК РСФСР предложения т. Красина о самостоятельности кино-предприятий

СНК РСФСР предложения тов. Красина утвердил и со своей стороны добавил: «что организация «Совкино» есть первый шаг на пути объединения работ всех кино-организаций в РСФСР.

Казалось бы, что после такого постановления СНК РСФСР никаких больше недоразумений не будет, так как наше требование о сохранении самостоятельности местным предприятиям указанным постановлением предусмотрено. Тем не менее, вопрос снова осложняется по той простой причине, что право исключительного проката Наркомпрос, как обладатель монополии, решил предоставить только «Совкино». Это решение

Наркомпроса противоречит постановлению СНК РСФСР от 21-го ноября и предоставленную нам самостоятельность фактически низводит на нет.

#### Протест Ленинградского Губисполкома (телеграмма)

Поэтому Ленинградский Губисполком заявил протест, послав 27 ноября 1924 г. в СНК телеграмму следующего содержания: «Проект Совкино предполагает передачу ему Наркомпросом монопольного права проката фильм. Это идет вразрез с постановлением Совнаркома 21 ноября о предоставленном местным кино-предприятиям – Севзапкино, Кино-Москва, Пролеткино права самостоятельной работы. Без проката производство будет неумоимо сорвано. Просим в постановлении указать, что перечисленные организации имеют право проката наравне с «Совкино». Противном случае настаиваем перенесении всего вопроса Политбюро ЦК. НР 8182. председатель Губисполкома ЕВДОКИМОВ».

В самом деле на что нам самостоятельность и что эта за самостоятельность, если мы будем лишены права проката и, стало быть, возможности добывать необходимые оборотные средства для развития производства.

#### Подъем русской кинематографии

Последний 1923-24 г. для русской кинематографии явился годом крупнейшего подъема не благодаря, в попреки монополии Госкино. За этот год все существующие кино-организации, в том числе и Госкино, прочно стали на ноги. Широко поставили и собственно производство Севзапкино, Госкино, ВУФКУ, Госкинопром Грузии, Пролеткино и АФКУ. Выпущено до 30 советских картин. Несомненно, что в предстоящем операционном году их будет выпущено до 50, т.е. советизация экрана (снабжение наших кино-театров советскими фильмами) будет доведена до возможной степени. 50 наших картин - это уже удовлетворение спроса нашего рынка на 25%.

Но это развитие нашей кинематографии могло быть гораздо более успешным, если бы деятельность местных кино-организаций не стеснял вредный Главкизм Госкино и его лицензионная по прокату политика. Доказательством служит то обстоятельство, что Севзапкино, все время упорнейшим образом боровшееся с Главкизмом Госкино, обнаружило за истекший год наиболее значительный рост. Его коммерческий оборот, как видно из таблицы неизменно возрастает:

#### Севзапкино. Обороты Севзапкино:

<u>Месяц и год</u>	<u>Обороты</u>
1923 г.	
Январь	руб. 131.764-80<...>
1924	
Сентябрь	руб. 2.133.093-23
	(по предварительному балансу на 1/X-24).

#### Производство

Производственная деятельность Севзапкино стоит в Республике даже на первом месте. До одной трети всех картин, выпущенных всеми кино-предприятиями вместе, принадлежат Севзапкино. Картины Севзапкино «Красные партизаны», «Дворец и крепость», «За власть Советов» и др. пользуются наибольшим успехом у рабочих аудиторий и идеологически вполне выдержаны. А в области социальной хроники у Севзапкино заснято различных революционных событий больше, чем всеми кино-предприятиями взятыми вместе.

Севзапкино засняты все Конгрессы Коминтерна, несколько съездов партии, дни Кронштадта и т.п.

По годам распределяется эта работа так:

В 1918 году	5 картин	в	661 метр.
В 1919 «	18 «	«	1589 «
В 1920 «	22 «	«	4648 «
В 1921 «	11 «	«	4961 «
В 1922 «	44 «	«	7304 «
В 1923 «	143 «	«	18154 «
В 1924 «	157 «	«	22868 «

#### Севзапкино участвует во всех агиткампаниях Губкома

Севзапкино по заданиям Губкома участвовало во всех наших агиткампаниях. Оно по этим заданиям отпустило бесплатно красноармейским, рабочим, школьным и крестьянским аудиториям, исчисляя по минимальной оценке (за программу 8 р. в день), на 34.379 р., только по нашей губернии. Такие же отпуски были и в других пунктах. Так, например, только в дни 7 годовщины Октябрьской революции в текущем году Московским Отделением было отпущено Московским партийным и общественным организациям в размере 300 программ.

#### Продвижение кино на Восток

Деятельность Севзапкино ныне продвигается и на Восток – в Бухару и Персию.

Так, Севзапкино, вступив в договорные отношения с Бухарским правительством, организовало Товарищество для кино-производства, проката фильм и эксплуатации театров с районом деятельности в пределах Бухарской Советской Республики.

В свое время Севзапкино командировало своего представителя в Персию на Тегеранскую выставку для заснятия важнейших ее моментов и демонстрации картин.

## Обслуживание Белоруссии

Независимо от сего, по только что заключенному 5 сего декабря соглашению с Наркомпросом Белорусской Республики, Севзапкино принимает на себя обслуживание этой последней, т.к. собственного кино-предприятия Белоруссия не имеет и создать сейчас еще не может.

### Проведение классовой политики проката и платности в театрах

Севзапкино в прокате и в театрах проводит классовую политику. Севзапкино первое установило льготный прокат для рабочих аудиторий, разделив их на три группы, и установило минимальные цены, соответственно группам: для 1-ой – 8 р. за программу, для 2-ой – 11 р., для 3-ей – 15 р.

В целях удешевления проката культурно-просветительным организациям, - Севзапкино заключило целый ряд договоров и до настоящего времени оно уже обслуживает в этом направлении 76 клубов МГСПС, а равно ряд клубов и объединений других губерний. По примеру Севзапкино, вступили на этот путь и другие кино-организации, заключая аналогичные договоры.

В кино-театрах Севзапкино за истекший год пропущено по льготным (с 50% скидкой) профсоюзным билетам 776.657 человек (в среднем за билет по 27 коп.), что составляет 58% числа всех посетителей в кино-театрах Севзапкино.

### Производственный план Севзапкино в текущем году

В текущем году Севзапкино значительно расширяет свой производственный план. Оно выпускает картину «Степан Халтурин», ставит «9-е января» и вообще по производственному плану на 1924-25 операционный год Севзапкино предполагает поставить 40 картин крупного метража, в том числе:

- |                            |             |
|----------------------------|-------------|
| 1/ Историко-революционных  | - 5 картин  |
| 2/ Эпохи гражданской войны | - 6 картин  |
| 3/ Художественно-бытовых   | - 11 картин |
| 4/ Комедийно-бытовых       | - 2 картины |



5/ Для деревни	- 5 картин
6/ Детских	- 5 картин
7/ Научных	- 6 картин

### Курс на кино-работу в деревне

Под нашим руководством Севзапкино сейчас начинает ставить кино-работу в деревне. Оно распространило 39 кино-передвижек и дало заказ «ГОЗ» заводу на 100 кино-передвижек по новейшим заграничным конструкциям. Кино-передвижки будут получены в декабре – 30, в январе – 30, в феврале – 30 и в марте – 10. С получением этого заказа и изготовлением самим Севзапкино фильм специально для деревни – мы надеемся дело культсмычки города с деревней значительно двинуть вперед, ибо организация в деревне достижима, главным образом, путем зрительной пропаганды с помощью кино.

Мероприятия же Наркомпроса в связи с образованием «Совкино» - лишение нас права проката – у нас вызывают естественную тревогу в том, что нам всю намеченную выше работу выполнить не удастся.

### Какое объединение нам нужно

#### Мы не против объединения вообще

Против объединения вообще мы не возражаем. Мы за объединение заграничных покупок и за взаимное согласование прокатной политики на началах нашего равноправия. Примером такового согласования может послужить договор Севзапкино с Госкино о совместной работе, который, к сожалению, тов. Яковлевой В.Н. не утвержден, так как она считает с образованием «Совкино» его излишним.

Мы – за «Совкино», если оно будет типом синдикатской организации для совместных закупок и прочее. Мы – против «Совкино», если оно будет возвратом к давно осужденному Главкизму.

Для централизованного управления всей кинематографией у нас еще нет соответствующей техники управления. Опыт Комиссии при ВСНХ по

рассмотрению балансов крупных трестов показывает, что тресты, имеющие до 20-25 предприятий, разбросанных на значительной территории, почти всегда дефицитны. И нередко эти тресты, исходя из высоких соображений централизации, концентрации и рационализации производства, закрывают некоторые свои предприятия и передают их местным Губисполкомам, а последние их (предприятия) открывают и успешно конкурируют с крупнейшими предприятиями треста.

Мы за синдикатское объединение кино-предприятий во  
всесоюзном масштабе

Далее мы считаем, что если Совнарком СССР отклонил создание Акционерного общества в масштабе СССР и предложил в этом масштабе кино-организациям самостоятельных Республик объединиться на основах синдикатного договора, то было бы справедливым и экономически целесообразным не создавать также Акционерного общества и в пределах РСФСР, а предложить местным организациям РСФСР войти во Всесоюзный синдикат, полноправными членами с ВУФКУ, Госкинопромом Грузии, АФКУ, Госкино и т.д., тем более, что такие организации, как Севзапкино и Кино-Москва, которые давно уже себя определили, размерами своей экономической мощности и огромностью обслуживаемых кино-территорий, нисколько не меньше других, только что названных кино-организаций.

Резюмируя изложенное, мы просим:

- а/ Сохранить за существующими местными кино-предприятиями полную самостоятельность с подотчетом Губисполкомам.
- б/ Предоставить им право свободного проката с целью поднятия отечественного производства.
- в/ Оставить за Наркомпросом право руководства идейным содержанием кино-работы, для чего усилить организованный при нем Художественный Совет.

г/ предложить существующим кино-предприятиям для согласования своей деятельности объединиться в синдикате Всесоюзного масштаба (Совкино) на основе существующего постановления об этом Совнаркома СССР.

Организовать этот синдикат в виде Центрального Бюро, имеющего задачей:

- 1/ совместную закупку сырья и фильм за границей,
- 2/ нормирования районов проката в тех случаях, когда существующая конкуренция между кино-организациями дает отрицательные результаты,
- 3/ нормирования цен по прокату,
- 4/ взаимного обсуждения производственных вопросов (совместная разработка программ, устранение параллелизма в работе, распределение технических сил, взаимная помощь и т.д.).

д/ И в связи с упразднением монополии Наркомпроса отменить существующие в настоящее время отчисления в его пользу.

## № 32

### ИЗ ОТЧЕТА КИНОКОМИССИИ ГЛАВРЕПЕРТКОМА ОБ УКЛОНАХ В РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКЕ КИНООРГАНИЗАЦИЙ<sup>1205</sup>

1925 г.

<...> быстрый рост фильма ярко характеризует особенное оживление нашего кино-производства и дает основания предполагать, что в ближайшие годы наш фильм на внутреннем рынке займет диктующее положение.

Одновременно с количественным ростом нашего фильма необходимо отметить, что и техническое состояние фильма быстро улучшается.

Касаясь определения идеологической ценности нашего фильма, конечно, в первую очередь, приходится констатировать ее значительное улучшение, уделенное в известной мере внимание кино-производству нашими высшими партийными органами дает должные положительные результаты. Но попутно

---

<sup>1205</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.753, л.265.

так же необходимо отметить и те болезни, которые, хотя постепенно изживаясь, все же много вредят идеологической ценности нашей кино-продукции.

Классифицировать за отчетный период их сжато по основным уклонам можно следующим образом.

Мелко-буржуазный уклон (проявляющийся в революционно-бытовых постановках) – неправильная трактовка принципов нового быта. Попытка привить архи-отрицанием старых устоев мещанской морали новую как бы революционную, но тоже мещанскую мораль, сменив обывательскую мещанскую среду на фон рабочей среды. Попытка под видом здоровой эротики протащить похабщину и т.д. В общем при данном уклоне обнаруживается опасность прививки тех или иных атрибутов мелко-буржуазной идеологии.

Анархо-интеллигентский уклон (проявляющийся в револ. исторических постановках) с резким выпячивающимся индивидуализмом, отсутствием марксистского подхода при проработке исторических тем. Неправильная ставка на ура-агитационность отдельных моментов.

К этим основным уклонам можно прибавить и целый ряд других мелких, менее значительных.

Еще одним из чувствительных уклонов, свойственных кино-производству окраинных республик, необходимо отметить:

Фильм с националистическим душком. Временами чуть не доходящий до открытого шовинизма. В такого рода фильмах чувствуется мещанская идеология. Временами – антисемитизм.

### № 33

## ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ СНК РСФСР «О РЕОРГАНИЗАЦИИ КИНО-ДЕЛА В РСФСР»<sup>1206</sup>

---

<sup>1206</sup> ГАРФ, ф.8326, оп.2, д.5, л.29.

Копия

Кому: СОВКИНО, ЛЕНИНГРАДСКОМУ

ГИКу,

ЭКОСО РСФСР

*11 августа 1926 г.*

Слушали:

41. О реорганизации кино-дела в РСФСР (вн. Зам. Пред. СНК РСФСР тов.Смирновым А.П.).

Дело № 3234, пр. СНК РСФСР № 32 п.5.

Постановление, принятое путем опроса членов СНК РСФСР в заседании Совнаркома от 11-го августа с.г.

41. В дополнение и изменение постановления Совнаркома от 4/У1-26 г.

1/ Госкино и «Севзапкино» с момента издания сего постановления считать ликвидированным, как самостоятельные организации.

Предложить Наркомпросу и Ленинградскому ГИКу войти пайщиком в Ак. Общество «Совкино» на всю сумму капиталов, вложенных в Госкино Севзапкино.

2/ Передачу всего дела Госкино и Севзапкино «Совкино» производится на ходу со всем активом и пассивом, для чего Госкино и Севзапкино составляют ликвидационные балансы на момент передачи

3/ Уставный капитал Совкино установить в 1 милл. рублей, предложив Совкино произвести дополнительный выпуск акций на 7 миллионов рублей.

4/ Весь дивиденд за 24-25, 25-26 и 26-27 г., причитающийся пайщикам, обратить на покрытие уставного капитала.

5/ Для приема имущества и дел Госкино и Севзапкино создать при Совкино Комиссию из представителей Наркомпроса, Ленинградского ГИКа и «Совкино».

В случае возникновения разногласий по вопросам приема дел и оценки имущества, таковые разрешаются арбитром по назначению ЭКОСО РСФСР.

## № 34

ЗАЯВЛЕНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГУБКОМА В ПОЛИТБЮРО ЦК РКП(Б)  
ПРОТИВ МОНОПОЛИИ ПРОКАТА «СОВКИНО»  
В ПОЛИТБЮРО ЦК РКП<sup>1207</sup>

От Ленинградского Губкома

В настоящее время уже почти закончена организация нового кинематографического Акционерного Общества «СОВКИНО», которое должно заменить получивший громкую известность Главк «ГОСКИНО». При организации этого нового О-ва совершенно не учтен печальный опыт «Госкино», достаточно богатый для того, чтобы не повторять ошибок, которые делаются сейчас и грозят полным развалом всей нашей Советской кинематографии.

Новая организация построена по типу Акционерного Общества, что предполагает согласование отдельных, входящих в него частей. На деле мы имеем дело с чисто главкистским безоговорочным и безусловным принуждением, осуществление которого должно дать в результате полную невозможность для местных организаций продолжать свою работу.

Далее. «СОВКИНО» по договору с Коллегией Наркомпроса получает в свое распоряжение полную монополию проката во всей РСФСР. Это означает, что отныне все местные организации, которые вели производство фильм на средства, получаемые от проката, теряют какую бы то ни было возможность продолжать и развивать свою работу. И в то же время Правление «СОВКИНО» требует передачи ему всех фильм, договоров на закупку их и проката в течение ближайших пяти дней. Это такое небывалое до сих пор применение чисто главкистского метода объединения, которое не может не привести в течение такого же срока к полному прекращению работ на местах.

---

<sup>1207</sup> ГАРФ, ф.8326, оп.2, д.5, л.42-42 об.

Ленинградский Губком тем более заинтересован в том, чтобы предупредить эту главкистскую опасность, что он уже давно всемерно пользуется услугами Севзапкино, одной из лучших и сильнейших организаций в РСФСР, для своих партийных целей. Развал такой организации, как Севзапкино, абсолютно не в интересах партии, а между тем он может быть легко предупрежден, если будут приняты другие методы объединения всей работы, уже неоднократно предлагавшиеся Севзапкино и вполне поддержанные Губисполкомом. Поэтому Ленинградский Губком по-прежнему настаивает на необходимости синдицирования, а не акционирования кино-промышленности и высказывается против монополии проката, осуществляемой «СОВКИНО».

Ленинградский Губком, решительно протестуя против главкистских методов «Совкино», предупреждает Политбюро ЦК об опасности, которая грозит кинематографическому делу РСФСР и просит приостановить действия «Совкино» по изъятию проката у местных кино-предприятий и пересмотреть вопрос по существу в ближайшем или одном из ближайших заседаний Политбюро.

Секретарь Л.Губкома

### № 35

#### ДОКЛАД «О РАБОТЕ КИНОКОМИССИИ ЦК РКП(Б)»<sup>1208</sup>

1925 г.

#### 1. Кинопроизводство

Советское кинопроизводство началось в 1919 г. со случайных съемок кинохроники и небольших агитационных картин. В 1922-23 г. киноорганизации пытаются поставить дело производства на более прочные начала и выпускают до 10 картин; в большинстве своем, слабых, как со стороны художественной, так и идеологической. В 1924 году

---

<sup>1208</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 60. Д. 754. Лл. 5 -14.

кинопроизводство значительно крепнет. Госкино к 1924 г. имеет 6 действующих производственных предприятий с производительностью 125.000 метров негатива в год. Севзапкино располагает производительностью на 150.000 метров негатива. Месячные обороты Госкино достигают 500.000 руб. Основной капитал Госкино (включая старые картины) - 1.300.000 руб. Савзапкино - 232.000 руб. Все киноорганизации (Госкино, Севзапкино, Пролеткино, Межрабпом, Вуфку, Азкино, Госкинпром Грузии), за исключением "Кино-Москва" выпускают целый ряд фильм, постепенно, хотя и очень медленно, улучшая их качество. Общее количество фильм, выпущенных на рынок на I/ХП-24 г. составляет свыше 120.000 метров, из них художественных и бытовых 60.000 метров, и только 10.000 метров фильм производственного и научного характера. Производство научно-популярных и особенно деревенских фильм развивается крайне слабо, т. к. картины этого характера киноорганизациями считаются коммерчески маловыгодными.

Количество картин для деревни составляет в год 4 % общего числа советских картин. Все же фильмовое производство в СССР удовлетворяет только 15-20 % нашей потребности, остальное привозится из заграницы. Совершенно не производится в СССР киноаппаратуры, пленки и химикалий, и в этом мы полностью зависим от заграницы. За время существования советской власти кинодело много раз реорганизовывалось и до последнего времени еще не нашло достаточно законченной и целесообразной организационной формы. Такая же частая смена происходила и в составе работников, руководящих киноорганизациями. В настоящее время как управленческий аппарат, так и состав технических сотрудников остается во всех киноорганизациях слабым. Штаты везде раздуты. Так, по мнению комиссии, проверявшей личный состав ответственных работников Госкино, управленческий аппарат Госкино можно сократить минимум на 30 %.

Дальнейшее нормальное развитие советского кинопроизводства задерживается следующими причинами:



а) Отсутствием необходимых для расширения дела оборотных средств у киноорганизаций. Накопление средств внутри самих киноорганизаций идет крайне медленно, т. к. высокие налоги и особенно нерациональная постановка дела кинопроизводства и проката сводят прибыль к ничтожной цифре. Так в 1915 г. русские кинопредприниматели от производства и проката имели до 15 млн. прибыли, а прибыль Госкино в Госкино 1924 г. выразилась в 142.000 руб., да и то в значительной части эта прибыль фиктивна.

б) Отсталостью и изношенностью технического оборудования кинопроизводственных предприятий.

в) Объединением в одних руках дела производства фильм и их проката. При таком положении внимание киноорганизаций до сих пор, главным образом, сосредотачивалось на прокате в ущерб производству, так как дело проката: 1) не требует большого основного капитала, 2) дает быстрый оборот капитала, и 3) дает наиболее высокий процент прибыли.

г) Неорганизованностью управления кино-предприятиями и слабым составом работников в них.

В целях дальнейшего развития советского кинопроизводства необходимо:

- 1) привлечь в кинематографию новые капиталы,
- 2) предоставить исключительное право проката кинофильм на территории РСФСР Совкино, в то же время обязать его, чтобы в своей текущей работе оно исходило из сохранения самостоятельности местных киноорганизаций в области производства,
- 3) приступить к техническому переоборудованию кинофабрик на началах последних достижений в этой области,
- 4) идти по пути дальнейшего снижения местных обложений на кинотеатральные предприятия, приравняв их к предприятиям культурно-просветительного характера,
- 5) поставить собственное производство пленки и химикалий,

- б) расширить и улучшить производство киноаппаратов, приняв все меры к их максимальному удешевлению и широкому распространению на льготных началах в деревне,
- 7). укрепить кинопредприятия новыми работниками.

## II. Прокат

Производственные киноорганизации, выпускаемые ими фильмы сдают в прокат. Прокат - это фактический организатор всей кинопромышленности. Он держит в руках рынок и диктует капиталу производственному. Дело проката коммерчески наиболее выгодно. Процент прибыли от проката в дореволюционной России колебался от 150 до 300 %. В СССР %% прибылей киноорганизаций в общем не ниже, чем в довоенное время. Однако эта прибыль в настоящее время в значительной мере парализуется громадными накладными расходами киноорганизаций, налогами и неудачными покупками картин за границей.

Советское кинопроизводство в отношении к потребностям внутреннего рынка крайне незначительно. Свыше 80 % программ, имеющиеся на рынке, - заграничного происхождения. Общее количество программ, имеющиеся в прокате на июль месяц 1924 г. - до 5.000 программ. Принимая во внимание, что мы имеем до 2 500 киноустановок, а также до 150 кинопередвижек, этого запаса программ нам совершенно недостаточно.

Монополия проката в настоящее время принадлежит в РСФСР Госкино.

Эта выражается тем, что частные лица и фирма не имеют право проката, а у советских киноконтор Роскино берет за право проката 10-15 %, что составляет до 40 % из прибыли от проката. Общие обороты по прокату в текущем 1924 г. у Госкино около 3. 500. 000 руб., у Севзапкино 2. 250. 000 руб., а в общем по СССР свыше 10. 000. 000 руб.

Дело проката в СССР поставлено крайне нерационально. Между отдельными республиками Союза, которым предоставлено право самостоятельной монополии проката, нет взаимной договоренности в деле проката и обмена картинами. Например, из-за отсутствия договоренности Госкино с ВУФКУ картина, произведенная в Москве, не может попасть в Киев. Внутри РСФСР монополия проката проведена не полностью, так как по договору с Госкино другие киноорганизации самостоятельно прокатывают свои картины на отведенной им договором территории и таким образом создают на местах вредную для всех конкуренцию. Между киноорганизациями идет постоянная грызня из-за районов проката, причем каждая киноорганизация стремится захватить наиболее выгодные с коммерческой точки зрения районы. В результате окраины и крестьянские районы остаются всегда заброшенными, их снабжают самыми дешевыми картинами и в последнюю очередь. Какого-нибудь общереспубликанского плана проката у Госкино нет. Постановка прокатного дела на местах страдает также большими недостатками. Картины получают в прокатные конторы из центра поздно, подолгу в них залеживаются и не обслуживают рабочие и клубные кино. Фильмы, отпускаемые в прокат, чрезмерно дороги. Так, средняя цена проката колеблется от 100 до 150 р. за программу. Высокие цены проката задерживают развитие рабочих кино клубов и деревенских передвижек, а также ведут к сокращению сети и коммерческих кинотеатров. Сокращение кинотеатров по СССР идет непрерывно, начиная с 1917 г. Количество театров в 1924 г. составляет не более 70 % дореволюционного.

Высокие налоги на кинотеатры и громадные накладные расходы киноорганизаций, повышая цену билетов, делают театры для малосостоятельной части населения. Так, накладные расходы по прокату в дореволюционное время составляли 6-8 % оборота, а теперь 24 %.

Для оздоровления проката необходимо:

- 1) Твердо проводить монополию проката внутри отдельных республик. В целях согласования прокатной деятельности киноорганизаций в союзном масштабе, разработать план проката для всего СССР.
- 2) Расширить и улучшить дело проката, поставив себе задачей развитие сети театральных и клубных киноустановок, удешевление стоимости проката и своевременной доставкой на места картин.

### Ш. Ввоз и вывоз

Из заграницы для советской кинематографии ввозятся: картины, аппаратура и киносирье (пленка, химикалии и проч.). Закупка картин заграницей советскими киноорганизациями ведется через третьи руки частных посредников в обстановке нездоровой взаимной конкуренции. Это ведет к вздуванию цен на лицензии в СССР, часто удорожающих картину в 2-3 раза. В результате мы получили из заграницы картины по чрезмерно высокой цене, в большинстве случаев идеологически нам чуждые, а иногда прямо политически вредные. Некоторые из этих картин не могли быть допущены к демонстрированию. Так как из числа закупленных на заграничном рынке картин, запрещено к демонстрированию 216 картин с метражом в 198. 221 метр. Вывезено заграницу картин советского производства за все время революции не более десяти. Сбыт советских картин заграницей совершенно не налажен, между тем, к ним имеется там большой интерес. Неорганизованность выступлений с закупками картин на заграничном рынке советских киноорганизаций, злоупотребления при закупках их агентов, неоплата в сроки выданных иностранным фирмам векселей (Госкино) создали заграницей о достоинствах советских киноорганизаций самое неблагоприятное впечатление. Для упорядочения дела закупок за границей кинопродуктов и картин, а также вывоза картин советского производства необходимо:

- 1) Организовать за границей единый экспортно-импортный центр по обслуживанию советской кинематографии.

- 2) Производить закупку картин за границей непосредственно у фирм, их производящих, минуя посредников.
- 3) Установить за границей предварительную цензуру фильм, подлежащих ввозу в СССР.
- 4) Наладить дело сбыта советских картин за границей.

#### Идеологическое руководство

Идеологическое руководство кино (и то только в пределах РСФСР) получило свое оформление полгода тому назад. Созданы при Главполитпросвете Художественный Отдел по делам кино регулирует и направляет работу киноорганизаций в идеологическом отношении. Все сценарии, а также все вновь выпускаемые картины советского производства подвергаются предварительной оценке Художественного Совета. Из 97 предложенных киноорганизациями сценариев Худ. Советом 36 были признаны совершенно непригодными, 27 были допущены с большими поправками условно и только остальные 34 признаны более или менее удовлетворительными.

При этом замечены следующие ненормальности: а) недостаточно учитывают киноорганизации те указания и поправки, какие даются со стороны Худ. Советов при просмотре и разрешении сценария; б) недостаточная грамотность режиссеров; в) недостаточная выдержанность линии у местных Худ. Советов и Бюро; г) постоянная тенденция ускользнуть от контроля - ставятся картины, сценарии которых еще не утверждены.

Художественный Совет по кино выполнил первую из основных задач, поставленных перед ним Кинокомиссией Агитпропа: создал общий ориентировочный план на текущий операционный год производства фильм киноорганизаций РСФСР.

1. "История борьбы раб. класса в России".
2. "Гражданская война".
3. "Социально - бытовые фильмы".

4. "Исторические фильмы".
5. "Комедия, соц. сатира и шаржи".
5. "Деревенские фильмы".
7. "Фильмы приключенческого характера".
8. "Научные и производственные фильмы".
9. "Фильмы нацменовские".
10. "Фильмы разного рода: детские, заказные, хроника и т. д."

Подобное разделение, конечно, не может быть вполне точным. Иногда одна и та же фильма может быть отнесена к двум и более разделам. Пример: для деревни, кроме фильм специального "деревенского" отдела, пройдут некоторые фильмы и других отделов:

"гражданская война", "Борьба рабочего класса". У фильм, изображающих борьбу рабочего класса есть общие с некоторыми "историческими" (9-ое января и т. д.). (Ориентировочный план - см. приложение).

Медленность выполнения этого задания объясняются полной беспомощностью большинства киноорганизаций в плановом ведении своих работ: приходилось заставлять несколько раз переделывать эти планы.

По части идеологии, кинодело обстоит еще более слабо. Авторы сценариев, киноартисты и режиссеры, в большинстве своем люди беспартийные. При всем желании они не могут попасть в тон современной современности и дают старую мещанскую дребедень ("Папиросница от Моссельпрома", "Аэлита" и проч.). В союзных республиках, где имеется свое производство картин, идеологическое руководство часто совершенно отсутствует. Примером может служить Грузия, где иногда производятся картины, недопустимые к прокату по цензурным соображениям.

Для улучшения идеологической и художественной сторон кино, необходимо:

- 1) Организовать при ЦК партии отдельных республик Союза партийные кинокомиссии и Художественные советы при Наркомпросах по делам кино, увязав их работу по партийной линии во всесоюзном масштабе.

- 2) Обязать все киноорганизации иметь твердый производственный план, согласованный с Художественным Советом и ставить только те картины, сценарии которых получили одобрение Художественного Совета.
- 3) Привлечь к работам по созданию сценариев и их постановке писателей, художников и артистов.
- 4) Обратить внимание на подготовку новых кадров киноработников (артисты, сценаристы, режиссеры, операторы и пр., улучшив социальный состав имеющихся кинотехникумов).
- 5) Привлечь к участию по выравниванию идеологической и художественной линии кино пролетарскую общественность (рабочие, общество Друзей советской кинематографии и друг.).

#### Работа кинокомиссий

##### Акционирование киноорганизаций

Над подготовлением акционирования киноорганизаций работала специальная комиссия тов. Красина, с участием представителей кинокомиссий (т.т. Сырцова, Яковлевой). Акционирование имеет целью: "восстановление и развитие кинопромышленности, всестороннее использование кинематографии в целях политически - агитационных и культурно-просветительных и содействие общему хозяйственному подъему страны".

Акционерное общество будет объединять входящие в его состав киноорганизации в отношении:

- 1) Прокатной деятельности киноорганизаций.
- 2) Снабжения их материалами, аппаратами, фильмами и т.п.
- 3) Использование кредитов и возможного привлечения иностранного капитала.
- 4) Организация сбыта изделий и кинопродуктов как в СССР, так и за границей.

Производственная работа ведется каждой киноорганизацией самостоятельно, но в соответствии с общим планом и целями Акционерного объединения.

Вся работа по организации "Госкино" чрезвычайно осложнялась сопротивлением киноорганизаций по вопросу о передаче проката Совкино. Главным аргументом против объединения проката в руках Совкино служит опасение, что Совкино, овладев монопольно прокатом, задушит производство. В целях урегулирования взаимоотношения между Совкино и другими киноорганизациями, кинокомиссия уточнила задачи, стоящие перед Совкино на ближайшее время, формулировав их следующим образом:

а) Совкино в центре своего внимания должно поставить задачу максимального развития советского кинопроизводства, удешевление проката, продвижения кино в деревню и налаживания советского производства киноплёнки и киноаппаратуры. Совкино должно всемерно поощрять производство жизнеспособных киноорганизаций, обеспечив за ними получение определенных процентов от проката картин.

б) Налоги. При содействии кинокомиссии СНК принято постановление о снижении налогов с кинопроизводственных предприятий. Проведено снижение налогов с 25 % до 10 % на театральные билеты. К сожалению, последнего постановления СНК до настоящего времени не выполнил Мосфинотдел.

в) Художественный совет.

Художественный Совет по делам кино создан решением кинокомиссии и имеет своей целью, как идеологическое руководство работой киноорганизаций, так и регулирование производства картин киноорганизациями. Художественный совет ведет предварительный просмотр сценариев и выходящих в прокат картин, проводит регулярные совещания с Зав. Художественными отделами киноорганизаций и привлекает к работе по обслуживанию художественной части кино, пролетарских писателей, художников. Художественный совет совместно с правлением



акционерного общества "Совкино" приступили к изданию ежемесячного журнала (Более подробно о работе Худ. Совета изложено в главе идеологическое руководство).

#### Проверка киноработников

Специальной комиссией была проведена проверка ответственных работников Госкино. На всех просмотренных составлены характеристики. Правлению Госкино предложено из общего числа просмотренных: 11 уволить, 3-х перевести на другую менее ответственную работу. Работа Комиссии по чистке еще продолжается.

#### Кинотехническое образование

Через специальную Комиссию было проведено обследование и упорядочено дело кинообразования. Улучшен классовый состав слушателей. Проведен и обновлен состав преподавателей. Внесены значительные изменения в программу и учебный план кинотехникумов. Намечены пути улучшения материального положения киноучебных заведений.

#### Предложения

Кинокомиссия на утверждение Оргбюро вносит следующие предложения:

- 1) Закрепляя монополию проката внутри СССР, приступить к разработке вопроса об синдицировании киноорганизаций в деле проката во всесоюзном масштабе. Поручить кинокомиссии разработать этот вопрос.
- 2) Признать, что Совкино, объединяя в своих руках только прокат картин и дело связи киноорганизаций с границей, а не организацией собственного производства, Совкино должно всемерно помогать производственным киноорганизациям расширить и удешевить производство путем привлечения их к участию в прибылях и регулярного и достаточного финансирования.

- 3) Для урегулирования выступлений на заграничном рынке советских киноорганизаций считать необходимым создание за границей единого экспортно-импортного центра.
- 4) Предложить Кинокомиссии агитпропа ЦК через Художественный Совет по кино усилить идеологическое руководство производства картин, обязав киноорганизации иметь твердый производственный план, обеспечивающий определенный процент картин политико-просветительного и деревенского характера,
- 5) Предложить ЦК нацкомпартий СССР немедленно приступить к организации при них Кинокомиссий в целях руководства кино внутри республики и увязки ее во всесоюзном масштабе.
- 6) Одной из очередных задач всех киноорганизаций и Совкино считать расширение сети киноустановок и кинопередвижек для рабочих районов и в особенности для деревни, увеличение производства соответствующих киноаппаратов и широкое распространение их на самых льготных условиях, удешевление проката.
- 7) Предложить Совкино и киноорганизациям:
  - а) на необходимость создания большого количества картин культурно-просветительного характера;
  - б) на необходимость максимального снижения цен на прокат картин;
  - в) на необходимость постановки собственного производства пленки, химикалий и киноаппаратуры.
- 8) Предложить Кинокомиссии в целях привлечения внимания к кино советской общественности приступить к организации широкого общества "Друзей Советского Кино", опираясь в своей работе на имеющиеся уже организации ОСПК.
- 9) Предложить Орграспреду ЦК укрепить организации работниками-коммунистами.

## ИЗ ОТЧЕТА О ЗАСЕДАНИИ КИНОКОМИССИИ ЦК РКП(Б) ПО ВОПРОСУ О КИНОЦЕНЗУРЕ<sup>1209</sup>

В целях более планомерного осуществления художественно-идеологического руководства кинематографией в целом, кино-комиссия вынесла решение о необходимости тесной увязки функций кино-секции главреперткома с художественным советом по делам кино впредь до объединения цензурных функций в одном органе. Вопрос о целесообразности и возможности такого объединения поручено разработать выделенной для этой цели подкомиссии. Исходя из необходимости устранить ту волокиту, которая наблюдается с цензурированием заграничных картин, той же подкомиссии поручено разработать вопрос о возможности цензуры заграничных лент на месте их покупки.

Кино-комиссия констатировала, что в деятельности кино-секции главреперткома имеются затруднения и недочеты, происходящие из-за отсутствия точных директив по кино-цензуре, из-за недостатка квалифицированных политредакторов и из-за перегруженности их. Недочеты имеются также и вследствие неналаженности закупочного аппарата Совкино, не сумевшего еще организовать надлежащего отбора иностранных картин и поставить на должную высоту свой редакционный аппарат. Поэтому кино-комиссия признала необходимым выработать директивы для кино-цензуры, поручить Наркомпросу принять меры к улучшению условий работы кино-секции главреперткома и поручить Совкино принять меры к надлежащему инструктированию закупочного аппарата в деле отбора иностранных картин и к постановке на должную высоту своего редакционного аппарата.

### № 37

## ИЗ ОТЧЕТА О ЗАСЕДАНИИ КИНОКОМИССИИ ЦК РКП(Б) ПО ВОПРОСУ ПРОДВИЖЕНИЯ СОВЕТСКИХ КАРТИН ЗА ГРАНИЦУ<sup>1210</sup>

---

<sup>1209</sup> "Коммунистическая революция", 1925, № 20, октябрь, стр.69-70.

## Продвижение советских картин за границу.

Этот вопрос имеет две стороны: чисто коммерческую, поскольку наши кино-организации заинтересованы в расширении своего рынка, и сторону агитационную и культурно-пропагандистскую, поскольку показ наших картин в других странах имел бы значение непосредственной агитации и установления культурной связи с трудящимися Запада и народами Востока.

Наши картины туго проходят за границу. На Западе их не желают показывать буржуазные владельцы кино-театров и режет цензура, на Востоке кино-рынок вообще еще слаб и находится в значительной степени в руках иностранного капитала. А главное, у наших прокатных организаций нет еще нужной связи с каналами продвижения советской фильмы за границу.

Между тем, имеются определенные данные, говорящие о возможности проталкивания наших картин и на Восток и на Запад. Недавно в Лондоне и Берлине показывалось с большим успехом наша кино-хроника под названием "Лик Красной России". Некоторые английские рабочие организации обнаруживают желание помочь проникновению советских картин в Англию. При существующих сейчас взаимоотношениях между нашими и английскими профсоюзами такая задача вполне осуществима.

Межрабпом тоже имеет целый ряд связей в Европе и на Востоке /в частности в Китае/, которые могут быть использованы для распространения наших картин. Китайская революционная общественность тепло встретила наших кинематографистов, летевших с нашей экспедицией. Генерал Фынью-Сян просил даже наших операторов продать ему для своих войск ленту, которая будет составлена из снимков, сделанных ими во время пребывания их в Китае.

Признав чрезвычайно существенным продвижением наших картин за границу, кино-комиссия выделила постоянно действующую подкомиссию для разработки этого вопроса.

---

<sup>1210</sup> "Коммунистическая революция", 1925, N 21-22, ноябрь, стр.83-87.

## Кино и Советский Восток

Этот вопрос также находится в сфере внимания кино--комиссии. Потребность вообще в фильмах для нашего Востока, а также в специальных картинах, изображающих быт разных народностей Союза, неоспорима. При Художественном Совете по делам кино работает восточная секция, пока, правда, не обнаруживающая широкого размаха.

Наши кино-организации проявляют большой интерес к постановке восточных фильм. Не все эти попытки одинаково удачны. Картина "Мусульманка", снимавшаяся в Бухаре, показывает нам, по крайней мере, внешне настоящий Восток, картина "Минарет смерти", снимавшаяся в Ленинграде, вызывает большие сомнения в наших братских республиках в Средней Азии.

Во всяком случае, совершенно ясно, что Восток будет занимать в наших картинах большое место благодаря интереснейшему со всех точек зрения материалу, который Восток может дать кино. Кино-организации же, которые захотят, чтобы их картины смотрелись зрителями советского Востока, чтобы они служили воспитательной культурной пищей растущим народам советского Востока, должны будут научиться ставить не детские сказки с оперно-восточным "колоритом", а картины, дышащие подлинным Востоком.

Все вышесказанное стоит в связи с тем, что в центре и кое-где на местах возникают проекты создания специальной организации для производства восточных фильм. Мы вообще сейчас богаты проектами по части устройства разных новых киноорганизаций специального назначения. Не все они являются реальными и целесообразными, ибо не в интересах нашей кинематографии в настоящее время расплывать организационные силы и материальные ресурсы, осуществляя отдельные задания.

Поэтому следует также осторожно отнестись к проектам организации специального восточного кино. Было бы очень полезно получить материалы и мнения мест по этому вопросу.

## Задачи руководства художественной деятельностью

Перед партией стоит на очереди задача организации и уточнения форм руководства художественной деятельностью -- через соответствующие государственные органы, через общественные организации, через прессу.-

Ближайшим вопросом в этой области является деятельность Главреперткома и Художественного Совета по делам кино при Главполитпросвете.

Дискуссия в "Правде" о некоторых проявлениях деятельности Главреперткома не прошла, вероятно, незамеченной для агитпропработников. Мы не можем пока останавливаться на этом вопросе по существу. Из создавшегося положения будут сделаны необходимые выводы, которые внесут ясность в этот вопрос. Здесь же необходимо отметить, что было бы крайне нецелесообразно, если бы дискуссия в "Правде" отразилась на положении реперткомов в смысле ущемления их авторитета.

Имеются сведения, что в некоторых местах авторитет реперткомов умаляется тем, что организаторы спектаклей, театральные организаторы, в случае запрещения реперткомом какой-либо постановки, добиваются ее разрешения непосредственным обращением в партийный орган. Это совершенно неправильно. Деятельность реперткома нуждается в корректировании и руководстве, но из этого не следует, что нужно принижать авторитет государственного органа контроля в одной из областей искусства.

Художественный Совет по делам кино, совершивший значительную положительную работу, начинает уже вырастать из установленных для него функций, и теперь, на основе накопившегося опыта, становится необходимым уточнить его дальнейшую деятельность, внести в нее плановость. В частности возникает вопрос о слиянии функций киноцензуры с функциями Художественного Совета.

В деле руководства художественной деятельностью в таких областях, как театр, изобразительные искусства, художественная самодеятельность масс - сделано еще мало. Теперь приближается время, когда мы сможем заняться этими вопросами. У нас накапливается опыт и материал для выработки некоторых положений в этой области.

Самым существенным документом, могущим служить для выработки линии руководства по всему фронту искусства, является резолюция Центрального Комитета по вопросу политики партии в художественной литературе. Необходимо заняться проработкой этой резолюции.

Сейчас уже возможно приступить к изучению и проверке деятельности как государственных органов, работающих в области искусства, так и общественных художественных организаций: объединений художников, театральных деятелей, музыкантов и т.п.

Это большая, серьезная и длительная работа. В ней должны принять участие все агитпропы, сталкивающиеся в своей работе с деятельностью художественных организаций. Настоятельно необходима постоянная связь и присылка материалов в Агитпроп ЦК РКП/б/.

А.Курс.

### № 38

#### ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ О РАБОТЕ ГРК С 9/2-1923 ПО 1/7-1926<sup>1211</sup>

В основу подхода к оценке художественных произведений и постановок ГРК клал параграф 3 Положения о Главлите, который говорит, что не разрешаются произведения:

- а) содержащие агитацию против советской власти;
- б) разглашающие военные тайны Республики;
- в) возбуждающие общественное мнение путем сообщения ложных сведений;
- г) возбуждающие националистической и религиозной фанатизм;

---

<sup>1211</sup> РГАСПИ, ф.17, оп.60, д.808, л.59.

д) носящий порнографический характер.

В процессе работы, однако, выявилось, что эти принципиальные положения нуждаются не только в уточнении их формулировки (ибо вызывали споры), но и в расширении круга подобных положений.

Практика наметила следующие дополнения:

1. Классовое примиренчество,
2. Пацифизм,
3. Анархо-индивидуализм,
4. Бандитизм и романтика уголовщины,
5. Идеализация хулиганства и босячества,
6. Апология пьянства и наркомании,
6. Бульварщина (дешевая «сенсация», смакование любовных похождения и авантюра «высшего» общества, опоэтизирование жизни ночных шантанов и т.д.),
7. Мещанство (идеализация «святости» мещанской семьи, уюта, рабства женщины, частной собственности и т.д.),
8. Упадочничество, фокстротовщина и психопатология (Эренбургская Курбатовщина, Есениада и т.д.),
9. Грубая советизация, дающая обратный эффект.
10. Злостное игнорирование и извращение советского быта и культивирование буржуазной салонщины.
11. Кулацко-народническая идеализация старой деревни.

### № 39

СПРАВКА О ТИРАЖЕ КОПИЙ ФИЛЬМ СОВЕТСКОГО  
ПРОИЗВОДСТВА<sup>1212</sup>

Предположительно 1926

---

<sup>1212</sup> ГА РФ, ф.8326, оп.2, д.2, л.52-53 об.



Единственно правильной опорной базой при разрешении вопроса о количестве копий картин советского производства, которое необходимо выпускать для нормальной работы проката, являются цифры о количестве кино-установок, их типах, средние цифры продолжительности работы каждой копии, а также среднее количество дней работы копии на каждой кино-установке. Только опираясь на все эти данные, т.е. учтя емкость кино-рынка, можно определить, приблизительно, верную цифру нужного количества копий, не боясь впасть в ошибку преуменьшения или преувеличения этого количества, что в обоих случаях вредно отражается на самом деле.

В первом случае, т.е. при выпуске недостаточного количества копий, мы искусственно замедляем скорость оборота по данной картине и даже сокращаем его, т.к. выпущенные, но с запозданием дополнительные копии (в особенности картины среднего качества) не всегда будут работать с теми результатами и той интенсивностью, как копии, выпущенные своевременно и идущие по горячим следам рекламы.

Во втором случае, выпуске преувеличенном, мы хотя и достигаем наибольшего эффекта в скорости и размерах оборота, но этот оборот при правильном его учете должен быть сокращен, ибо на наших складах будет лежать как ненужный, но дорогой балласт, вполне годные в техническом отношении для эксплуатации фильмы, на которые не будет спроса.

Таким образом, количество копий должно быть соответствующим экономическим возможностям кино-рынка, емкость которого для каждого данного периода есть величина постоянная.

Исходя из этих возможностей и определив среднее количество копий каждого выпускаемого нами сюжета, мы и дали директивные указания нашим отделениям, чтобы каждая копия выручала в среднем минимально 2000 рублей. Но отсюда, конечно, не следует делать вывода, что можно нагрузить рынок любым количеством копий каждого сюжета и требовать тех же 2000 рублей за каждую из них.

Эту основную ошибку и допускают наши производственные кино-организации, предполагающие, что путем увеличения выпуска копий они смогут добиться и увеличения оборотов по своим картинам. Эту «калькуляцию» приходится отвергнуть самым решительным образом, так как она причинила бы большой материальный ущерб интересам производственных организаций.

Здесь весьма уместно напомнить, что Госкино в период своей самостоятельной работы по прокату, уже применяло, как опыт, метод выпуска большого количества копий картин своей продукции. Результаты этого опыта налицо. Еще до сих пор эти копии имеются на наших складах и в приличном техническом состоянии, но спрос на них ограничивается одной-двумя выдачами в месяц и то исключительно для работы на клубных и деревенских установках и передвижках. Было бы чрезвычайно важно и интересно узнать выручило ли Госкино до сих пор ту сумму, которую затратило на картины своего производства, выпущенные в до-мартовский период.

В силу указанных выше соображений, серьезно обсуждать вопрос о выпуске 40-50 копий каждой советской картины для коммерческого и клубного проката в данный момент не приходится. Необходимо остаться на установленной нами цифре в 20 копий, так как это количество вполне соответствует потребностям кино-рынка. Кроме того, фильмы советского производства, в главной своей массе качественно слабой, в силу чего театры и даже клубы берут их для постановки крайне неохотно, благодаря чему и интенсивность их работы очень низка.

Зная все это, было бы преступлением размножить количество копий таких картин и затрачивать на это значительные средства.

Но все же попробуем перевести на язык цифр наши соображения. Предположим, что для коммерческого и клубного проката вместо 20 копий, кино-организации будут выпускать 40, т.е. лишних 20 копий, стоимость

которых определяется в 10.000 рублей (20 копий по 2.000 метров каждая, по цене 25 коп. за метр).

Все эти 40 копий мы одновременно бросаем в театры и клубы. Какие результаты от этого получатся:

- 1/ скорость оборота по советским фильмам возрастет приблизительно вдвое.
- 2/ пропорционально сократится скорость оборота по картинам заграничным, так как интенсивность их работы понизится, ибо экраны будут чаще заняты фильмами советскими.
- 3/ ухудшится работа в театрах, благодаря частным постановкам советских, качественно слабых фильм (декабрьский опыт работы Московского Отделения).
- 4/ оборот по советским фильмам не увеличится, а при наличии неблагоприятных условий он может даже, в конечном итоге, сократиться по следующим соображениям. Принимая во внимание, что советская фильма, при наличии 40 копий, будет проходить в провинциальных коммерческих театрах через короткий промежуток времени после ее постановки в столицах и крупных губернских центрах, так сказать, будет бесплатно использовать их рекламу, можно предположить, что фильма будет работать лучше и выручит за прокат больше, но максимум не более 10%. Но одновременно с этим частые постановки советских фильм (см. п.3), безусловно, понизят работу театров, что тотчас же и отразится на обороте данной фильмы, сведя на нет активность того благоприятного рекламного обстоятельства, которое было указано выше. Но возьмем самое лучшее положение, предположив, что работа театров не ухудшится. Тогда остается третья и уже абсолютно непреодолимая причина – эта затрата на 20 добавочных копий в сумме 10.000 рублей. Произведем подсчет. Мы определили увеличение оборота по советским фильмам, благодаря быстроте постановки и действию рекламы, максимально на 10%. Так как средний оборот по советским фильмам, выпущенным в 15-20 экземплярах, по опыту прошлого, определяется в 40-50.000 рублей, то увеличение оборота на 10% выразится в сумме 4-5.000

рублей, в то время, когда на изготовление добавочных 20-ти копий было затрачено 10.000 рублей. Короче говоря, производственная кино-организация получит убыток в 5-6.000 рублей. Следует помнить, что такой результат получается только при наличии самых благоприятных условий.

Таким образом, увеличение вдвое тиража советских картин дает только один благоприятный результат: увеличение скорости оборота по советским картинам, но, правда, за счет сокращения скорости по заграничным картинам. Это сокращение скорости оборота заграничных фильм, в данный момент, когда мы вынуждены выпускать до апреля, а, возможно, и дальше, вместо 18-19, всего по 8 максимум 10 сюжетов заграничных фильм в месяц (причем количество советских останется тем же, т.е. 5-6 сюжетов в месяц) явится уже обстоятельством большого значения, которое следует всесторонне проанализировать и взвесить. Это обстоятельство станет еще более серьезным, если выпускаемые советские фильмы будут хорошего качества.

Из изложенного выше следует, что увеличение количества копий советского производства, при данной емкости рынка, не выгодно ни производственным кино-организациям, ни СОВКИНО. Но если бы, в силу каких-либо соображений, СОВКИНО принуждено было проводить это увеличение в жизнь, то для этой цели было бы целесообразным использовать копии советских картин, все равно заказываемых нами для деревенского проката, с тем, однако, чтобы эти копии после двух месяцев работы на коммерческих и клубных экранах были переданы для работы деревенского проката, и чтобы стоимость изготовления этих копий производственные кино-организации приняли на свой счет. Естественно, что и вся выручка по деревенскому прокату, за отчислениям соответствующего процента на расходы СОВКИНО, должна быть передана производственным организациям.

ПРИМЕЧАНИЕ: Конечно, можно произвести расчет и на 30 копий, но само собой разумеется, что в результате мы получили бы знак равенства, между увеличением оборота и затратами на изготовление добавочных 10-ти копий,

т.е. фактически увеличение оборота было бы только номинальным. Для достижения такой цели, конечно, не следует увеличивать затрат на изготовление добавочных копий, так как такие затраты, при выпуске производственными кино-организациями не одной, а нескольких картин в месяц, сильно бы отразились на их бюджетах и затруднили бы их финансовое положение и без того неблестящее.

#### № 40

### ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГЛАВРЕПЕРТКОМА С 9 ФЕВРАЛЯ 1923 Г. ПО 1-ОЕ ИЮЛЯ 1926 Г.<sup>1213</sup>

#### 1. Положения и директивы

Организационная структура и работа ГРК основана на:

1. Декрете от 6-го июня 1922 г. об организации Главлита, указывающем общие принципы работы и ее задачи (см.прилож. № 287 с от 22/1X).

2. Декрете от 9-го февр. 1923 г. об организации Главреперткома при Главлите, устанавливающим организационные принципы построения ГРК, задачи и права его (см.прилож. № 282/с от 22/Ш).

3. Резолюции ЦК ВКП(б) о «Политике партии в области художественной литературы».

4. На учете всех директив партии и ее политики в области советского строительства, в особенности, политического и культурного, в частности, на основе резолюций XIУ съезда ВКП(б).

Эти данные представляют собою достаточно богатый руководящий материал для построения на нем работы по контролю репертуара всех зрелищ в Республике. Однако, оба декрета, как изданные значительно давно при нашем темпе жизни, требуют дополнения, уточнения и изменения в соответствии с теми моментами, о которых будет речь ниже.

---

<sup>1213</sup> РГАЛИ, ф.17, оп.60, д.808, л. 57- 64 об.

Что касается резолюции ЦК ВКП(б) о «Политике партии в области художественной литературы» и прочих директив, здесь требуется частично уточнение их применительно к современным условиям и к затрагиваемым ниже вопросам и к работе ГРК.

На основе вышеизложенного и развиваются соображения настоящей докладной записки.

## II. Принципы и методы контроля

Искусство способно, вообще, наиболее глубоко, тонко, в исключительном разнообразии нюансов отражать происходящие в недрах общества экономические и политические процессы. Поэтому мы и наблюдаем в нашем современном искусстве – в театре, кино, литературе, живописи, эстраде и музыке – отражение сложных социологических процессов, совершающихся в общественных глубинах нашей далеко не простой и отчасти (*нрзб*) противоречивой экономике.

Здесь наряду со здоровыми революционными явлениям мы сталкиваемся и с элементами буржуазно-революционными, националистическими, мистическими, кулацкими, сменовеховскими, упадочническими и т.д.

Задача не весьма легкая не только уловить эти элементы, облеченные в замысловатые художественные формы, получающие нередко новые оттенки в дальнейшем, в исполнении, но и направляющих в выгодную для Советской власти сторону, регулируя их контролем – изменением и вычерком. Эта работа требует прежде всего глубокого понимания общественно-политической сути оцениваемого и большого такта, чуткости и общей культурности.

При качественно более слабой и вместе с тем, сложной объективной и субъективной, обстановки провинции руководство работой контроля приобретает особое значение.

Конкретная работа, в столкновении с сотнями и тысячами случаев, выдвигает разные практические мелочи вопросов. Последние превращаются в целое и требуют определенного выявления принципиальных установок и подходов в оценке художественных явлений в целом, - требуют того, что называется линией, или политикой.

Поэтому к настоящему моменту выявилась необходимость не только уточнить и углубить имеющиеся директивы партии и установить принципиальный подход к новым наслоениям в области художественной жизни, но и необходимость единой репертуарной политики и централизации просмотра новых пьес и всех кино-фильм, как заграничных, так и советских (за исключение мелочей, вроде агит-пьес и кино-хроники).

Необходимо отметить условия, затрудняющие осуществление единой репертуарной политики: во-первых, не только в каждой Союзной Республике, но даже в федеративных имеются свои ГРК; во-вторых, те или другие права в этой области имеются у различных учреждений и организаций (как-то: Худож.Отдел Главполитпросвет, Главнаука, ГУС, Культотделы Профсоюзов и т.д.); кроме того, отдельные области и губернии, как Московская, Ленинградская, Дальневосточная, имеют тенденцию к установлению собственной политики.

Правда, ГРК уже издал циркуляр о Централизации просмотра новых пьес и периодически рассылает списки безусловно разрешенных (лит. А), условно разрешенных и оставленных на усмотрение местных контрольных органов (лит.Б) и запрещенных пьес и кино-фильм. В изданные репертуарные списки входят пьес: 2500.

При наличии этих условий установление единой репертуарной политики и централизации просмотра установить довольно трудно. Мероприятия и понимания дела со стороны одного только ГРК недостаточно. Здесь нужны директивы от авторитетного партийного органа.

Это настоятельно необходимо. Искусство – литература и зрелище – являются колоссальной силой по поднятию культурного уровня масс и советского их воспитания.

К настоящему моменту ГРК уже обслуживает своим влиянием по РСФСР до 670 театров и до 3000 кино (906 коммерческих, 1516 клубных, 160 дерев., 431 воен.), в среднем посещаемость их доходит ежедневно до 1.000.000 и в год до 200.000.000 посещений. В это число не входит еще посещаемость клубных зрелищ и изб-читален (всего до 3000 учреждений).

В своей работе ГРК установил произведениям отношения к художественным произведениям и постановкам в зависимости от учета разнообразных моментов, требующих от него, в силу этого, определенной гибкости.

Подход ГРК различен к а/ театру, б/ опере, в/ оперетте, г/ кино. Он здесь определяется наличием и характером имеющегося репертуара и рядом других условий...

#### У. Кинофильмы

/.../ Деятельность ГРК в отношении просмотра кино-фильм на время его существования выразилась в просмотре 4.013 фильм в 4.609.028 метра, из коего разрешено 79,45% метража и запрещено – 20,55% метров (17,12% фильм).

Просмотр по годам дал следующее: в 1923 году просмотрено - 102– фильм или 1.563625 м., в 1924 г. – 1521 фильма )1.377.715 м.), в 1925 г. – 1136 фильм (1.294.436 м.), с января 1926 г. по 1-ое июля 1926 года – 327 фильм в 374.063 метра.

Соотношение между разрешенным и запрещенным дало: в 1923 г. разрешений на 822 фильмы и запрещений на 207; в 1924 г. разрешений – 1298 и запрещений 223; в 1925 г. – разрешений 934 и запрещений 202; с января по июль 1926 г. – разрешений 272 и запрещений 55 и с октября 25 г. по январь 26 г. – разрешений 2018 и запрещений 45.



Все кино-фильмы разбиваются на советское производство, заграничное и русское до-революционное. Наибольшее количество фильм принадлежит к заграничному производству.

Идеологическая неприемлемость заграничной фильма понятна сама по себе; эта фильма носит на себе как раз те черты, которые не могут быть одобрены с точки зрения изложенных выше принципиальных установок.

Ведь этой продукции, с одной стороны, мы имеем на нашем кино-рынке до 87%, во-вторых, она дает углубление влияний мелко-буржуазной стихии на менее политически устойчивые слои трудящихся. Но отметим и третье, весьма заметно усилившееся развитие советской фильма (всего около 900 фильм в 600000 м.). Все это заставляет нас более строго относиться к заграничным фильмам.

За время существования ГРК до 1-го июля 1926 года заграничных картин ГРК было просмотрено 2999, из коих разрешено было 2364 в 2.994777 метров и запрещено 635 в 893725 метров.

По годам это давало следующее:

1923 г. – 838 фильмы, из коих разрешено было 694 в 1.234221 метр и запрещено 192 в 211269 метр.;

1924 г. – 1132 фильмы – разрешено 932 в 876961 метр и запрещено 200 в 239109 метров;

1925 г. – 857 фильм – разрешено 662 в 7723963 метра и запрещено 195 в 342571 метр;

с января 1926 года по 1-ое июля 1926 года – 172 фильм, из коих разрешено 124 в 160732 метра и запрещено 48 в 937786 метров;

с октября 1925 г. по июль 1926 г. – 207 – разрешено 166 в 6897 метров и запрещено 41 в 113193 метр.

В процентном отношении эти данные таковы:

Разрешено		Запрещено	
По колич.	по колич.	по колич.	по колич.

	фильм	метража	фильм	метража
1923 год	62,8	19	18,7	13,5
1924 год	61,3	63,5	13,1	17,3
1925 год	58,4	55,9	17,1	27,2
январь-июль 26 г.	37,92	42,97	14,68	25,07
октябрь 25 г. –				
июль 26 г.	63,49	28,13	16,58	46,00

Надо заметить, что в настоящий момент ГРК вновь пересматривает картины по разрешениям, выданным до 1923 г., включая сюда отчасти и 1924 г., т.к. при отсутствии картин советского производства приходилось в прежние годы пропускать очень много того, что никак нельзя признать приемлемым ныне. Вместе с тем и ГРК в прошлые годы не был достаточно тверд в своей политике при имевшейся невыясненности и основных положений для работы.

Второй вид – фильмы русского до-революционного производства, тоже не блещет перед заграничным. За время работы ГРК таких фильм просмотрено 134, из коих 99 в 75.907 метр., было разрешено и 35 в 75.407 метр. Запрещено.

По годам это распределяется так:

- 1923 г. – 55 фильм (разрешено 42 в 32.318 и запрещено 13 в 10.175 м.);
- 1924 г. – 66 (разрешено 48 в 35518 метр. и запрещено 18 в 21847 метр.);
- 1925 г. – 10 (разрешено 7 в 5955 метр. и запрещено 3 в 4800 м.);
- 1926 г. – 3 (разрешено 2 в 2116 метр. и запрещено 1 в 1366 м.).

В процентах это равно:

Разрешено	Запрещено
По отношен.	по отношен. По отнош. По отнош.

	к кол.фильм	к метр.	к кол.фильм	к метр.
1923 г.	4	2	1,3	0,7
1924 г.	3,2	2,6	1,2	1,6
1925 г.	0,6	0,4	0,3	0,3
1926 г.	0,61	0,52	0,31	0,37

Советское кино-производство постепенно завоевывает себе рынок. 1923 г. дал 136 фильм, 1924 г. – 323, 1925 г. – 269, январь-июнь 1926 г. – 152 (всего 880 фильм).

ГРК из этих 880 фильм разрешил 863 в 592023 метр. и запретил 117 в 15408 метр. (в 1923 г. разрешено 132 в 73781 метр и запрещено 2 в 1871 метр., в 24 г. разрешено 318 в 201689

201689 метров и запрещено 5 в 4691 метр, в 1925 г. разреш. 265 в 205189 метров и запрещено 4 в 4147 метров, в 1926 г. разрешено 146 в 111364 метр. и запрещено 6 в 4499 метр.).

В процентах это дает:

	Разрешено		Запрещено	
	По отнош.	По отнош.	По отнош.	По отнош.
	к кол.фильм	к метражу	к кол.фильм	к метражу
1923 г.	13	4,7	0,2	0,1
1924 г.	20,9	14,6	0,3	0,4
1925 г.	23,3	15,9	0,3	0,3
1926 г.	44,5	29,77	1,83	1,26

Как показывают эти данные, и советская фильма не отличается полной идеологической выдержанностью. А от советской фильмы мы вправе требовать эту выдержанность, ибо она должна собою заменить заграничную,

буржуазную, в той или иной степени для нас всегда вредную, и потому что каждая из них стоит десятки иногда даже сотни тысяч народных денег (смотри краткий анализ советской фильма в прилож. №        ).

В то же время ГРК в борьбе за улучшение советской фильм поставлен в затруднительное положение. Ему приходится считаться при запретах с большими затратами на производство фильма, выражающимися от 25.000 до 260.000 рублей («Мабул» – Пролеткино) на каждую и разрешать к демонстрированию те, которые следовало бы не разрешить или в лучшем случае подвергнуть коренным переделкам. Поэтому и несмотря на то, что почти каждая новая картина нами просматривается от 2 до 5 раз, все же нет ни одной советской кино-фильмы без более или менее крупных и де(неясно)гических недостатков. С художественной стороны мы имеем тогда большие успехи. В лице «Потемкина» мы имеем даже (неясно) широкого масштаба.

На распространение приемлемой советской фильма влияет то обстоятельство, что между кино-организациями отдельных союзных Республик, как, напр., между РСФСР и УССР (Совкино и ВУФКУ), по-видимому, не существует налаженных взаимоотношений по обмену фильмами. Благодаря этому, многие украинские фильмы своевременно не попадают к нам и наоборот. Например, «Броненосец «Потемкин» гораздо скорее проник в Германию, Скандинавию,

Скандинавию, - словом, обойти почти всю Европу, за исключением Советской Украины. Это курьезно, но, к сожалению, это факт.

Но в идеологическом отношении более всего неблагополучно с продукцией Госкинопром Грузии. Судя по качеству продукции, также полностью отсутствует идеологическое руководство этим делом. Главрепертком был принужден подать особое заявление в АПО о политически вредных уклонах в кино-производстве Грузии. Копия этого заявления при сем прилагается (прилож. №        ).

ПИСЬМО ПОСТПРЕДА ТССР В МОСКВЕ О ПЕРЕДЕЛКЕ  
МОЛИТВЕННЫХ ПОМЕЩЕНИЙ ПОД КИНОТЕАТРЫ И  
РЕГЛАМЕНТАЦИИ АРЕНДНОЙ ПЛАТЫ ЗА КИНОПОМЕЩЕНИЯ<sup>1214</sup>

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР

Отв. Секретарю Кино-Комиссии

Москва, 31 августа 1927 г.

По вопросу: Регламентации арендной платы за кино-помещения

Совет Народных Комиссаров Туркменской ССР уведомил Представительство для сообщения Вам, что:

1/ Со стороны Правительства ТССР не имеется принципиальных возражений по существу возможности использования пригодных для переделки под кино-театры молитвенных зданий. Мы считаем использование этих зданий под кино-театры весьма желательным.

<...>

Пост. Представитель ТССР

при Правительстве СССР

Отв. Секретарь

(Билик)

(Неудахина)

**№ 42**

ПИСЬМО ЗАВ. «БЕЛГОСКИНО» МАТУСОВА О ПЕРЕДЛКЕ  
МОЛИТВЕННЫХ ПОМЕЩЕНИЙ ПОД КИНОТЕАТРЫ В БОБРУЙСКЕ,  
ПОЛОЦКЕ, ГОМЕЛЕ И МИНСКЕ<sup>1215</sup>

Предположительно сентябрь 1929 г.

БССР

Наркомпрос

Государственное Управление

<sup>1214</sup> ГА РФ, ф. 7816, оп. 1, д. 4, л. 265.

<sup>1215</sup> ГА РФ, ф. 7816, оп. 1, д. 4, л. 268.

по делам кинематографии

«Белгоскино»

Управление Делами СНК БССР

В дополнение к нашему отношению за № 1-1 от 26/УШ сообщаем Вам следующие дополнительные сведения, полученные нами с округов: в Бобруйске и Полоцке хороших молитвенных зданий, какие можно было бы использовать под кино – нет, лучшие из них уже использованы под клубы. В Могилеве, как уже сообщали, есть синагога, которую можно использовать под кино, но там потребуется основательный ремонт.

В Гомеле одна синагога уже использована под кино, но она сейчас закрыта ввиду ремонта. В Минске молитвенных зданий, какие можно использовать под кино – нет. Сведений о возможности использования молитвенных зданий под кино в Мозыре, Орше и Витебске у нас еще нет.

Зам.Зав.Белгоскино

(Матусов)

Секретарь

(Бродский)

### № 43

### ИЗ СПРАВКИ РАФЕСА О КАДРАХ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ<sup>1216</sup>

11 октября 1929 г.

Мы указывали выше, что опасность отхода от советской тематики, отход к чистому эстетству, к формулам «искусства ради искусства» имеется, что тенденция эта прорывалась не раз в разгоравшихся спорах. На нынешней стадии развития кинематографии вопросы формы и стиля и вопросы содержания настолько переплелись, что руководящее коммунистическое ядро не может действительно руководить, если не будет иметь своей, строй художественной линии. Ошибки, которые были сделаны Худ. Отделом за

---

<sup>1216</sup> ГА РФ, ф.8326, оп.2, д.6, л.1-61.

отчетный период, а ошибки, конечно, были, да и не могли не быть, особенно при неопытности и отсутствии поддержки со стороны призванных к тому организаций – проистекают из-за отсутствия такой стройной художественной линии. Попутно скажем, что этой стройности линии не было и у киносекции ВАПП. Достаточно сослаться на совершенно различный характер выступлений товарищей из ВААПа о ЛЕФах на сценарном совещании (февраль 1929 г.) и на пленуме РАПП (сентябрь 29 г.).

Наибольшая сумятица в умах и наибольшая острота разногласий возникла вокруг группы ФЭКС, которые пользовались большим влиянием на фабрике. Видя в них талантливых попутчиков, Худож. Отдел Правления считал необходимым во что бы то ни стало сохранить их на фабрике, борясь против неоднократных попыток со стороны дирекции ленинградской фабрики «облегчить их уход», и в то же время стремясь постоянным общением с ними и поддержкой их движения к нам воздействовать на происходящую в их среде эволюцию. Поэтому Худож. Отдел поддержал эту группу при окончании картины «Новый Вавилон», ибо в процессе монтажа картины они под влиянием Художественного Отдела и дискуссии в печати отошли от своего первоначального, еще более эстетского плана картины, оттеснив павильон магазина и сделав все, что они могли для того, чтобы выпятить самую коммуноу.

Острота трений по художественным вопросам, перенесенная в партийную среду, побудила к созыву специального заседания актива парт-ячейки фабрики совместно с комсомольцами<...>

Было очевидно, что коммунисты, работающие внутри кинематографии, не могут уже удовлетвориться формулами из резолюции парт-совещания по кино, относительно художественной формы (см. п.5 раздела «Общественно-политические задачи кино» на стр.17 брошюры «Руководящие постановления по кино», изд. «Теа-Кино-Печати» 1929 года). Им необходимо продвинуться несколько дальше и попытаться совместными усилиями и в процессе внутренней борьбы наметить какую-то «платформу-минимум» по

вопросам формально-художественных направлений. Было также необходимо использовать уже имеющийся в литературе опыт, для чего теснее связаться с руководящей группой РАПП, линия которой при частных и иногда значительных ошибках (так же неизбежных, как и у руководителей художественной политики Совкино), более близко подходила к точке зрения Худож. Совета Правления Совкино. В июне месяце по инициативе Художественного Отдела состоялось совещание коммунистов-работников Совкино по этим вопросам. Самая инициатива созыва такого рода совещания всеми приветствовалась. Сообща была констатирована наличность разброда в коммунистической среде. Было признано, что в среде художников-кинематографистов нет еще ни одного, кто мог бы быть признан пролетарским. (Считаю, что картина «Обломок империи» и «Голубой экспресс» дают основание делать более благоприятные оценки). Не встретила возражений мысль о более органическом сближении с РАПП, хотя надо полагать, что при более развернутой дискуссии по существу, мы могли бы обнаружить в среде участников совещания и сторонников «Кузницы», и сторонников более «левых» напостовских и лефовских течений.

### Вопрос о художественных кадрах

Подготовка художественных кадров является самым «узким местом» советской кинематографии. Об этом с достаточной полнотой говорится в резолюции парт-совещания по кино (см.п.п.1, 2, 3 раздела «Вопрос о кадрах работников кино, и кино и общественности»). Но и в этой резолюции имеется недоговоренность, которая в известной мере объясняет потерю целого года в этом деле. В п.3 резолюции о кадрах говорится о необходимости тесно увязать кино-образование с кино-производством. Но не сделаны организационные выводы о возложении на кино-организации всей ответственности за кино-образование с передачей им известной и увеличенной субсидии из средств госбюджета, ныне находящихся в



распоряжении Наркомпроса. Два кино-техникума и несколько частных школ не могут в аппарате Наркомпроса получить то внимание, которое требуется для их развития. А формальный отрыв их от кино-организаций давал основание аппарату кино-организаций на все требования о помощи кино-образованию отвечать формулой, что это дело – не в нашем ведении. Характерна в этом отношении судьба прохождения этого вопроса в Глав-искусстве, Глав-профобре и Коллегии Наркомпроса. Был созван в течение 1928 г и 1929 г. ряд совещаний по вопросу о кино-вузах, но до сих пор нет решения по этому вопросу, если не считать принципиального решения в пользу Ленинградского техникума им.Луначарского, который больше работает на полиграфическую промышленность, а кино дает только операторов и лаборантов, а не худож. работников.

Как обстоит дело с художественными кадрами на фабриках Совкино?

К настоящему отчету прилагается ряд таблиц, характеризующих движение кадров режиссеров в Совкино за г.г. 1926/27, 1927/28 и 1928/29 (расчет ведется на основе картин, которые начаты в данном производственном году.

К таким выводам можно прийти на основании этих таблиц

Количество постановок каждой из трех основных групп

режиссеров

а/ На Московской фабрике

Общее					
кол-во					
режис-серов	1926/27	1927/28	1928/29	Всего	
1. Режиссеры с дореволюционным	7	6	8	4	18

стажем					
2. Режиссеры, начавшие работу в Госкино и др.	10	13	5	-	18
3. Режиссеры, выдвинутые Совкино	18	5	9	15	29
Всего	34	24	22	19	65

б/ На Ленинградской фабрике

	Общее кол-во режиссеров	1926/27	1927/28	1928/29	Всего
1. Режиссеры с дореволюционным стажем	6	8	5	2	16
2. Режиссеры, начавшие работать в Госкино и др.	7	10	10	7	27
3. Режиссеры, выдвинутые Совкино	20	5	17	20	42
	33	23	32	30	85

в/ Всего на обоих фабриках

1. Режиссеры с дореволюционным стажем	13	14	13	7	34
2. Режиссеры, начавшие работать в Госкино и др.	17	23	15	7	45
3. Режиссеры, выдвинутые Совкино	38	10	26	35	71
	68	47	54	48	150

Итак, мы имеем 150 постановок (из них около 10 короткометражек), причем 29 картин еще не закончены и переходят производством на 1929/30 год. Как же распределяются эти постановки по режиссерским группам?

Группа режиссеров с дореволюционным стажем:

Их всего 13 из 68 (19%) и поставили они 34 картины из 150 (23%). Это режиссеры: по Ленинградской фабрике – Худолеев, Гардин, Сабинский, Висковский (уже больше не работают), Ивановский, Кроль, а по Московской ф-ке – Доронин, Михин (уже больше не работают), Иванов-Барков, Касьянов, Преображенская, Бассалыго и Разумный (последние два – члены ВКП(б)). На работе и сейчас только 7 человек. На Московской фабрике роль этих с тарых специалистов значительно выше, чем на Ленинградской: 18 постановок из 65, т.е. 27,7% против 16 постановок из 85 на Ленинградской, т.е. 18,8%. Это является одним из выражений общего более художественного духа

Московской фабрики и ее руководства в лице члена Правления т.Трайнина. Проблема выдвижения молодежи поставлена здесь значительно позже.

Проблема использования старых специалистов в кино постепенно теряет свою остроту, но сохраняет все же известное значение. Некоторые из них как Иванов-Барков, Преображенская, Касьянов перешли смело на новую советскую тематику, сохранив свой стиль: необходимо всячески помочь им в их стремлении работать дальше, подтягивая к усвоению новых форм. Кроме того, в настоящее время, когда на очередь поставлена решительная борьба за экономию в сроках и стоимости постановок, молодежи будет еще чему поучиться у этих старых работников кинематографии.

Группа режиссеров, с дореволюционным стажем, но начавших свою работу еще в Госкино, Севзапкино, Пролеткино. Их 17 человек из 68, т.е. 25% и дали они 45 постановок из 150, т.е. 30%, причем на Московской фабрике их работы составляют 27,7% (18 из 65), а на Ленинградской – 32% (27 из 85). Это – режиссеры Трауберг и Козинцев (Фэкс). Эрмлер, Тимошенко, Петров-Бытов, Роом, Эйзенштейн, Александров, Шеффер, Шмитгоф, Иогансон, Евг.Петров, Широков, Светозаров, Шпиковский, Кулешов, Комаров, Юренев, Тарич (последние 7 – все Московской фабрики – уже в Совкино не работают. Кулешов создал целую школу и после неудачи с «Журналисткой» перешел в Межрабпом, где поставил «Веселую канарейку» (его ученики – Штрижак и Познанский поставили в 1928/29 г. «Ее путь»). Светозаров с его «Танькой трактирщицей» и стал знаменем ретроградов и упрощенцев в кинематографии. Шпиковский и Комаров дали две пошлые комедии («Чашку чая» и «Поцелуй Мери Пикфорд»), характеризующие ту полосу, когда руководство Московской фабрики (до партсовещания) отказывалось видеть разницу между рабочим зрителем и зрителем-мещанином и поэтому (!) приспособлялось к мещанину. Широков, Светозаров и Тарич дали «Узел», «Свои не чужие» и «Золотые руки», отразив увлечение руководства Московской фабрики, так называемым, «здоровым эротизмом». Тарич поставил помпезную «Капитанскую дочку», которая стала предметом

изучения РКИ и заставила (доказательством от противного) консервативную Московскую фабрику искать новых путей работы. Последнее имеет место уже не под руководством т. Трайнина, который более полугода на фабрике не работает, а под руководством Зам. Директора т. Маркичева. Обращает на себя внимание тот факт, что эта группа режиссеров в 1928/29 году на Московской фабрике не начала ни одной новой постановки. Это объясняется тем, что значительная часть этой группы режиссеров была вовсе снята с производства. Эйзенштейн и Роом заканчивали свои картины, а для других не было заготовленных сценариев. Сценарный кризис острее ощущается Московской ф-кой, чем Ленинградской, несмотря на наличность в Москве значительно больших сил, что также надо поставить на счет руководства Московской ф-ки (персонально на счет т.Трайнина), которое подтолкнуло Правление в 1927 году на путь разрушения начатой Худ. Советом Правления сценарной работы, все время крайне ревниво следило за тем, чтобы иметь исключительное право заказа сценариев, но само оказалось совершенно неспособным наладить контакт с литературными кругами.

Обращаясь к третьей группе режиссеров, выдвинутых самим Совкино, мы видим, что в общей сумме постановок за три года они занимают 47,3% (71 из 150), причем на Моск. ф-ке – 44,6%, а на Ленинградской же – 50%. Но здесь важнее проследить движение молодой режиссуры по годам: в 1926/27 – 10 постановок из 47 или 21,3%, в 1927/28 г. – 26 постановок из 54 или 48,1%, а в 1928/29 – 35 новых постановок из 48 или 73%. При этом необходимо отметить, что по Ленинградской ф-ке этот процесс выдвижения молодежи идет более равномерно уже с 1927/28 г., а на Московской в 1928/29 г. (под руководством т. Маркичева) делает сразу большой скачок, который дает 79% постановок этой группе молодежи.

Как обстоит дело с партийно-комсомольской прослойкой среди режиссуры?

Молодые кадры

Что же представляют собой эти вновь выдвинутые в работе Совкино режиссеры? Отличаются ли они значительно от второй группы, т.е. от тех, кто были первыми строителями советского кино? Ведь среди них много возрастной молодежи, даже комсомольцев много, окончивших ГТК.

С сожалением приходится констатировать, что и вновь выдвигающиеся элементы не представляют собой работников, определившихся в политическом отношении. Они работают на советской тематике и современном материале, так как другого материала они не знают. Но за небольшими, редкими исключениям (Авербах, Илья Трауберг) они политически индифферентны и вышколены исключительно в формальном отношении. Эта часть новых режиссеров, окончившие ГТК, ученики Эйзенштейна, Пудовкина, Рома, Кулешова, примыкают к «левому фронту», только на том основании, что все они ищут нового кино-языка. Их достоинство – определенное дарование, большая свежесть, отход от рутины – в этом сказывается влияние революционной эпохи. Понятие профессиональной части покрывается целиком стремлением иметь свое художественное лицо, но определенность политического мировоззрения не является обязательной составной частью этого «я». «Левизна» сказывается еще в слабом внимании «человеку» к его психологии, к его переживаниям, склонности к «безфабульности» или к слабой «фабуле» (как мы уже указывали выше «фабульность» у «левых» является признаком «ханжонковщины»). Школа ГТК мало заботилась об их политическом воспитании, а социальное происхождение не дало им связи с пролетариатом. Сейчас их всех надо учить и переучивать и, в первую очередь, позаботиться о создании постоянной увязки этой молодежи с массой фабрично-заводского пролетариата. Этим и руководствовался автор настоящего доклада, когда на московской рабочей конференции по кино вносил принятое конференцией предложение о постепенном прикреплении партийных и беспартийных режиссеров к фабрикам и заводам, где они смогут быть полезны в

художественной работе клубов и где они смогут черпать материал для своей художественно-творческой работы.

Но рядом с этой одаренной молодежью среди вновь выдвинутых имеются и обычные «ремесленники», которые, подобно ранее вступившим в производство, дают определенный процент средней и ниже средней продукции.

### Партийцы и комсомольцы

Что касается партийной и комсомольской прослойки, то она невелика:

Среди дореволюционных режиссеров – Бассальго и Разумный, оба партийцы.

Среди вступивших до Совкино: Эрмлер, Петров-Бытов, Шеффер, - все партийцы.

Среди молодых: Иванов, Бартенев, Познанский, Юрцев, Хухнашвили, Мутанов – партийцы. Голуб, Садкович, Журавлев, Задворечнов, Кириллов – члены ВЛКСМ.

Всего, стало быть: 10 партийцев и 5 членов ВЛКСМ из общего числа 40 режиссеров, сейчас занятых на производстве. Какой либо объединяющей характеристики всем им дать невозможно, так как большинство из них политически (в творчестве своем) еще не определились. Это относится и к Разумному и к Петрову-Бытову, несмотря на то, что он написал боевую и явно неправильную статью-платформу «Нет советской революционной кинематографии» и сделал три больших картины («Водоворот», «Путешествия», «Каин и Артем»). Определился вполне Эрмлер, которого объединяют с Фексами некоторые элементы общего кино-языка и совместная борьба против бюрократизма и упрощенчества в советской кинематографии, но который в творческой своей работе продвинул пролетарской коммунистической идеологией («Парижский сапожник» и еще более

«Обломок Империи» - это подлинно коммунистическое художественное произведение). Определился также Иванов, идущий вперед от картины к картине («Косая линия», «Луна слева», «Транспорт огня») и сейчас приступающий к картине «Крысы бегут», где он сможет вполне развернуть свою пролетарскую идеологию. Определился и Бассальго, который не обнаружил дарования в своей творческой работе, а сейчас возглавляет кампанию за увенчание лаврами картины Светозарова «Танька трактирщица».

### Административно-художественный аппарат

«Почему бы нам не поставить во главе кино-дела нескольких настоящих большевиков» (Сталин). И, в самом деле, кино-дело ощущает этот недостаток. Имеется, конечно, в виду не формальных большевиков, большевиков по стажу, а таких, которые сохранили революционную бодрость и инициативу, которые не только формально признают генеральную линию партии, но способны воодушевлять других на творческую работу по линии партии в современный реконструктивный период, для которых искусство – не место отдыха, отвлечения (для себя и для масс) от революционных бурь, а особый путь все той же революционной большевистской работы, особый метод мобилизации масс на борьбу с классовым врагом внутри СССР и на международной арене. Таких, настоящих большевиков в руководящих кадрах кино почти нет – только редкие исключения (Рафес).

Нельзя отделить аппарат художественного руководства от общего аппарата Правления. Личный состав Правления, личный состав заведующих его основными отделами, личный состав заведующих областными прокатными органами в известной мере давит на производство даже, если он формально и не вмешивается в художественно-идеологическую линию работы. Поэтому



настоящих большевиков в интересах производства, надо посадить на всех звеньях кино-дела.

Много ли вообще имеется большевиков, партийцев в административно-художественном аппарате?

Этот аппарат вообще до мизерности жалок. Отсутствие партийцев, имеющих опыт художественной работы создал известную расщепленность между политическим и художественным руководством, которое на фабрике находится в руках разных лиц, что мешает созданию правильного художественно-идеологического руководства. Московская фабрика при попустительстве Правления («надо доверять фабрикам») провела у себя выделение сценарного дела в совершенно обособленный отдел, отстранив его от всякого влияния на постановки. А художественное руководство постановками передало целиком постановочному отделу, в котором нет коммунистов-консультантов, а есть знающие кино-дело «лефовцы». Этим расщепленность руководства возведена в принцип, как раз тогда, когда фабрика получила партийное подкрепление. На Ленинградской фабрике система руководства стройнее худож. отдел обеспечивает постановки сценарным материалом, но он же руководит художественной стороной постановок, оставляя за постановочной частью только руководство организационно-технической стороной.

Аппарат художественного руководства на фабриках перегружен, особенно в Ленинграде, который выпускает в год 30 картин. Необходимо во что бы то ни стало увеличить число консультантов.

За период после партсовещания весь аппарат художественно-идеологического руководства пополнился только семью (7) работниками-партийцами<sup>1217</sup>, из которых 6 на Моск. ф-ку, 7 – в Правлении и 1 на Ленинградск. ф-ку. Из этого числа трое уже из кинематографии ушли. Оставшиеся бесспорно представляют собой плюс, иногда значительный для художественной работы. Руководители беспартийные – особенно на

---

<sup>1217</sup> Маркичев, Тарасов-Радионон, Щеголев, Денисов, Кива, Федорович-Вольф.

Ленинградской ф-ке – на своих планах выносят огромную работу. Им фабрика в известной мере обязана последними своими достижениями. Необходимо в интересах дела закрепить за фабрикой уже работающих и перебросить туда новых работников, чтобы обеспечить развертывание работы по плану, в соответствии с задачами реконструктивного периода, чтобы практически руководить и политически воспитывать молодые кадры советской кинематографии, чтобы уничтожить то раздвоение между «искусством» и «политикой», которое мешает созданию подлинно пролетарской идеологии у художников кино.

### Подготовка новых кадров

Пока не приступлено было к постройке новой фабрики Правлению Совкино была неясна вся тяжесть положения дела с подготовкой новых кадров и при всех попытках ставить этот вопрос на обсуждение получался неизменно ответ: это дело Наркомпроса. Сдвиг в этом отношении начинается, опять-таки с художественного совещания (декабрь 1928 г.), резолюция которого прямо возлагает на Правление обязанность заботиться о пополнении кадров. Затем в феврале 1929 г. последовало прямое распоряжение руководящих партийных инстанций. В феврале же состоялось всероссийское сценарное совещание. Тогда же в Глав-искусстве состоялся ряд совещаний по вопросу о преобразовании ГТК в художественный кино-вуз. Ближайшее знакомство с ГТК показало необходимость самой срочной материальной поддержки. Все это подготовило почву к тому, чтобы Правление Совкино признало необходимым предусмотреть в промфинплане определенную статью расходов на подготовку новых кадров.

Из прилагаемой к отчету таблицы видно, что для обеспечения производства всех картин (художественных и политико-просветительных) по пятилетке Совкино (не считая нужд военведа, который после слияния Госвоенкино также возложены на Совкино) к концу пятилетки будет недоставать 170

худож.-работников всех категорий. Обеспечить их приток одна фабрика не может. Фабрика может дать первое знакомство, может служить местом для обучения практикантов, но нужна кино-школа, кино-вуз.

Между тем, постановка всего дела обучения на ГТК была из рук вон плохая. Получая мизерные пособия, все учащиеся днем работали в учреждениях, и только вечером занимались в школе. Школа, не владея всем временем учащихся, не могла развернуть широко курс. Выходом было внедрение системы контрактации. В августе месяце Правление Совкино постановило ассигновать на 1929/30 год 100 т.рублей на контрактацию. Результатом был переход ГТК на дневные занятия, расширение учебного плана.

Но этого мало. Необходимо подвергнуть пересмотру всю систему обучения. В курс занятий должен быть введен политический момент, чтобы ввести кино-работников в систему политико-просветительной работы, чтобы воспитать художников-агитаторов за пятилетку социалистической реконструкции хозяйства и быта и за мировую революцию. Необходимо ввести в курс методику агитации и пропаганды. Необходимо обеспечить 75% рабоче-крестьянского состава. Необходимо пересмотреть преподавательский персонал, чтобы оканчивающий ГТК имел законченное пролетарское мировоззрение и понимал бы свое призвание служить «не искусству ради искусства», а революционному пролетарскому искусству.

### Сценарное дело

С весны, после сценарного совещания наступил поворот в постановке сценарного дела. Сценарное совещание провозгласило, что сценарий является законченным художественным произведением, архитектурным планом будущей картины. Из этого следует, что сценаристом может быть не всякий и что для того, чтобы быть хорошим сценаристом, необходимо известное дарование и специальная кино-квалификация. Стало быть, сценаристов надо готовить. С другой стороны, то же совещание, исходя не

только из профессиональных интересов сценаристов, но и из интересов самого производства заявило о необходимости вклинить сценаристов в производство как особый цех. Этим решением не только подкреплялось решение Правления Совкино о передаче дела заготовки сценариев на фабрики, но делался еще дальнейший шаг. Фабрикам рекомендовалось законтрактовать определенную группу квалифицированных сценаристов, чтобы обеспечить постоянную связь с режиссерами. Есть товарищи (член Правления т. Наумов), которые любят щеголять «последовательностью» и «радикализмом» и поэтому и сейчас, после этих решений предлагают изъять из фабрик заготовку сценариев и поручить ее Худ. Отделу Правления. Такого рода «последовательными» предложениями они надеются укрепить руководство. Но на самом деле они этим лишь тянут производство назад. Сторонники «перецентрализовали» они лишь оторвут сценариста от режиссера и станут потом перед проблемой: как заставить режиссера «слушаться».

Практика полугодия подтвердила правильность решения сценарного совещания. Обе фабрики вступили на путь контрактации сценаристов; обе фабрики считают, что это помогает им изживать сценарный кризис.

Весной 1929 года литературные организации по инициативе АРО ЦК партии выделили 30-40 человек для работы в кино. Этот первый опыт определенно был неудачен. Литературные организации не отнеслись к задаче с должным вниманием. Тем не менее Худ. Отдел организовал для выделенных 16 человек краткий курс по теории сценария. С частью из них затем были заключены договоры на составление сценариев. Осенью предположены практические занятия на фабрике.

Между тем сценарные мастерские на фабриках распались. Обучение сценаристов также требовало обстановки учебного заведения. Совкино взяло на себя инициативу организации сценарных курсов при ГТК за счет кино-организаций. В Москве организуются курсы на 50 человек с 2 отделениями: 1/ одногодичные для переквалификации сценарного молодняка, уже занятого

на производстве и 2/ двухгодичные для членов рабкоровских и селькоровских кружков, литературных организаций.

На двухгодичных курсах Ленинграду обеспечено 5 мест. Для переквалификации сценарной молодежи, уже занятой на производстве, организуются курсы в Ленинграде. Развитие этого дела обеспечено ассигнованиями Совкино и др. кино-организаций. Сценарные курсы начнут функционировать с ноября с.г.

Таким образом, 1929 год даст известный сдвиг в деле подготовки кадров. Но необходимо поставить вопрос во всей полноте о превращении техникумов в вузы и о передаче всего дела кино-образования – кино-организациям.

М. Рафес.

#### № 44

### РЕЗОЛЮЦИЯ ПО ДОКЛАДУ О РУКОВОДЯЩИХ КАДРАХ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ<sup>1218</sup>

7 января 1929 г.

1. Кино является одним из важнейших орудий культурной революции и должно занять крупное место в работе партии, как могущественное орудие массовой агитации и пропаганды, коммунистического просвещения и организации широких масс вокруг лозунгов и задач партии и как средство для массового культурного отдыха и развлечения.

Обострение классово-борьбы на идеологическом фронте не может не вызывать со стороны мелкобуржуазных группировок стремления воздействовать на этот важнейший рычаг культурного подъема и воспитания масс. Задача партии всемерно усилить руководство работой киноорганизаций и, обеспечивая идеологическую выдержанность кинопродукции, решительно бороться с попытками приспособления советского кино к идеологии непролетарских слоев.

---

<sup>1218</sup> Утверждена Секретариатом ЦК ВКП(б) 11.1.1929 г.

2. Вместе с тем ЦК констатирует, что несмотря на решение кинопартсовещания, киноорганизациям еще не обеспечена необходимая помощь в их работе; не налажена совместная работа организаций пролетарских писателей и рабкоров с киноорганизациями, вследствие чего передовые писатели и работник театра не используются в достаточной мере в работе кино; специальная кинопечать и кинокритика в общей прессе не стоят на высоте задач, предъявляемых партией к этому виду искусства; постановка кинообразования не увязана с производственными нуждами киноорганизаций; имеет место несогласованность художественно-идеологического руководства между Главреперткомом и киноорганизациями.

Партийные, профессиональные, комсомольские и общественные научные организации должны более активно участвовать в работе кино, путем выделения на эту отрасль работы новых кадров, обсуждения планов работы и продукции киноорганизаций, создания вокруг кино атмосферы товарищеской помощи. В тех же целях парвления Совкино и других киноорганизаций, совместно с профсоюзными организациями, должны практиковать созыв широких рабочих конференций и совещаний.

3. Важнейшими задачами в области подбора и улучшения кадров работников кинематографии являются, наряду с обеспечением товарищеской обстановки работы для оставшихся старых специалистов кино-дела, могущих приспособиться к запросам советского кино, - привлечение пролетарских сил особенно из числа культработников профсоюзов и из комсомола, подготовка новых кадров работников, главным образом, из рядов пролетарской общественности, удаление из кинематографии дельцов старого типа, проводящих в работе чуждую идеологию.

В целях укрепления основных кадров советской кинематографии и обеспечения содействия киноорганизациям в их работе, ЦК постановляет:

4. Предложить фракциям правлений киноорганизаций и фракциям литературных организаций пролетарских и крестьянских писателей укрепить кадры сценаристов путем:

- а) привлечения к постоянной работе по заготовке либретто и сценариев пролетарских и крестьянских писателей и установления постоянной связи между этими организациями писателей и киноорганизаций;
- б) укрепления и дальнейшего развития сценарных мастерских при кинофабриках с привлечением для работы в них выдвигающихся сценаристов;

5. Поручить АППО составить в месячный срок по соглашению с литературными, художественными, кино и другими заинтересованными организациями, обеспечивающий активное участие лучших литературных и художественных сил в кино – работе.

6. Наркомпросам союзных республик в месячный срок совместно с киноорганизациями пересмотреть программы обучения в кинотехникумах, в целях тесной увязки их с производственными нуждами киноорганизаций. Привлечь к преподавательской работе в кинотехникумах наиболее квалифицированных, практических работников кино. При комплектовании кинотехникумов довести рабоче-крестьянскую группу до 75%.

Поручить киноорганизациям и фракции союза Рабиса:

- а) привлечь молодые силы к режиссерской работе, путем расширения круга ассистентов и помрежиссеров, используя для этого учащихся кинотехникумов;
- б) обеспечить выделение достаточного кадра режиссеров и сценаристов, специализирующихся в области культурной, деревенской и детской фильмы.

7. Предложить НК РКИ СССР и союзных республик при проверке персонального состава советских учреждений предусмотреть необходимость просмотра личного состава и киноорганизаций.

Поручить РКИ РСФСР и Главискусству проверить работу ОДСК с точки зрения более тесной увязки работы этого общества с киноорганизациями и точного определения характера, функций и организационного его строения.

Поручить ЦК национальных партий в союзных республиках принять все меры, обеспечивающие практическое выполнение настоящей резолюции.

/.../

В целях укрепления основных кадров советской кинематографии и обеспечения содействия кино-организациям в их работе ЦК постановляет:

8. Предложить фракциям правлений кино-организаций и фракциям литературных организаций пролетарских и крестьянских писателей укрепить кадры сценаристов путем:

а) привлечения к постоянной работе по заготовке либретто и сценариев пролетарских и крестьянских писателей и установления постоянной связи между этими организациями писателей и кино-организациями;

б) укрепления и дальнейшего развития сценарных мастерских при кино-фабриках с привлечением для работы в них выдвигающихся сценаристов;

9. Кроме того –

а) предложить персонально т.т. Киршону, Лебединскому, Чумандрину, Жига, Дорогойченко, Сутырину, Батркау и Березовскому приступить к сценарной работе на фабриках в одной из кино-организаций;

б) поручить АППО составить в месячный срок, по соглашению с литературными, художественными кино и другими заинтересованными организациями дополнительный список, обеспечивающий активное участие лучших литературных и художественных сил в кино-работе.

10. Главпрофобру и Главискусству в месячный срок совместно с кино-организациями пересмотреть программы обучения в кино-техникумах, в целях тесной увязки их с производственными нуждами кино-организаций.

Привлечь к преподавательской работе в кино-техникумах наиболее квалифицированных, практических работников кино. При комплектовании кино-техникумов довести рабоче-крестьянскую группу до 75%.



Поручить кино-организациям и фракции Союза Рабиса а) привлечь молодые силы к режиссерской работе, путем расширения круга ассистентов и помрежиссеров, используя для этого учащихся кино-техникумов; б) обеспечить выделение достаточно кадра режиссеров и сценаристов, специализирующихся в области культурной, деревенской и детской фильмы.

11. Предложить РКИ СССР, при проверке персонального состава советских учреждений, киноорганизации включить в список первой очереди.

Поручить РКИ РСФСР и Главискусству проверить работу ОДСК с точки зрения более тесной увязки этого общества с киноорганизациями и точного определения характера, функций и организационного его строения.

Поручить ЦК-там национальных партий и в союзных республиках укрепить художественно-идеологическое руководство в местных кино-организациях.

#### № 45

### ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР «ПОЛОЖЕНИЕ О КИНО-КОМИТЕТЕ ПРИ СОВЕТЕ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР»<sup>1219</sup>

29 января 1929 г.

Постановление Совета Народных Комиссаров.

07 Положение о Кино-Комитете при Совете Народных Комиссаров  
Союза ССР

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. При Совете Народных Комиссаров Союза ССР учреждается Комитет по делам кинематографии и фотографии — Кино-Комитет Союза ССР.

2. На Кино-Комитет Союза ССР возлагается:

а) разработка и внесение на утверждение правительства Союза ССР основных директив по развитию кино- и фото-дела в Союза ССР, а также разработка, как по поручению Совета Народных Комиссаров Союза ССР и

---

<sup>1219</sup> ГА РФ. Ф. 7816, оп. 1, д. 2, л. 108-108 об.

Совета Труда и Оборона, так и по инициативе Кино-Комитета отдельных проблем, связанных с развитием кино- и фото-дела в Союзе ССР;

б) общее наблюдение и руководство развитием кино- и фото-дела и принятие мер, содействующих развитию кино- и фото-производства, а также кино-сети на территории Союза ССР;

в) дача заключений правительству Союза ССР по представляемым на рассмотрение последнего планам и проектам в части, относящейся к кино- и фото-делу.

3. Председатель Комитета, его заместители, ответственный секретарь и члены назначаются Советом Народным Комиссаров Союза ССР.

4. Кино-Комитет созывается по распоряжению председателя Кино-Комитета.

5. О результатах своих работ и вынесенных им постановлениях Кино-Комитет ообщает Совету Народных Комиссаров Союза ССР.

6. Председателю Комитета и его заместителям предоставляется:

а) непосредственно сноситься со всеми государственными учреждениями Союза ССР и союзных республик;

б) давать учреждениям Союза ССР поручения по разработке отдельных вопросов, подготовке и представлению в Кино-Комитет докладов, необходимых материалов, сведений, планов и отчетов как в письменной форме, так и через специальных докладчиков;

в) привлекать отдельных лиц для разработки и представления Кино-Комитету докладов и материалов;

г) делегировать своих представителей во все учреждения для участия в обсуждении вопросов, связанных с развитием кино- и фотодела, при чем посещение секретных заседаний производится с разрешения руководителей соответствующих учреждений;

д) созывать съезды и совещания по вопросам кино;

е) разрешать разногласия, возникающие между кино-организациями и ответствующими народными комиссариатами Союза ССР по вопросам,

связанным с экспортом и импортом картин, пленки, химикалей, аппаратуры и т. п.

7. Члены Кино-Комитета имеют право вносить по своей инициативе на обсуждение Кино-Комитета отдельные вопросы, входящие в компетенцию Кино-Комитета.

8. Кино-Комитет не имеет своего технического аппарата и пользуется аппаратом Управления Делами Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Совета Труда и Оборона.

9. Расходы по содержанию Кино-Комитета относятся на общесоюзный бюджет по смете Управления Делами Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Совета Труда и Оборона.

Зам. Председателя СЫК Союза ССР Я. Рудзутак.

Зам. Управляющего Делами СНЕ Союза ССР и СТО И. Мирошников.

Москва—Кремль.

#### № 46

#### ПРОТОКОЛ № 1 ЗАСЕДАНИЯ КИНОКОМИТЕТА<sup>1220</sup>

11 июня 1929 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОВАЛ – Т.РУДЗУТАК

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Члены Президиума: т.т. Шведчиков,

Свидерский, Лобов и Керженцев.

Члены Комитета: т.т. Малкин,

Преображенский, Шлейфер и Фотиева.

Докладчики: Бренштейн – НКФ, Косячный – ВУФКУ, Мизьяно, Шорин, Кутырев (ЗСФСР), Карпешин – Госбанк, Фридман – Межрабпом, Лифшиц – НКТорг, Гершензон – Госбанк, Лифшиц – НКФ, Охлопков.

---

<sup>1220</sup> ГА РФ, ф.7816, оп.1, д.3, л.4.

Слушали: 1. О налоговых льготах для кинопромышленности и кино-театров.  
– (В том числе – освобождение от подоходного налога).

Постановили: 1. а/ Считать нецелесообразным освобождение кинопромышленности и кинотеатров от подоходного налога.

б/ В целях развития сети кинотеатров, организации кинопередвижек и т.д. – признать необходимым предусмотреть по общесоюзному бюджету 1929/30 г. 1 млн. руб. в фонд кинофикации.

в/ Постановление СНК СССР от 4/1-29 г. о налоговых льготах для кинопромышленности в срочном порядке направить на утверждение Президиума ЦИК СССР.

Слушали: 2. О текущем кредитовании кинопрокатных организаций и производства на экспорт.

Постановили: 2. Решение вопроса в целом отложить до следующего заседания Президиума.

Считать целесообразным, до вынесения общего решения, предложить Госбанку:

а/ профинансировать Межрабпомфильм в пределах установленного для него лимита под соло векселя;

б/ в отношении Совкино выполнить постановление СТО от 8-го марта 1929 г.

Слушали: 3. О центральном снабжающем органе.

Постановили: 3. Слушанием отложить на 3 недели. Проект основных положений организации Государственного Всесоюзного Синдиката Кино-Фото-промышленности «КИНОФОТОСИНДИКАТ», представленный т.Мамулия разослать для ознакомления всем членам Кино-Комитета.

[Слушали:] 4. О формах постоянного руководства экспортом и импортом кинофильм, пленки, аппаратуры и пр.

[Постановили:] 4. Принять к сведению, что руководство экспортом и импортом кинофильм и предметов киноснабжения производится на следующих основаниях:

- 1/ Регулирование экспорта и импорта киноплёнки, фильм, кино-аппаратуры и кино-материалов осуществляется Союзнаркомторгом в лице Управления заграничных операций и состоящего при нем постоянного киносовещания;
- 2/ Экспорт фильм из СССР в Германию, Францию, Бельгию, Англию и ее доминионы (кроме Канады), Голландию, Швейцарию, Испанию, Португалию, Швецию, Норвегию и Данию, а также импорт фильм, киноплёнки, киноаппаратуры и материалов из перечисленных стран в СССР осуществляется через специальную Кино-Контору при Торгпредстве СССР в Германии;
- 3/ Экспорт фильм из СССР в САСШ и Канаду, а также импорт фильм, киноплёнки, - аппаратуры и материалов из означенных стран в СССР проводится через Амкино;
- 4/ Экспорт фильм из СССР в Австрию, Венгрию, Югославию и Румынию, а также импорт кинофильм и киноснабжения из этих стран проводится через Австрийское Торгпредство.
- 5/ В прочих странах экспорт фильм и импорт фильм и киноснабжения проводится через соответствующие Торгпредства.
- 6/ Специальная Кино-Контора в Берлине и Амкино действуют согласно выработанных и утвержденных Союзнаркомторгом Положений, а прочие киноячейки – согласно общему положению о Торгпредствах.
- 7/ Комплектование аппаратов Киноконторы, Амкино и киноячеек в Торгпредствах производится Союзнаркомторгом, причем киноорганизациям предоставлено право рекомендации сотрудников для киноконтор и ячеек, Торгпредствам же предоставлено право отвода.
- 8/ Все принципиальные вопросы, касающиеся взаимоотношений киноорганизаций между собой, разрешаются постоянным совещанием киноорганизаций при Управлении Загр.Операций Союзнаркомторга.

[Слушали:] 5. О звуковом кино.

[Постановили:] 5. – а/ Признавая чрезвычайно ценными опыты, производимые т.ШОРИНЫМ и т.ТАГЕРОМ в области звукового кино и

необходимость их дальнейшего развития, - просить СНК СССР, в целях бесперебойного финансирования этой работы отпустить в распоряжении Кинокомитета 100.000 руб. из резервного фонда СНК СССР.

#### № 47

### ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ ПРЕЗИДИУМА КИНОКОМИТЕТА ПРИ СНК СССР ПО ВОПРОСУ О КИНОАППАРАТУРЕ И КИНОПЛЕНКЕ<sup>1221</sup>

6 июля 1929 г.

< ... >

#### 2. По киноаппаратуре

Согласиться с предположениями ВСНХ по производству кино-аппаратуры на пятилетие, доложенными представителем ВСНХ.

#### 3. По киноплёнке

а/ Доложить Председателю Кинокомитета – тов.РУДЗУТАКУ, что между заявками киноорганизаций по импорту киноплёнки и контрольными цифрами НКТорга на 1929-30 г. имеется расхождение на 1.200 тыс.руб.

б/ Поручить Комиссии в составе т.т. ЛИФШИЦА, ШВЕДЧИКОВА и представителя Госплана – в пятидневный срок уточнить заявки киноорганизаций на импорт киноплёнки и доложить уточненную цифру тов.РУДЗУТАКУ. Созыв Комиссии - за тов.ШВЕДЧИКОВЫМ.

в/ Просить тов.РУДЗУТАКА при прохождении в СНК контрольных цифр импортного плана – учесть выявленную Комиссией цифру.

г/ Констатировать, что развитие кинопромышленности в объеме, предусмотренном пятилетним планом, не может быть осуществлено полностью, если в текущем году не будет разрешен вопрос о реальном осуществлении производства киноплёнки.

---

<sup>1221</sup> ГА РФ, ф.7816, оп.1, д.4, л.194-195.

д/ Принять к сведению заявление ВСНХ, что ко второй половине 1930-31 гг. внутренне производство пленки (не считая СИМПа) составит максимально 17 м.метров, при потребности в 60 м., т.е. 25%.

Поручить ВСНХ проработать вопрос о технической возможности увеличения производства пленки, учтя при этом необходимость производства пленки хорошего качества.

е/ Принимая во внимание, что по концессионному договору СИМП в 1930-31 гг. должен дать 25 м.метров пленки, что в значительной степени разрешило бы вопрос о снабжении кинопленкой – предложить ГКК проверить и сообщить Президиуму Кинокомитета – насколько реально осуществление этого плана, а также установить специальное наблюдение за выполнением концессионером обязательств в части производства кинопленки.

ж/ Принимая во внимание, что в пятилетнем плане Госплана минимальная потребность в кинопленке к концу пятилетки достигнет 150 м.метров против 80 м.метров (включая продукцию СИМПа), запроектированных ВСНХ на основе ранее сделанных заявок, - предложить ВСНХ разработать вопрос о возможности производства дополнительного количества пленки.

В случае решения о строительстве нового завода, считать целесообразным ориентироваться на производственную мощность в 100 м.метров.

4. Принять к сведению заявление тов.ШВЕДЧИКОВА, что, несмотря на то, что пятилетний производственный план Совкино может быть представлен только грубоориентировочный, тем не менее возможность использования намеченной Госпланом цифры 150 м.метров кинопленки к концу пятилетки не подлежит сомнению, так как недостаток кинофильм может быть, в крайнем случае, покрыт увеличением числа копий.

5. Поручить Госплану представить доклад в Кинокомитет о запроектированном темпе развития киносети и о вложениях по бюджету на капитальное строительство кинопромышленности и киносети, с обязательным учетом обеспечения кинопленкой.

б. Сводный доклад Кинокомитету – поручить подготовить Комиссии, в составе представителей Госплана, ВСНХ и тов.ШВЕДЧИКОВУ. Созыв – за тов.ШВЕДЧИКОВЫМ.

Председатель

(Л.Фотиева)

## № 48

### ИЗ ПРОТОКОЛА № 3 ЗАСЕДАНИЯ ПРЕЗИДИУМА КИНОКОМИТЕТА ПРИ СНК СССР ПО ВОПРОСУ О ЗВУКОВОМ КИНО<sup>1222</sup>

6 декабря 1929 г.

≤...>Постановили: 1. Доклад Комиссии т. ШУТКО и содоклады т.т. ШВЕДЧИКОВА и МОНОСЗОНА о «звуковом кино» и договоре технического содействия – принять к сведению.

2. Признать исключительную важность и срочность постановки в СССР звукового кино, для чего считать необходимым привлечение американской технической помощи и заключение договора с американской фильмой «Радио Корпорейшен Фото-Фон».

Поручить ВСНХ СССР совместно с трестом слабых токов и кино-организациями выработать условия и порядок заключения этого договора и в 2-недельный срок через Главконцесском доложить о них Кино-Комитету.

3. Признать необходимым по окончательном утверждении в Кино-Комитете основных условий и порядка заключения этого договора, командировать в Америку для ведения практических переговоров с указанной фирмой представителей ВСНХ СССР, треста слабых токов и др. заинтересованных организаций.

4. Признать необходимым продолжение форсированным темпом работ Тагера и Шорина по конструированию аппаратов для звукового кино.

---

<sup>1222</sup> ГАРФ. ф.7816, оп.1, д.3, л.70-72.



Признать, что 1 миллион руб., намеченный как СНК СССР, так и Бюджетной Комиссией, является минимальной суммой, необходимой для проведения работ по звуковому кино, ввиду чего считать необходимым увеличение этой суммы.

5. Для обсуждения всех вопросов, связанных с работами по звуковому кино, образовать Комиссию под председательством т.Лобова (с заменой лицом, назначаемым т.ЛОБОВЫМ по соглашению с представителем Кино-Комитета), в составе представителей: Совкино, Межрабпомфильма, Востоккино, Заккино, Бегоскино, ВУФКУ, Ср.-Аз.кино и представителя промышленности, выделяемым ВСНХ.

Решения, внесенные большинством этой комиссии, считать обязательными для всех остальных ее членов.

6. Предложить кинопроизводящим организациям разработать и внести на утверждение Кино-Комитета через Комиссию, указанную в п.5, мероприятия по скорейшей переподготовке режиссеров, операторов и инженеров для звукового кино.

<...>

**ПРИЛОЖЕНИЕ В**  
к разделу  
**КИНЕМАТОГРАФ ПО СТАЛИНУ.1930-1940**

**№1**

**Протокол заседания президиума Кинокомитета при СНК СССР.**

8 февраля 1930 г.<sup>1</sup>

Секретно.

Слушали:

1. Об объединении кинопромышленности.

Постановили:

1.1). Признать необходимым создание общесоюзного объединения по кино-фотопромышленности в системе ВСНХ СССР с сосредоточением в нем всего дела

ей кино- и фотоаппаратуры (съемочной, проекционной, осветительной и пр.), принадлежностей, материалов (пленки, пластинок, бумаги, фотохимикалий и пр.) и всех организаций по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации.

2). Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в двухдекадный срок подробный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения по кино- и фотопромышленности.

3). Констатируя, что фотокинопромышленность может развиваться только при условии выпуска в кратчайший срок собственной кинопленки, киноаппаратуры и фотоаппаратуры, обязать ВСНХ в месячный срок представить конкретный календарный план развертывания производства как кинопленки, так съемочной и проекционной кино- и фотоаппаратуры.

4). Поручить ВСНХ СССР представить в Совет труда и обороны в срок не более двух декад основные положения устава создаваемого объединения с заключением президиума Кинокомитета.

5). Считать необходимым ассигновать теперь же средства, достаточные для укрепления финансовой базы создаваемого объединения, поручив президиуму ВСНХ СССР представить в декадный срок подробный расчет расходования ассигнуемых сумм.

Вместе с тем, поручить ВСНХ СССР в месячный срок проработать план финансирования всей кинопромышленности и капитальных вложений как на текущий, так и на будущий год.

6). Передать в кинофотообъединение Научно-исследовательский институт по фото- и кинопромышленности, Московский государственный техникум кинематографии и Ленинградский фотокинотехникум, тесно связав работу с объединением специальных кафедр высших учебных заведений.

7). Создать комиссию под председательством т. Макеева в составе т.т. Хундадзе (ВСНХ), Кедровой (ОДСК), Эпштейна (Наркомрос), Сливкера (Центросоюз), Шведчикова (Совкино) для проработки вопроса о методах работы проката и управления киносетью на периферии.

Срок работы комиссии декадный.

Председатель /Я. Рудзутак/.

<sup>1</sup> В тот же день 08.02.1930 состоялось совещание председателя и заместителей СНК СССР и СТО по вопросу о Совкино. Текст принятого на совещании решения с грифом «Совершенно секретно» был идентичен тексту решения президиума Кинокомитета при СНК СССР, принятого 08.02.1930 за исключением одного параграфа, который гласил: «Считать целесообразным организацию при объединении по кинофотопромышленности совета с участием национальных республик, профсоюзов и других государственных и общественных организаций.

Обязать президиум ВСНХ разработать вопрос о составе совета и о целесообразности/при условии организации совета, дальнейшего существования Кинокомитета». (РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л.л. 2 и об.).

Кроме того § 5 решения совещания был расширен и дополнен пояснением о том, что основные положения устава нового объединения должны «предусмотреть обеспечение культурно-национальных интересов национальных республик, входящих в состав Союза». (Там же).

Перечисленные положения вошли в текст постановления СНК СССР «Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности» от 13.02.1930, а 26.02.1930 было издано постановление СНК СССР «Об упразднении Кинокомитета при СНК СССР».

## №2

### **Постановление № 56 СНК СССР «Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности»**

13 февраля 1930 г.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет.

1. Образовать в ведении Высшего Совета Народного Хозяйства Союза ССР общесоюзное объединение по кинофотопромышленности. В объединении должно быть сосредоточено все дело производства кинофотоаппаратуры (съемочной, проекционной, осветительной и пр.), фотокинопринадлежностей и материалов (пленок, пластинок, бумаги, фотохимикалий и пр.), а также все дело производства кинокартин, их проката и эксплуатации.

2. Поручить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в 20-дневный срок представить в Совет труда и обороны:

а) точный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения;

б) согласованные с президиумом Кинокомитета при Совете Народных Комиссаров Союза ССР основные положения устава объединения.

В этих основных положениях должны быть предусмотрены:

а) обеспечение объединения культурно-национальных интересов отдельных союзных и автономных республик;

б) организация в составе объединения совета с участием представителей этих республик, профессиональных союзов и других общественных организаций.

3. Признавая, что деятельность объединения может развиваться только при условии организации им в кратчайший срок производства киноплёнки, а также кинофотоаппаратуры, предложить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в месячный срок представить в Совет труда и обороны конкретный план развертывания этого производства.

Заместитель] председателя СНК СССР В. Шмидт.

Управляющий делами СНК СССР и СТО Н. Горбунов.

СЗ СССР, 1930, № 15, ст. 165.

13.02.1930 было издано постановление ЦИК и СНК СССР «О реорганизации управления государственной промышленностью», в котором говорилось: «Предоставить ВСНХ СССР право учреждать с разрешения СНК СССР или СТО всесоюзные объединения для управления отдельными отраслями государственной промышленности. Объединения эти являются органами ВСНХ СССР и действуют в качестве самостоятельных юридических лиц на началах хозяйственного расчета в соответствии с плановыми заданиями ВСНХ СССР». (СЗ СССР, 1930, № 15, ст. 157.

Указанное постановление явилось основанием для изданного в тот же день постановления СНК СССР «Об образовании в ведении ВСНХ СССР общесоюзного объединения по кинофотопромышленности».

### **№3**

#### **Постановление СНК СССР «Об упразднении Кинокомитета при СНК СССР».**

26 февраля 1930 г.

В связи с образованием общесоюзного объединения по кинофотопромышленности Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет.

1. Кинокомитет при Совете Народных Комиссаров Союза ССР упразднить.

2. Положение о Кинокомитете при Совете Народных Комиссаров Союза ССР (СЗ СССР, 1929, № 10, ст. 97 и 1930, № 5, ст.58) отменить.

Заместитель] Председателя СНК Союза ССР Я. Рудзутак.

Управляющий делами СНК Союза ССР и СТО Н. Горбунов.

СЗ СССР, 1930, № 18, ст. 203.

#### №4

**Письмо заместителя Председателя СНК РСФСР Т.Р. РЫСКУЛОВА  
Председателю ВСНХ СССР В.В. КУЙБЫШЕВУ с критикой проекта  
руководства Союзкино по вопросу о полном упразднении существующих  
национальных кинопроизводственных организаций.**

*20 марта 1930 г.*

Секретно

Признавая целесообразность создания общесоюзного объединения по кинофотопромышленности в системе ВСНХ СССР, одновременно считаю неправильным предлагаемый руководителями этого объединения проект о полном упразднении существующих национальных кинопроизводственных организаций. Развитие кинофотопромышленности, само по себе представляет огромную и нелегкую задачу. Одновременно, эта промышленность должна обслуживать и военные потребности. Если новое объединение сумеет справиться с задачей развития этой отрасли, то это будет означать уже большое достижение, но, одновременно, упразднять существующие национальные кинопроизводственные организации, брать на себя задачу непосредственного выполнения производства кинокартин с отражением национальной тематики, централизовать управление киносетью и подготовку соответствующих национальных культурных сил без инициативы и помощи со стороны местных организаций - это означало бы, во-первых, отвлечь внимание от основной важнейшей задачи развития фотокинопромышленности, являющейся самым слабым местом всего кинодела, во-вторых, ослабить внимание и развивающуюся инициативу местных партийных и иных общественных организаций в отношении развития кинодела и, в-третьих, отвлечь те средства, которые вкладывались, до сего времени, в развитие кинодела со стороны местного бюджета и населения. При централизации всего дела, безусловно, приток этих средств уменьшится.

Кроме того, учесть нужно, что в составе имеющихся кадров киноработников (режиссеры, операторы и пр.) особенно среди беспартийных, преобладают элементы, которые не только не понимают линии национальной политики нашей партии, но и вообще мало склонны проводить линию партии в киноискусстве и среди которых немало всяких авантюристических и рваческих элементов. Этим объясняется то невнимание к развитию кинодела в отсталых национальных районах, имевшее место до сего времени.

Для примера можно привести опыт работы Акционерного] об[щест]ва Востоккино, объединяющего в своей работе национальные республики и области РСФСР. Эта организация работает уже года полтора и возникла при сопротивлении со стороны Совкино. Правительство РСФСР пошло на организацию Акционерного] о[щест]ва Востоккино потому, что Совкино совершенно не охватывало своей работой интересы отсталых национальных республик и областей, игнорировало развитие кинодела в них, отдельные попытки производства некоторых картин из национальной жизни Совкино оказались неудачными. Несмотря на прямые и неоднократные поручения Совнаркома РСФСР оказывать содействие в работе Востоккино со стороны Совкино, последнее, наоборот, стремилось тормозить работу Востоккино. Например, при отправке от Востоккино экспедиции для засъемки известной картины «Турксиб», Совкино отказало в выдаче аппаратуры для съемочных работ, и Востоккино пришлось купить аппаратуру у частника. Самый же прокат картины «Турксиб» как в центре, так и на местах, обставлялся всякими препятствиями. В целом ряде городов и рабочих центров прокатчики старались быстро снять с экрана эту картину, а потом рабочая общественность вытребовала через печать повторение проката (Новосибирск, Ростов-на-Дону и др.); и это в то время, когда картина «Турксиб» имела громадный успех в Берлине, Лондоне и других городах Европы. Достаточно указать, что за время своего существования Совкино не выдвинуло ни одного почти работника из националов, тогда как Востоккино за короткое время существования выдвинуло несколько десятков этих работников.

Несмотря на это, Востоккино развивало свою работу. Весь собственный | паевой капитал Востоккино исчисляется в 639 тысяч рублей, из коих пайвзносы национальных республик составляют - 75% и долгосрочная ссуда - 500 тысяч рублей. Паевой капитал предполагается увеличить в текущем году до одного миллиона рублей. За истекшие 1928-1929 годы выпущено из производства художественных картин и культурфильм - 4. В 1929-1930 г.г. намечено к выпуску i 36 картин из них: художественных - 16 и культурфильм - 20; все картины исключительно из национальной жизни. Общий оборот Востоккино на будущий год намечается в размере до 2 миллионов рублей.

Акционерное об[щест]во Востоккино открыло свои отделения в Казахской, Крымской, Татарской и Дагестанской АССР и предполагает открыть также отделения в других автономных республиках. Одновременно, при этих отделениях организовано производство хроники. Проведены мероприятия по налаживанию киносети и улучшению финансового положения последней в этих республиках. Вовлекаются в кинодело национальные кадры и активизируется внимание местной общественности к этому делу. При таком успешном развитии работы Востоккино, упразднить эту организацию было бы неправильно.

Если при упразднении существующих национальных киноорганизаций в союзных республиках все же предполагается сохранить существующие кинофабрики (хотя некоторые из этих фабрик, наверное, тоже закроются в связи с постройкой новой фабрики в Москве), то таких специальных фабрик для обслуживания национальных республик и областей РСФСР не будет. Наркомпросы этих республик, безусловно, будут устранены от всякого участия в киноделе. Считать обеспеченными интересы национальных республик участием их лишь в совете при всесоюзном кинообъединении, совершенно не приходится.

Всесоюзное кинообъединение, сосредоточивая в своем ведении всю кинофотопромышленность, все финансовые средства, монополию проката,



подготовку кадров, импорт и экспорт картин, может осуществлять свое руководство (в форме синдикатских или иных отношений) существующими кинопроизводственными организациями, и вовсе не упраздняя их. Было бы правильнее сохранить эти организации в форме акционерных обществ, но, при необходимости, можно реорганизовать их в республиканские тресты, но сохранить их необходимо.

Поэтому при окончательном разрешении спорных вопросов, возникших в связи с оформлением указанного всесоюзного кинообъединения, прошу учесть эти обстоятельства: вопрос этот довольно сложный и тонкий и не так просто разрешается, как предполагают руководители кинодела. В этом же духе одновременно мною написано письмо т. Сталину.

С коммунистическим] приветом

Т. Рыскулов.

Резолюция: Т. Рютин. Ваши соображения В. Куйбышев. 23.03.[1930].

РГАЛИ, ф. 2497, оп. 2, д. 3, л.л. 3-4. - Подлинник.

## **№5**

### **Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) « Об уставе Всесоюзного фотокинообъединения и составе входящих в него предприятий и организаций»**

*25 апреля 1930 г.*

1. Для обеспечения инициативы и самостоятельности союзных национальных республик в деле кинофикации страны, организации киносети, проката кинокартин и эксплуатации киноустановок признать необходимым организовать на Украине, в Белоруссии, Закавказье и Средней Азии кинотресты союзного значения, входящие в состав кинообъединения. В отношении РСФСР указанные задачи возложить непосредственно на кинообъединения.

2. Для обеспечения культурно-национальных интересов национальных республик обязать кинообъединение в соответствии с решением ПБ от 15.02.1930 г. создать совет из представителей союзных и автономных республик, поставив задачей совета разработку и утверждение планов производства кинокартин национальной тематики, содействие в подготовке национальных кадров для кино и установление тесной связи кинообъединения с национальными культурными организациями.

3. Все кинофабрики подчинить непосредственно кинообъединению за исключением Украины, где кинотресту союзного значения, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, подчинить и киевскую кинофабрику. При кинофабриках в национальных республиках организовать художественно-политические советы, осуществляющие художественно-идеологическое руководство производством картин. Состав советов определяется кинообъединением совместно с наркомпросами соответствующих республик.

4. Включить в состав всесоюзного фотокинообъединения трест оптико-механического производства (ТОМП), переведя его на права союзного треста с тем, чтобы была создана специальная комиссия с участием военного ведомства для обеспечения производства для военных потребностей; и строящийся завод киноплёнки в Шостке, изъяв его из Вохимтреста, причем производство самой киноплёнки оставить в ведении порохового завода, вопрос же о производстве эмульсии и покрытии эмульсией киноплёнки рассмотреть особо с точки зрения целесообразности оставления этого производства на заводе или его выделения.

5. Востоккино включить в состав фотокинообъединения на правах треста.

Верно: [Баранова].

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРАВЛЕНИЯ «СОЮЗКИНО»  
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ СНК СССР В.М. МОЛОТОВУ О СОСТОЯНИИ  
КИНОДЕЛА**

*Декабрь 1930 г.*

Председателю СНК СССР

Тов.МОЛОТОВУ В.М.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА  
ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗКИНО О СОСТОЯНИИ КИНО-ДЕЛА

Союзкино было декретировано 13.П.1930 г. К организации Союзкино было приступлено в марте м-це 1930 г. Устав Союзкино был утвержден Президиумом ВСНХ 21 мая 1930 г.

Против образования Союзкино были сильные возражения со стороны к/организаций союзных республик, а также со стороны военного ведомства по линии Шосткинского завода по выработке пленки и з-да ГОЗ в Ленинграде по выработке демонстрационной кино-аппаратуры. Как кино-организация Союзных Республик, так и военное ведомство неоднократно возбуждали вопрос о пересмотре решений о вхождении их в ведение Кино-Фото Объединения. Окончательно этот вопрос был решен только в начале августа 1930 г. ,та борьба со стороны указанных организаций крайне затормозила как организационную, так и практическую работу Кино-Фото Объединения. Более нормально Правление Кино-Фото Объединения приступило к работе только со второй половины августа месяца.

Какого-либо руководства со стороны Правления Кино-Фото Объединения кино-организациями союзных республик до сего времени, а также и в настоящее время нет. Эти кино-организации входят в кино-фото

Объединение только номинально, всю свою работу ведут самостоятельно без руководства со стороны Кино-Фото Объединения.

В начале декабря 1930 г. состоялось решение директивных органов об изъятии из ведения Союзкино треста ВТОМП, вырабатывающего демонстрационную кино-аппаратуру. Таким образом, в настоящее время в кино-фото Объединение входят следующие организации: Всесоюзные тресты по производству и прокату кино-картин и эксплуатации кино-театров: Украинфильм, Грузкино, Азеркино, Арменкино, Белгоскино, Узбеккино, Трукменкино, Таджиккино, Востоккино и ф-ки по производству кино, непосредственно подчиненные Правлению Союзкино: 1-я Московская, 3-я Московская и ф-ка звуковых фильм в Москве, Ленинградская кино-фабрика, а также Всесоюзный Трест ФОКХТ по выработке кино-пленки, фото-пластинок и фото-бумаги.

Организация Межрабпомфильм в сферу влияния Союзкино не входит, а существует самостоятельно, как концессионное предприятие, также она не входит и в систему ВСНХ СССР.

Двурушническое поведение б.Председателя Союзкино Рютина крайне отрицательно сказалось на состоянии всего аппарата Союзкино, дискредитировав всю работу Союзкино как в глазах пролетарской общественности, так и перед проф. и хоз.организациями, что до сих пор крайне отрицательно отражается на всей текущей работе.

О состоянии кино-дела в Союзе можно судить по следующим данным:

### СОСТОЯНИЕ КИНО-СЕТИ

Таблица № 1

<u>Всего</u>	<u>В том числе</u>
кино-установок	к/театры клубн. Сельские деревенские пере-
	установ. стационар. движки

на 1.X.28 г.

по Союзу/	9741	1208	3658	1767	2332
РСФСР	6738	897	2425	714	2038

на 1.X-29 г.

по Союзу/	13850	-	-	-	-
РСФСР	9693	860	2885	1114	3873

На 1.X-30 г.

По Союзу/	20700	1195	4750	3350	9350
РСФСР	13800	885	3315	1755	7430

Ввиду того, что цифровых данных о состоянии сети по кино-организациям Союзных республик в Союзкино не имеется, эти цифры взяты в размере 30% цифр по РСФСР.

Если сравнить рост сети по типам ее: театры, клубы, деревенские стационары и передвижки, то увидим, что рост театральной сети в темпах наиболее отстает от темпов роста клубной сети и в особенности от темпа роста деревенской сети. Рост сети по клубным и деревенским установкам мог бы быть значительно больше, если бы было в достаточном количестве проекционной аппаратуры, выпускаемой ВТОМПОм (Трест Оптико-Механич. Производ. в Ленинграде). К сожалению, завод с заказами, которые ему давались, не справлялся из-за отсутствия оборотных средств, оборудования и сырья (соответствующих сортов стали и цветных металлов).

Указанные цифры роста кино-установок по типам говорят о том, что директива партии – продвигать кино, главным образом, в широкие рабочие-крестьянские массы – выполнялась.

На 1931 г. Союзкино лишено какой-либо возможности заняться дальнейшим развитием кино-сети и в особенности кинофицировать деревню по линии колхозов и совхозов из-за отсутствия каких-либо средств для этой цели. Союзкино наметило затратить в 31 г. на кинофикацию прибыль от

эксплуатируемых им кино-театров в размере около 10,7 мил.руб. Согласно закона о фондах кинофикации, принято ЦИК СССР от 7.УШ.1929 г. Наркомфин СССР решил всю прибыль от кино-театров, находящихся в эксплуатации Союзкино изъять в доход казны, несмотря на то, что большинство театров переданы в Союзкино местными Исполкомами по договорам с условием, чтобы прибыль от них обязательно шла на развитие кинофикации той области, в которой они находятся. Это решение опротестовано Госпланом СССР в СТО с тем, чтобы Союзкино было разрешено расходовать прибыль от театров на строительство и оборудование кино-сети той республики, области или края, в которой находятся эксплуатируемые Союзкино кино-театры.

Без этих средств Союзкино лишено будет возможности выполнить возложенные на него правительством обязанности заниматься регулированием и плановым развитием кинофикации Союза ССР.

Указанная кино-сеть (см. таблицу №1) обслуживалась следующим фондом количества копий с кино-картин:

#### СОСТОЯНИЕ ФОНДА ПОЛНОМЕТР. ФИЛЬМ (копий).

Таблица № 2

	На 1.X-28 г.	на 1.X.29 г.	на 1.X-30 г.
По Союзу+/ в том числе	22.700	31.650	34.000
по РСФСР	15.876	22.149	29.903

х/ Ввиду того, что цифровых данных о состоянии фонда фильм по киноорганизациям союзных республик в Союзкино не имеется, эти цифры взяты в размере 30% цифр по РСФСР.

Из приведенной таблицы видно, что фонд фильм, обслуживающих кино-установки в 1929-30 г. возрос очень незначительно сравнительно с 28-29 г. Это объясняется тем, что в 29-30 г. Союзкино был предоставлен крайне незначительный контингент на ввоз кино-пленки из-за границы, который в среднем мог удовлетворить только не больше 50% потребности.

Работа фонда фильм по годам характеризуется следующей таблицей.

#### КОЛИЧЕСТВО ЭКРАНО-ДНЕЙ

Таблица № 3

	27-28 г.	28-29 г.	29-30 г.
По Союзу +/-	1.163.222	1.608.452	2.436.487
В том числе			
по РСФСР	814.256	1.125.917	1.705.541

+/- Ввиду того, что цифровых данных о состоянии экрано-дней по кино-организациям союзных республик в Союзкино не имеется, эти цифры взяты в размере 30% цифр РСФСР.

И следующей таблицей поступлений от проката:

Таблица № 4

#### ПОСТУПЛЕНИЯ ОТ ПРОКАТА В РУБЛЯХ:

	27-28 г.	28-29 г.	29-30 г.
По Союзу +/-	24.016.801	28.731.474	34.645.350
В том числе			
по РСФСР	16.811.761	20.112.032	27.751.745

+/- Ввиду того, что цифровых данных о состоянии оборотов по к/организациям союзных республик в Союзкино не имеется, эти цифры взяты в размере 30% цифр по РСФСР.

Если сравнить темп роста экрано-дней с темпом роста поступлений по прокату, то мы увидим, что темп роста по экрано-дням значительно превышает темп роста поступления от проката. Это объясняется тем, что как кино-сеть, так и экрано-дни растут главным образом по деревенской сети, которая работает на льготном тарифе, что отражается на прокатных поступлениях в сторону их уменьшения, при почти стальной сети кино-театров, которые несмотря на это дают до 60% всех прокатных поступлений.

#### ТАРИФЫ:

Кино-сеть в Союзе ССР развивается, как было указано выше, главным образом, по линии увеличения клубных и деревенских кино-установок, работающих на льготном тарифе. В настоящее время действуют следующие тарифы: для клубных установок средняя цена дня установлена в 16 р.; для деревенских кино-установок прокатная цена установлена от 4 до 6 рублей в день в зависимости от благосостояния района. Прокатная плата по деревенским кино-передвижкам настолько низка, что част о пересылка ленты к месту демонстрации стоит дороже, чем та плата, которую Союзкино получает от демонстрации фильма.

Кино-театры работают на проценте с валового оборота: 25% платят те кино-театры, входная плата которых 25 коп. и ниже; 30% платят те кино-театры, которые находятся в частных руках, которых в настоящее время нет, платят 35%. Эти тарифы были утверждены ЭКОСО РСФСР и действуют только на территории РСФСР. По кино-организациям Союзных республик тарифы несколько разнятся от тарифов РСФСР, но в общем и целом средняя высота их приблизительно одна и та же, что и в РСФСР. Входная цена кино-театров по РСФСР составляла по настоящее время в среднем 30 коп. в рабочих клубах 15 коп., и по к/передвижкам 8 коп.

При существующих тарифах на прокат и при указанных выше входных ценах, едва окупается в прокате себестоимость кино-картин.



Это обстоятельство, а также избыточное наличие у населения, особенно в деревне, денежных знаков, побудило Союзкино поднять вопрос перед правительством о повышении прокатных тарифов. Ходатайство о повышении тарифов в ближайшем времени будет внесено Президиумом ВСНХ на рассмотрение Совета Труда и Оборона.

Если взять прокатную мощность всего Союза за 100%, то прокат по Союзным республикам выразится примерно в следующих процентах:

РСФСР – 68%; УССР – 22%; ССР Грузии – 2 ½%; Азербайджанская ССР – 2%; Армянская ССР – 0,5%; Узбекская ССР – 2 ½%; БССР – 1 1/2%; Туркмен.ССР – 0,5%.

Таблица № 5.

ВЫПУСК КИНО-КАРТИН СОВЕТСКОГО ПРОИЗВОДСТВА

В ПРОКАТ

Производ- ственные организации	за 1927-28 г.			за 1928-29 г.			за 1929-30 г.		
	полно- метр. худ.	мало- метр. полит. просв.	хро- ника худ.	полно- метр. худ.	мало- метр. полит. просв.	хро- ни- ка худ.	полно- метр. худ.	мало- метр. полит. просв.	хро- ни- ка худ.
Совкино	52	57	61	70	66	97	48	66	101
Востоккино	-	-	-	3	1	-	4	2	-
Украинфильм	32	-	-	31	3	-	16	4	-
Белгоскино	3	2	-	5	-	-	5	2	-
Грузкино	13	-	-	12	-	-	6	10	-
Азеркино	1	-	-	3	-	-	1	-	-

Арменкино	3	-	-	3	-	-	2	-	-
Узбеккино	4	-	-	-	-	-	1	-	-
Туркменкино	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Чувашкино	1	-	-	1	-	-	-	-	-
Кино-Сибирь	-	-	-	1	1	-	2	1	-
Госвоенкино	8	5	-	9	4	1	-	1	-
Прочие орг.	3	-	-	4	1	-	1	1	-
Союзкино:	120	64	61	142	76	98	87	87	101
Межрабпом- фильм	11	4	-	23	4	-	6	31	-
Итого:	131	68	61	165	80	98	93	118	101

Из этой таблицы видно, что за 1929-30 г. выпуск картин советского производства в прокат резко сократился по полнометражным художественным фильмам сравнительно с 28-29 г. и с 27-28 г., что указывает на неблагополучие в производстве кино-картин по всем кино-организациям Союза ССР. Рост производства малометражных политпросветфильм частично вскрывает прорыв, который мы видим по художественным фильмам. Главными причинами, тормозящими производство кино-картин, являются почти полное отсутствие необходимых нам сценаристов, могущих писать идеологически выдержанные и художественно-ценные сценарии, а также почти полное отсутствие за редким исключением, нужных нам режиссеров, могущих ставить идеологически выдержанные и художественно-ценные, а также отвечающие на актуальные политические темы картины в эпоху бурного строительства социализма.

Писатели, литераторы, журналисты и сценаристы не дают сценарного материала либо потому, что они не хотят заниматься этим делом, либо потому, что не способны последнее делать. Как, например, из нескольких сот сделанных заказов на сценарии по договорам с разными авторами, наши

кино-фабрики могли выбрать только несколько десятков, подходящих для постановки авторских сценариев или либретто. Опыт прикрепления по собственному желанию группы писателей, согласно резолюции Оргбюро о кино-кадрах от 11 января 1929 г., оказался неудачным. В эту группу РАПП сначала наметил выделить около 430 писателей по сценарной работе на ф-ках, которая потом снизилась до 25, а потом не осталось ни одного писателя, желающего работать по сценарному делу. Предложение, сделанное на Всесоюзном кино-партсовещании изжить сценарный кризис путем мобилизации нескольких десятков ответственных, политически зрелых и коммунистически выдержанных работников из состава писателей и журналистов с посылкой их на кино-фабрики учиться писать сценарии, до сих пор провести не удалось. Советской кинематографии не только не дают новых работников, могущих вести ту или иную работу в кино, но даже тех работников, которые выделились как крупные работники, снимают с работы местные партийные организации как в центре, так и на местах.

Следующая таблица показывает состояние производства кино-картин за 3 года.

ДВИЖЕНИЕ ВЫРАБОТКИ КИНО-КАРТИН ПО ВСЕМ  
КИНО-ОРГАНИЗАЦИЯМ, ВХОДЯЩИМ В СОЮЗКИНО

Политпросв.	<u>Худож.нем.</u>	Хроника	Общие	Обработка	Всего
<u>фильмы нем.</u>	кол. сумма	немая	расходы	позитива	т.р.
кол.сумма	т.р.	кол.сумма	на кар-		
т.р.		т.р.	тины		

28-

29 г. 105 2391 101 7097 126 289 9778 2973 12752

29-

30г. 199 4171 113 988 327 591 14643 7200 28843

31г. 300 10650 100 800 500 1000 22905 8808 31713<sup>1223</sup>

В указанной таблице приведены условные единицы кино-картин, куда входят как те картины, которые перешли от предыдущих лет, так и те картины, которые вошли вновь за указанные годы. Фактическое выполнение к/картин в производстве характеризуется таблицей № 5 – выпуска советских к/картин в прокат.

Следует отметить, что себестоимость к/картин повышается из года в год. Это повышение против установленных лимитов вызывается отсутствием установленного твердого плана работ в производстве, отсутствием сценариев и недостаточной квалификацией работников (режиссеров). Качество к/картин за 29-30 г. не только не улучшилось, а даже ухудшилось, особенно по политпросветфильмам.

Главным условием идеологической и художественной ценности кинопродукции является политически выдержанное руководство в кино, наличие в кино крепких и близких к запросам современности работников: сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, а также активное участие партийной и советской общественности в строительстве кино на всех его звеньях. Так определяло условие идеологического руководства Всесоюзное кино-партсовещание, гарантирующее качество продукции. К сожалению, в действительности этих условий в советской кинематографии до сих пор не создано. Идеологически выдержанные и художественно-ценные к/картины, отвечающие на актуальные политические вопросы дня, могут быть только тогда, когда непосредственно на производстве, на кино-фабриках будут необходимые кадры. Работа настолько сложна по производству кино-картин, что один человек или Правление в целом вне кино-фабрик, пусть будут они, как говорят, семи пядей во лбу, не в силах сами, без укомплектования фабрик политически грамотными, с широким кругозором, работниками наладить и

---

<sup>1223</sup> В том числе 20 звуковых политпросветфильм на 1.200 т.р., 12 звуковых художествен.фильм на 1920 т.р., 27 звук.хроники на 135 т.р.

гарантировать необходимое идеологическое и художественное руководство. Идеологически выдержанный состав членов Правления не сможет воспрепятствовать проникновению чуждой нам идеологии в кино-картины, если на фабриках режиссеры и сценаристы будут не нашими людьми, чуждыми нашей идеологии.

До сих пор кино-организации работают без тематическо-производственного плана и Правление Союзкино полагает, что такое положение будет длиться еще долгое время. Тематический производственный план твердо можно составить на операционный год в том случае, если к началу оперативного года в портфеле кино-фабрик будут готовые, апробированные соответствующими инстанциями сценарии на все то количество, которое по плану намечено к производству. До сих пор такого плана не было. Практика показывает, что намеченный тематический план, а не производственный план осуществляется обыкновенно не более 20%, а остальные кино-картины ставятся по сценариям, влившимся в кино-организации самотеком и не в достаточном количестве, не покрывающем производственный план. До сих пор опубликовываемые кино-организациями тематические планы представляли собой только перечень названий тем, а не сценариев по этим темам, сделанных писателями, литераторами, журналистами или сценаристами. Часто, несмотря на тот, что автор работал над писанием по теме сценария несколько месяцев, из его работы либо ничего не выходило, либо представленный материал оказывался браком.

Хорошо квалифицированный сценарист может в течение года написать не более двух авторских сценариев. Картина ставится не менее полгода. Таким образом, та или другая политическая актуальная тема при успешной работе над ней может быть осуществлена показом на экране только через год. При нашем бурном росте социалистического строительства, быстром изменении политической ситуации часто актуальная тема год тому назад является уже устарелой, мало значащей в тот момент, когда по этой теме картина вышла на экран. Все это самым отрицательным образом сказывается в производстве

кино-картин, как на их качестве, так и на их количестве, удорожая при этом их себестоимость.

На 31 год Союзкино наметило программу производства худож. кино-картин в 100, политпросветфильм – 300 и звуковых фильм – 32. Эта производственная программа, как выяснилось сейчас, ни в какой степени не может быть выполнена, по причине почти полного отсутствия кино-пленки. Количество кино-пленки, которое нам определено по контингенту Наркомторга, покрывает только потребность одного квартала нашей вышеуказанной производственной программы. На кино-фабриках Союзкино находится в производстве незаконченная продукция, перешедшая от прошлого года в размере, потребляющем всю кино-пленку, которую мы сможем ввезти в 1931 г. Перед правлением Союзкино стоит угроза в 1-м и II-м кварталах 31 г. не пускать в производство ни одной новой картины, что вынудит Правление Союзкино срочно приступить к увольнению работников с кино-фабрик. Невозможность включить в производство новых кино-картин вызовет большое увеличение накладных расходов и резкое удорожание себестоимости оставшихся в производстве кино-картин. Отсутствие кино-пленки также не даст возможности печатать нужное количество копий, необходимое для удовлетворения потребностей в эксплуатации кино-установок, находящихся в Советском Союзе, и вызовет сокращение прокатных поступлений и оборотов кино-установок.

Основные финансовые показатели производственной программы на 1931 г. выражаются в следующем виде:

---

	По основному годовому плану, принятому ВСНХ на 31 г. при контингенте в 4.060 руб.	По годовому плану при сокращении контингента на пленку до 2.300 т.р.
Поступления от проката	60. -	36. –

---

Затраты на произ- водство кино- картин	31,7	18,5
Поступления от собственных кино- театров	52	30,5
Прибыль	33	-
Убыток	2	8

Таким образом, сокращение контингента инвалюты на пленку влечет за собой потерю в 31 г. прибыли в 33 мил.руб., но и потребует из бюджета еще ассигнований на погашение убытка в 8 млн.руб.

Кроме этого, поскольку новых кино-картин в производстве пущено не будет, через полгода существующие фонды к/фильм (см.таблицу № 2), находящихся в работе, будут изношены, а новых копий взамен изношенных, Правление Союзкино дать будет не в состоянии. Стоит угроза к концу текущего года почти полной остановки работы кино-сети. Чтобы предотвратить предстоящую катастрофу в кино-деле, несмотря на крайне тяжелые условия с инвалютой, необходимо дать разрешение Союзкино на закупку за границей кино-пленки на сумму не менее 4 млн.рублей. Это сделать возможно, поскольку Союзкино на пленку имеет 12-ти месячный кредит и платежи за купленную пленку таким образом упадут на 32 г. пропорционально по кварталам. Это контингент даст возможность сохранить как производство кино-картин, так и снабжение кино-сети копиями на уровне 29-30 г.

А) В особом квартале в Союзкино получился финансовый прорыв на 4,3 млн.руб. Образовался он от уменьшения поступлений по прокату на 2,3 млн.руб. (вместо 13,2 млн.руб. По плану 10,9 м.р. фактически) по причине сокращения названий кино-картин для проката (недовыполнил

производственную программу кино-фабрики), сокращением количества копий для проката (обслуживания кино-сети) из-за недостатка пленки и отсутствием мелкой купюры дензнаков для оплаты входа в кино-театры.

Б) От уменьшения поступлений от реализации продукции по тресту ФОКХТ (пластинки, фото-бумага) и по ВТОМПу (кино-аппаратура) на 1,5 млн.руб. оп причине сокращения выпуска продукции из-за недостатка сырья (серебро, желатин, химикалий, металла), неналаженности аппарата Союзкино (организационный период) и затруднениями при реализации (недостаток транспорта, тары и дензнаков).

В) Недополучили от ВСНХ ассигнований на кадры 1 млн.рубл. (вместо 1,2 млн.рубл. получили только 191 т.р.), в счет которых пришлось выдать учащимся 600 т.р. из оборотных средств Союзкино.

Вследствие этого финансового прорыва Союзкино не доплатило НКФ СССР по отчислениям от прибылей 2,4 т.руб., ФУБРУ 0,4 т.р., задолженность по картинам кадрам 0,4 т.р., по налогу с оборота 1,1 млн.руб. (налог был повышен в особом квартале неожиданным для Союзкино до 29% с фото-товаров вместо 7,8% в прошлом году).

За неуплату указанных сумм НКФ СССР наложил в декабре арест на к/к счет Союзкино в Госбанке и этим парализовав всю работу. ВСНХ этот прорыв в финансах в размере 4,3 млн.руб. не предусмотрел покрытием в 1-м квартале, что продолжит существующий ареста к/к счета Союзкино в Госбанке и затормозит всякую работу Союзкино. Принимая во внимание те тяжелые условия, в которых очутилось Союзкино предполагать, что оно изыщет эти 4,3 млн.руб. у себя в 1-м квартале, нет никаких оснований. Остается единственный путь дополнительное финансирование со стороны ВСНХ СССР.

### ПРОИЗВОДСТВО СОБСТВЕННОЙ КИНО-ПЛЕНКИ

Советской кино-пленки до сих пор в Союзе не вырабатывалось. Строятся два кино-пленочных завода – один в Шостке при Пороховом заводе, и второй в Переяславле-Залесском, б.завод концессионера СИМП, переданные



Союзкино в августе м-це 30 г., могут дать в 32 г. около 40 млн.метров пленки, что освободит, если качество этой пленки будет удовлетворительно, от ввоза заграничной пленки. Первые партии советской пленки с этих заводов по плану должны поступить в 3-м и 4-м кварт. 31 года, но зато возможно только при форсированной работе по окончанию стройки этих заводов, для чего необходимо дополнительно ассигновать в советской валюте 1 млн.700 т.рублей и на ввоз недостающего оборудования инвалюты на сумму 342.000 р. Без получения как денег в советской валюте, так и в особенности инвалюты на заграничное оборудование, пуск этих заводов будет невозможен и тогда мы станем перед необходимостью и в 32 г. затратить не менее 6 млн.рублей инвалюты на ввоз заграничной пленки. ВСНХ на 31 г. Союзкино инвалюты ничего не выделил.

#### ПРОИЗВОДСТВО ФОТО-ПЛАСТИНОК И ФОТО-БУМАГИ

Производство пластинок и фото-бумаги характеризуется следующей таблицей:

Таблица № 7

Валовая продукция ФОКХТ в ценах соотв. года в т.р.

Продукция	27-28 г.	28-29 г.	29-30 г.	1930 г.	1931 г.
Фото-пласт.	-	-	3334,6	3787	6118
Фото-бумага	-	-	2375	2858	5570
Химикалии	-	-	403	489	1560
Фото-бланки	-	-	56	-	-
Кино-пленка	-	-	-	-	3480
Итого:	2191,8	3.078,6	6198	7134	16728

Из этой таблицы видно, что производство фото-пластинок и фото-бумаги из года в год растет и будет расти. Темпы роста этой продукции мог бы быть значительно больше, если бы было достаточное снабжение дефицитным сырьем: азотно-кислым серебром и желатином.

### КИНО-АППАРАТУРА

Демонстрационная кино-аппаратура как для передвижек, так и для стационарных театров вырабатывается на з-де ВТОМП, теперь ВООМП (Всесоюзное Объединение Оптико-Механической Промышленности) и на небольшом механическом заводе в Одессе. Производственная программа по выработке проекционной аппаратуры на з-де ВООМП на 31 г. Намечено в размерах 12.000 к/передвижных аппаратов, 2800 стационарных аппаратов и на 2 милл.500 т.р. запасных частей к кино-аппаратуре и 400 звуковых головок для демонстрац. аппаратов. Выполнение этой программы стоит под угрозой. По всей вероятности она будет сокращена на 50%, ввиду того, что Военное ведомство усиливает заказы на этом заводе спец.продукции. Необходимо принять срочные меры к тому, чтобы намеченная производственная программа была ВООМП выполнена. В противном случае будет резкий недостаток кино-аппаратуры, необходимой для кинофикации СССР.

### КАПИТАЛЬНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

По контрольным цифрам размер капитального строительства по Союзкино был намечен в размере 38,8 млн.руб. Эти контрольные цифры ВСНХ были сокращены до 13,5 млн.руб., что крайне отрицательно сказывается на дальнейшем развитии работы Союзкино. Выше уже было сказано, что если Союзкино не дадут дополнительно 1.700.000 рублей, то пуск в эксплуатацию заводов по выработке кино-пленки к концу тек.года не состоится. Также не будет пущена в эксплуатацию новая к/ф-ка на Ленинских горах, которая строится уже 3 года, будет консервирована, что вызовет омертвление капитала свыше 9 мил.рублей, затраченных на постройку этой ф-ки.

## КАДРЫ

Подготовка кадров для советской кинематографии имеет решающее значение и вестись должна в ударном порядке. Отсутствие нужных по квалификации кадров сказывалось и сказывается в настоящее время на понижении количественных и качественных показателей кино-продукции. Союзкино открыло в 1930 году ряд новых кино-учебных заведений:

1) Моск.Гос.Инст.Кинематографии	419 человек учащ.
2) Киевский	250 человек учащ.
3) Ленингр. Оптико-Мех.Инст.	783 <sup>1224</sup> человек учащ.
4) Ленингр. факультет звуковиков	200 человек учащ.

---

Итого: по ВУЗам 1652 человек учащ.

1) Ленингр. фото-кино техникум	390	«	«
2) Ленингр. Оптико-Мех.Техникум	520 <sup>1225</sup>	«	«
3) Киевский фото-кино техникум	219	«	«
4) Ростовский фото-кино техникум	120	«	«
5) ...мский фото-кино техникум	75	«	«
6) Тифлисский фото-кино техникум	60	«	«
7) Ленингр. Веч.техн.точ.мех.	300 <sup>1226</sup>	«	«
8) Павшинский « «	50 <sup>1227</sup>	«	«
9) Одесский « «	200	«	«

---

Итого по техникумам: 1934 чел.

1) Рабфак при Моск.Гос.Инст.Кин.	135
2) Рабфак при Киевск. «	100

---

<sup>1224</sup> Эти учебные заведения на 31 год отошли в ведение ВООМП с затратой на обучение 4.033 т.руб.

<sup>1225</sup> То же.

<sup>1226</sup> То же.

<sup>1227</sup> То же.

3) Рабфак « Павшинском заводе	100 <sup>1228</sup>
4) Рабфак при Звуковом факультете	100
<hr/>	
Итого по фабрикам	435

На обучение указанного количества учащихся в особом квартале 1930 г. необходимо было 1200 т.р., а ВСНХ после того, как учащиеся уже приступили к занятиям ассигновало только 191.000 рубл., что поставило учащихся в крайне тяжелое положение. Чтобы предупредить голодовку учащихся, Правление Союзкино вынуждено было часть денег около 600 т.р. изъять из оборотных средств, которое и без этого в Союзкино были крайне недостаточны для нормального хода работ.

Кроме указанного количества учащихся по ВУЗам, Техникумам и рабфакам по контрольным цифрам на 31 г. предполагается охватить учебой на ФЗУ ШУМПак, разного вида курсов около 39.000, в том числе кино-механиков около 20.000. На обучение всех учащихся в 31 году необходимо 11,5 млн.руб. Контрольные цифры до сих пор ВСНХ еще не утверждены.

### ЗВУКОВОЕ КИНО

В производстве звуковых картин советская кинематография крайне отстала по сравнению с развитием этого дела за границей, в особенности в Америке. Несмотря на то, что двумя нашими изобретателями т.т. Шориным и Тагером были изобретены еще в 1 ½ - 2 года тому назад собственные аппараты как проекции оные, так и съемочные, наладить производство этих аппаратов в заводском масштабе до сих пор не удалось. Производство их зависит, главным образом, от Всесоюзного Объединения Электротехнич. Промышл. ВЭО и ВОМП, которые не принимают наших заказов на звуковую

---

<sup>1228</sup> То же.

аппаратуру, ссылаясь на то, что его заводы загружены военными заказами. Необходимо срочное распоряжение, обязывающее ВЭО и ВОМП минимальное количество как съемочных, так и проекционных аппаратов на 1931 г. изготовить.

В Союзкино организована специальная к/ф-ка звуковых фильм в Москве, а также специальное ателье в Ленинграде, Украине и необходимо такое же ателье организовать в других кино-организациях Союзкино Республик. Без звуковой аппаратуры Союзкино не в состоянии выпускать звуковые фильмы, политическое значение которых для Союза с его многочисленными национальностями и малой грамотностью колоссальное.

Поэтому срочная интенсивная работа по внедрению звукового кино – на рынок Союза – крайне необходимо. Переоборудование кино-театров под звуковое кино в 31 году потребует ассигнований около 3 млн.рубл., которое необходимо получить из фонда кинофикации.

#### ПРЕДЛОЖЕНИЯ

- 1) Обязать ВСНХ ассигновать по капитальному строительству дополнительно 1.000 т.руб. на окончание строительства пленочных заводов в Шостке и Переяславле-Залесском.
- 2) Срочно выделить дополнительный контингент в инвалюте 342 т.р. на оборудование кино-пленочных заводов.
- 3) Обязать ВСНХ увеличить финансирование Союзкино в 1-ом квартале на 4,8 миллиона руб. на покрытие прорывов ударного квартала.
- 4) Увеличить контингент в инвалюте на 2 млн.рубл. на закупку пленки в 31 году с тем, чтобы пленка была куплена в кредит с платежами в 1932 году.
- 5) Провести в срочном порядке через СТО новые повышенные тарифы по эксплуатации кино-картин на территории Союза ССР.

б) Разрешить Союзкино прибыль от эксплуатируемых им кино-театров, согласно постановления о фондах кинофикации ЦИК СССР от 7/УШ-29 г. расходовать на строительство и оборудование кино-сети республики, области или края, на которой находятся эксплуатируемые Союзкино кино-установки.

7) Обязать Всесоюзные объединения Оптико-Механической промышленности выпустить в 31 году 12.000 кино-передвижек, 2800 стационарных кино-аппаратов, 400 звуковых головок для проекционных аппаратов и на 2.500 т.р. запасных частей к кино-аппаратам.

РГАЛИ, ф.2497, оп.2, д.3, л.8-19.

Подпись отсутствует.

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ПРАВЛЕНИЯ «СОЮЗКИНО»  
М.Н.РЮТИНА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ СНК СССР В.М.МОЛОТОВУ О  
НЕОТЛОЖНЫХ МЕРАХ ПОДДЕРЖКИ КИНЕМАТОГРАФИИ**

*21 июня 1930 г.*

Тов. МОЛОТОВ!

Около пяти м-цев тому назад Политбюро приняло решение о создании Всесоюзного Кино-Фото-Объединения с включением последнего в ВСНХ. Необходимость создания Всесоюзного Кино-Фото-Объединения аргументировалась тем, что:

- 1) До настоящего времени положение в кинематографии, как в отношении производства кино-фильм, так и в отношении развития своей кино-фото-индустрии оставалось крайне неудовлетворительным;
- 2) Развитие кинематографии происходит крайне медленно и отстает от общих темпов социалистического строительства;
- 3) Благодаря обособленному существованию ряда кино-организаций, не было никакой плановости в развитии кино-дела;

4) Идеологическая выдержанность кино-картин до самого последнего времени, в своей значительной части, оставалась совершенно неудовлетворительной.

Все эти аргументы, по нашему мнению, остаются совершенно бесспорными и создание Кино-Фото-Объединения при ряде условий как уже показывает первый опыт для ускорения развития кино-индустрии может дать крупные плюсы.

Теперь Кино-Фото-Объединение в основном оформлено. Затяжные разногласия с национальными кино-организациями, длительные споры о передаче нам оптико-механического треста и строящегося завода пленки, привели к тому, что Кино-Объединение лишь месяц тому назад смогло приступить к органической работе и окончательно юридически оформить свое существование. Но первые же месяцы работы Кино-Объединения заставляют нас бить тревогу. В настоящее время наша работа подрывается в корне лишением нас импортных контингентов, во-первых, для ввоза пленки и, во-вторых, для ввоза хотя бы минимум необходимого оборудования для наших трестов и кино-фабрик. Лишь месяц тому назад из наших импортных контингентов нам срезали 2 милл.рубл., а 10 дней тому назад нам срезали еще 1(?) миллион. Эта совершенно непродуманная урезка импортных контингентов заставили нас, во-первых, закрыть все наши 13 кино-фабрик, имеющиеся в Советском Союзе и, во-вторых, прекратить все работы, как по развитию звукового кино, так и по развертыванию производства кино-фото-аппаратуры и оборудования строящейся крупнейшей фабрики в Москве (на Потылихе), на постройку которой уже затрачено 5 милл.рубл.

По плану для Кино-Объединения потребуется в текущем году 70 милл.метров пленки. До последнего же времени для всех кино-организаций мы получили лишь около 20 милл. По отношению к плану имеется у нас, таким образом, дефицит около 40 милл. метр.пленки. В настоящее время лишь на одних фабриках бывшего Совкино лежит на фабриках уже около 100 готовых смонтированных картин, на производство которых затрачено 4

милл.рублей. На печатание их необходимо 20 милл.метров пленки, на что необходимо 2 милл.рублей валюты. Надо (?), что не менее, как на 1 милл.рубли. лежит готовых картин по другим кино-организациям, входящим в Кино-Объединение. Вся остановка за пленкой, без чего нельзя эти картины печатать. Если же мы этих картин не будем печатать, то через 6-7 месяцев значительная часть из них уже потеряет свое значение, печатать их будет тогда бессмысленно и этим будет нанесен крупнейший, выражающийся в миллионах, ущерб государству. Нельзя забывать, что в данное время в производстве находится также не менее 100 картин, которые в ближайшие месяцы будут закончены монтажом\_ и готовы к печатанию. Для всех этих картин нужна кино-пленка, а ее мы не имеем. Запас кино-пленки в настоящее время по всему Кино-Объединению исчисляется в 3-4 милл., а для выполнения плана, как я уже сказал, необходимо еще около 40 милл.метров. Если же примириться, учитывая валютные затруднения, с урезкой наших потребностей на остающийся период на 50% для того, чтобы не остановились окончательно фабрики, то нам все же потребуется по голодной норме, минимум 20 милл.метров, для чего за нами необходимо закрепить 2 милл. рублей импортного контингента. Уже в настоящее время мы вынуждены выпускать в прокат те кино-картины, которые шли по экранам 4-5 лет тому назад, что вызывает среди десятков миллионов кино-зрителей отрицательные настроения. В дальнейшем же, при лишении нас необходимого количества кино-пленки, мы выпуск новых картин на экран окончательно вынуждены будем прекратить, что не может не вызвать среди тех двухсот миллионов кино-зрителей, который каждый год проходят через кино, неблагоприятный отзыв.

Нельзя забывать также, что, включив в Кино-Фото-Объединение национальные кино-организации, где кино-дело развивалось весьма быстро, мы тем самым приняли на себя серьезнейшие обязательства и с этой стороны. Между тем, в настоящее время мы вынуждены будем, при отсутствии пленки, не развертывать кинофикацию национальных областей и



республик, а задерживать. При создании Кино-Фото-Объединения печать нашумела, наобещала, а результат получится отрицательный.

Кроме того, немаловажным является и то обстоятельство, что кинематография при таком положении не сможет дать государству тех доходов, которые она дала, хотя бы в прошлом году. В прошлом году кино по всему Советскому Союзу дало 15 милл.рубл.чистой прибыли. При лишении нас возможности выпуска новых картин, этой прибыли государство, в большей своей части, должно будет лишиться.

Кроме пленки нам необходимо опять-таки по голодной норме 700 тыс.рубл. импортных контингентов для ввоза импортного оборудования для звукового кино, для заканчивающегося постройкой кино-фабрики и для оптико-механического треста, занимающегося производством кино-фото-аппаратуры. Всего, таким образом, нам необходимо в текущем хоз. году получить 2.700.000 рубл. импортных контингентов, без чего сколько-нибудь сносной наша работа невозможна.

Вопрос об импортных контингентах мною был поставлен на Президиуме ВСНХ. По этому вопросу я говорил также с т.Орджоникидзе, но ни в том, ни в другом месте Кино-Фото-Объединению не удалось добиться удовлетворения своей просьбы. Мало того, при обсуждении моего доклада в Президиуме ВСНХ, у меня создалось твердое убеждение, что Кино-Фото-Объединение в отношении удовлетворения его требований ставят в худшее положение, чем самую последнюю отрасль легкой индустрии. Отношение ряда крупных хозяйственников, председателей объединений и некоторых управлений ВСНХ к Кино-Фото-Объединению – аристократически-пренебрежительное – «что там это забава, это кино-картины, кино-актрисы и только»...

Я считаю своей партийной обязанностью со всей силой подчеркнуть, что если бы такое отношение в Кино-Фото-Объединению стало продолжаться и в дальнейшем (я надеюсь, что т.Куйбышев для убеждения его примет необходимые меры, что он обещал мне сделать в моей личной беседе с ним),

то это привело бы, бесспорно, не к развитию кинематографии, не к ускорению ее роста, а, наоборот, к его замедлению и остановке. Развитие кинематографии в системе ВСНХ такими темпами и в таком направлении, как это требует партия, возможно лишь в том случае, если будет учтено, что кинематографию будут ставить на одну доску с легкой индустрией, ибо она занимает как в системе ВСНХ, так и во всем нашем хозяйственном социалистическом строительстве свое особое своеобразное положение.

Кино-фото-Объединение производит не только обычные материальные ценности, но и идеологические ценности. Кино уже в настоящее время является могучим орудием коммунистической агитации и пропаганды коммунистического воспитания масс. По этой линии к нам партия каждый день предъявляет свои требования. На ближайшие месяцы от нас требуют кино-фильм по проведению осенней посевной кампании, по хлебозаготовкам, по коллективизации; от нас требуют индустриальные, технические фильмы, научные, школьные; от нас требуют школьного проектора, десятков тысяч кино-передвижек – и всего этого мы не сможем дать, если нам мне будет оказана необходимая поддержка.

Я, тов. Молотов, и обращаюсь к Вам от имени Кино-Фото-Объединения за этой поддержкой. Я прошу Вас дать соответствующим органам указания об удовлетворении наших требований по части импортных контингентов. Если же Вы лично не сможете этого сделать, прошу Вас этот вопрос поставить на Политбюро. Я прекрасно понимаю затруднения с импортом и валютой, но я прошу учесть, что прекращение производства кино-картин из-за отсутствия пленки (свою мы не производим совершенно и в течение ближайшего года в сколько-нибудь значительном количестве не будем производить) принесет не только огромный многомиллионный материальный ущерб государству, но и лишит нас возможности пользоваться кино, как рычагом воздействия на сознание масс, что, как Вы прекрасно понимаете, в обстановке обостренной классовой борьбы, имеет крупнейшее значение.

С комм. приветом:

М.Рютин

1958

**№7**

**СПРАВКА О СОСТОЯНИИ РЕСПУБЛИКАНСКИХ  
КИНООРГАНИЗАЦИЙ К ВСЕСОЮЗНОМУ СОВЕЩАНИЮ**

*23 мая 1930 г.*

**«ВУФКУ»**

По данным текущего года имеется рынок в 12.000 экранов с пропускной способностью в 270 мил. зрителей, учитывая и село (против 180 миллионов в прошлом году).

Коммерческих кино-театров – 189.

В прошлом году начато строительство 4 и в этом году 6 новых кино-театров.

В Донбассе, в новых городах, намечено строительство 21 кино-театра исключительно в рабочих районах.

По плану Наркомпроса запроектировано 360 кино-установок в новых сельбудинках.

В текущем году предположено к выпуску 101 картина, из них 4 звуковых.

Три звуковые находятся в производстве, одна выпущена. В будущем году вместе с культурфильмами будет выпущено 170 картин.

В ближайшее время будет организован кино-институт, на что имеется решение правительства.

Техники, осветители будут подготавливаться в техникуме, который перейдет на положение фабзавуча.

**«ВОСТОККИНО»**

Востоккино обслуживает 9 национальных республик и автономных областей с населением в 20 миллионов.

За первый год существования из производства вышло 13 картин. На 1929/30 г. по плану было намечено 29 картин, в связи с постановлением СНК о культурфильме, план увеличен до 33 картин.

Из-за отсутствия технической базы Востоккино вынуждено 60-80% съемок производить на натуре и пользоваться павильонами Московской и Ленинградской фабрик.

Ненормальные условия лабораторной работы Совкино, а также отсутствие съемочной аппаратуры осложняют производственную деятельность Востоккино, нужна фабрика с производственной лабораторией.

В текущем году, а порядке увеличения акций, получена Ялтинская фабрика, которая может дать 6 картин в год, с культурфильмами – до 15, на 1930/31 г. это составит 20% производства.

Востоккино имеет план сценарных заказов на 1930/31 г. и 5-ти летний тематический план. Сценарное дело строится методами, основанными на максимальной увязке с культурно-просветительными и общественными организациями национальных республик.

#### СЦЕНАРНОГО КРИЗИСА НЕТ.

Вопрос о новых кадрах разрешается контрактацией учащихся националов в ГТК.

Кино-сеть национальных республик – 800 точек с передвижками.

Все имеющиеся точки в запущенном состоянии.

Востоккино принадлежит 44 коммерческих театра. от НКП национальных республик принимаются еще 12.

Стационарных установок – 8.

Летних площадок – 15.

Передвижек - 75.

В ряде республик кино-сеть отсутствует. В текущем году строятся 2 новых кино-театра и переоборудуются 3 из церквей и мечетей.

Расширяется сеть стационарок и передвижек.

Обслуживаются мелкие народности, как гольды на Дальнем Востоке.

В Татарской Республике имеются фотопредприятия.

Средства от кино-театров обращаются целиком на ремонт кино-сети.

Материалы по капитальным вложениям представлены в ПТЗО.

Имеется пятилетний план производства, разработанный на основе тематического.

В 1930/31 г. предусмотрено производство 48 картин, из них звуковых 5 политико-просветительных и 2 художественных.

#### «БЕЛГОСКИНО»

На 1-е октября 1929 г. насчитывается 321 стационарных точек.

Из предусмотренных планом на текущий год 250 кино-передвижек, из-за недостатка аппаратуры работает 170 кино-передвижек. Количество плано-работающих передвижек к концу года может быть доведено до 300, при условии выполнения ГОМПОм заявки.

Деревенская сеть снабжается в порядке ударной работы в деревне по прокатной цене 65 рублей в месяц, что картину, конечно, не окупает, однако, сеть переходит постепенно на самоокупаемость.

В данный момент Белгоскино является владельцем 14 окружных кино-театров, изъятых из ведения Окрисполкома.

На капитальное строительство отпущено 2 миллиона 884 тысячи рублей. Будет построена кино-фабрика, кино-театров в Орше, Витебске и двух агрокомбинатах. В ряде городов кино-театры будут капитально переоборудованы.

На будущий год планом намечено к постановке:

8 игровых фильм.

4 полнометражных культурфильм.

25 короткометражных культурфильм.

#### «ТУРКМЕНГОСКИНО»

По состоянию на 1-е мая имеется 49 экранов, из них:

Коммерческих – 5

Клубных - 25

Кино-передвижек – 19

С летнего сезона (с 1-го мая) – 15 коммерческих кино-театров, 25 клубных и 50 кино-передвижек, т.е. увеличение почти на 300%, несмотря на отсутствие в Туркмении производственной базы. Туркменкино вышло на рынок впервые картиной «Бело золото».

Имелась небольшая лаборатория, которая занималась преимущественно хроникой.

На ГД запроектировано 30 номеров кино-хроники (18 уже выпущено). Себестоимость хроники обходится в 900 рублей номер. Запроектировано 20 политпросветфильм короткометражных и полнометражных (8 уже выпущено), 2 игровых.

Средняя стоимость полнометражной культурфильмы – 15.000.

Особые климатические условия – 9 съемочных месяцев – дают возможность дешевле производить кино-продукцию. Таким образом, основные расходы падают на разъемы, а не на осветительную аппаратуру и павильон. Это должно быть учтено кино-объединением. Эти же условия обуславливают возможность роста кино-сети и расширения кино-строительства.

За 140.000 рублей выстроено 6 кино-театров, из которых один на 1500 мест, за 30.000 рублей. Строительный материал – сырец. Кино под открытым небом, т.к. дождей почти не бывает. Эти условия дают возможность форсировать строительство в городе и в ауле.

На сегодняшний день имеется 90 кино-точек, при наличии 1 миллиона 100.000 чел. населения.

11.000 человек приходится на 1 экран, а к концу пятилетки на 1экран, а к концу пятилетки на 1 экран будет приходиться 5.000 чел.

К концу пятилетки запроектировано 32 коммерческих кино-театра, 40 клубных и 160 кино-передвижек. Дотации за все время получено только 150.000 рублей.

В этом году бюджет 2 ½ миллиона рублей.

К а д р ы. Имеется 5 постановочных групп.

Производственные возможности Туркменкино ничтожны.

В Узбекистане бывшая мечеть приспособлена под фабрику.

Туркмения имеет приличную лабораторию с выпуском, рассчитанным на 4000 метров, себестоимость метра около 7 копеек.

Должна быть оставлена небольшая производственная база для производства культурфильм и хроники и оборудована по последнему слову техники база в Средней Азии.

Кустарничество нетерпимо более, необходимы средства для укрепления национальной кинематографии, т.к. кино-сеть не удовлетворяет запросам декханства.

#### ГОСКИНПРОМГРУЗИИ

Незначительная сеть на 5 округов имеет 3 коммерческих кино-театра, 24 клубных установки и 34 передвижки. Кино-театры в промышленных районах отсутствуют.

В 1930/31 г. предусмотрено расширение сети до 18 коммерческих кино-театров в центральных и рабочих районах. Планом было предусмотрено производство 10 художественных картин, 8 культурфильм, 8 короткометражных. План за первое полугодие выполнен на 136,3%.

Лабораторные условия хорошие – лаборатория Госкинпрома Грузии с пропускной способностью в 50.000 метров в одну смену.

Для отражения в картинах национальной формы – необходимы работники-националы. Кадров нет. Режиссеры и операторы работают в порядке выдвижения, либо приглашаются из центра. В ГТК законтрактовано 8 человек.

Армения с населением в 1 миллион за 6 лет работы не получала дотаций. От СНК Армении получено на строительство фабрики 400.000 рублей, между тем, прокатная мощность Арменкино составляет 1/2% по отношению к общей мощности.

В отношении экспорта ЗСФСР находится в исключительном положении. Картины экспортируются в Америку, Турцию, в армянские колонии, насчитывающие до 2 миллионов населения.

Контрольные цифры Заккино нуждаются в изменении.

ГАРФ, ф.8326, оп.2, д.19, л.11-13.

## **№8**

### **Докладная записка председателя комиссии по чистке «Союзкино» Рогинского «О положении кинопромышленности»**

*10 сентября 1931 г.*

Союзкино объединяет в своей системе 9 кинотрестов (Украинфильм, Белгоскино, Востоккино, Арменкино, Азеркино, Узбеккино, Таджиккино, Грузкино и Туркменкино), 1 трест по производству киноплёнки и фотохимических принадлежностей, 13 кино-фабрик с общим количеством рабочих в 1643 и 1173 ч. художественно-производственного персонала, 4 фото-фабрики (727 рабочих), 1 плёночная фабрика (пущена в июне 1932 г.); 1 стройка плёночной фабрики, 4 механических завода по производству киноаппаратуры, 1 научный институт, 4 учебных заведения и 14 областных отделений по РСФСР (по другим союзным республикам действуют



отделения кино-трестов). В состав Союзкино входит Межрабпомфильм с его двумя фабриками.

Кинофабрики могли бы еще при хорошо налаженном производстве и отдельных технических улучшениях удовлетворить потребность в фильмах, несмотря на это строились новые грандиозные кинофабрики в Москве (на Потылихе) и в Киеве без всякого учета сырьевой базы, без расчета на звуковые съемки. На потылихинское строительство было уже к концу 1930 г. израсходовано 13 мил.руб. (проектная стоимость кино-городка – 23 м.р.), причем строительство самой ф-ки еще не закончено и велось оно явно вредительски.

В то же время сырьевой базой кинопромышленности являлась до последнего времени исключительно импортная пленка. За последние 5 лет ввезено пленки на 8.512,8 тыс.руб., из них в 1929/30 г. – 2.535 т.р.<sup>1229</sup>. Только в июне 31 г. пущена пленочная фабрика (б.концессия СИМП) годовой производительностью в 25 мил.пог.метров. Другая фабрика производительностью в 50 м.пог.мтр., начатая строительством Вохимтрестом, и переданная в 1930 г. Союзкино, еще не закончена. Ориентировочная потребность в пленке в 1932 г. выражается в 125 м.пог.метр, в 1933 г. – 167 м. Качество пленки, выпускаемой сейчас новой фабрикой, очень низко из-за недоброкачества поставляемого сырья. Для производства пленки требуется из основных видов (?) сырья коллоксилина в 1931 г. 110 тонн, в 1932 г. – 900 т., высококачественной желатин и камфары в 1931 г. – 14 и 11 тонн, в 1932 г. - 50 и 44 т.

Производство киноаппаратуры было сосредоточено до 1931 г. в б.оптико-мех.тресте (ВТОМП), входившем в состав Союзкино. С выделением его в самостоятельное объединение (ВООМП) Союзкино организовал собственное производство киноаппаратуры на 4-х заводах (Одесском, Самарском, Ленинградском и Московском). Электротехнические и радио

---

<sup>1229</sup> Примечание: цифры, приводимые в записке, являются ориентировочными, т.к. точных цифр в кинопромышленности не имеется; многие совершенно отсутствуют.

принадлежности для Союзкино и ВРМПа поставляют ВЭО и НКПиТ. План выпуска немой аппаратуры за 1-е полугодие 1931 г., ВООМПом выполнен. По звуковой аппаратуры ВООМП сдал к 15.УШ вместо 250-300 звукопроизводящих аппаратов – 24, вместо 50 звукозаписывающих – 3. Причиной является неподготовленность производства и недоброкачественность чертежей, поставляемых Союзкино. Наряду с распыленностью производства киноаппаратуры имеется еще распыленность проектирования, многотипность – производится 8 типов проекционных аппаратов.

Ни Союзкино, ни ВООМП не выполняли планы по производству запасных частей, вследствие чего бездействуют 50-80% передвижек (по различным данным).

Всего киноустановок по Союзу числится 26.162. Помимо клубной и армейской сети, эти установки находятся в ведении Союзкино, Исполкомов и различных общественных организаций. Крупнейшие промышленные районы и нац. республики очень слабо обеспечены сетью и в лучшем случае обслуживаются передвижками. Так, на Магнитострое, Кузнецстрое только сейчас строятся кинотеатры, на Сталинградском тракторном построен только в июле 1931 г., несмотря на наличие УМЗП и местных отделений Союзкино. По ЦЧО на 254 совхоза имелось 46 передвижек, на 70 МТС-3, 173 района имеют 38 стационарных, 28 районов имеют по одной передвижке, 45 по 2, 77 по 3-4, 23 по 5-7. В таком же положении и даже в худшем находятся и районы сплошной коллективизации.

Звуковых установок имеется сейчас по всему Союзу 11, звуковых фильм – 8. Фонд фильм насчитывает 2432 названия с 64.685 экз., из них заграничных фильм – 41; 6% по названиям. 57% всего фонда составляют фильмы старого производства – до 1927 г.

При распределении фильм не учитывается зритель. В деревню направляется большое количество заграничных фильм («Страх», «Мораль», «Ради ребенка»). Фонд детских фильм имеет такие фильмы как «Медвежья

свадьба» и т.п. Большое количество копий фильм лежит мертвым капиталом на складах отделений в то время, как другие области и республики их не видели. Агитпроп и научных фильм не использовано до 70%. В распределении фонда предпочтение отдается коммерческим установкам. Так, например, театральный сектор Московской области с 256 установками, прокатывающими фильмы в течение продолжительного времени, имеет 394 названия, а клубный сектор с 441 установками, эксплуатирующий картину, не более одного дня, имеет 325 названия, деревенский при 651 установке – 325 названий.

Полипросветработа вокруг фильм ведется в редких случаях. Худполитпросветы при театрах имеются также только в отдельных местах. Реклама фильм рассчитана на обывательские, мещанские вкусы – «Человек остался один», «2 Бульди 2», «Сорок сердец» - исключения весьма редки. Лучше всего рекламируются заграничные фильмы, худшая реклама уделяется политпросветфильме.

Планы производства кинофильм систематически недовыполняются по Союзкино за 1929/30 г. на 17% по художественным и на 22,5% по п/фильмам, за 1-е полугодие 1931 г. выполнено в ценностном выражении 34,4%.

Брак в 1929/30 г. исчислен неполно в 64 картины, стоимостью в 2.513 тыс.руб. Очень часты простои целых групп и отдельных специалистов. Кроме недельных, 1-2-3-х месячных простоев были и такие:

Режиссер Турин – оклад 600 р. в течение 2-х лет простой – 1 г.43 дн.

« Райзман « 400 р. « « - 135 дн.

« Позняков - « « - 207 дн.

Оператор Зильберник « « - 331 дн.

Потери 1-й фабрики за 11 м-цев от простоев худ. персонала выражаются в 59,5 т.р., простои ателье – 100 т.р.

Для производства картин тратится колоссальное количество пленки. Например:

«Спящая красавица» на 1 метр полезной пленки затрач. 17 мтр.

«Города и годы»	«	«	«	«	22 мтр.
«Янош вернется завтра»	«	«	«	«	16 мтр.
«Очень хорошо живется»	«	«	«	«	14 мтр.

И т.д. и т.д.

Установленная сейчас норма расходования пленки – 1:4 для художествен., 1:3 – для агитпропфильмы, 1:6,5 (негатив) и 1:12 (позитив) для звуковой – все еще не соблюдается.

Перерасход по сметам фильм за 1929/30 г. исчислен в 1.737,3 тыс.руб.

Следующие примеры характеризуют перерасходы:

«Ненужная вражда» по смете 60,5 т.р., факт. 137,6 т.р. (запрещена)

«Путь энтузиастов» « 108 т.р., « 175 т.р. (запрещена)

«Госчиновник» « 149,9 т.р. « 160 т.р.

«Песчаная учительница» 78 т.р. « 132 т.р.

«Города и годы» « 150 т.р. « 282 т.р.

«Спящая красавица» « 150 т.р. « 264 т.р.

«Праздник св.Йоргена» « 155 т.р. « 386 т.р.

«Пятилетка» « 8 т.р. « 25,8 т.р.

Фильмы очень часто пускаются в производство без режиссерских сценариев или с недоработанными сценариями. В процессе же производства постоянно переделываются, в результате чего повышается себестоимость, картина делается в течение очень продолжительного времени и часто запрещается.

Примеры: «Очень хорошо живется» - 2 года; «Путевка в жизнь» - 2 года; «Путь энтузиастов» - 2 года (запрещ.); «Спящая красавица» - 17 месяцев; «Города и годы» - 17 мес. (Берется наиболее значительная продукция последнего времени).

Персонально ответственности за качество фильм нельзя установить, так как в съемочной группе фактически установлено двоеначалие: в лице директора и основного работника – режиссера.

Все это привело к выпуску политически и художественно низкой продукции.

Продукция 1929/30 г. оценивается следующим образом ГРК:

По 1 категории - 1%

По 2 « - 4%

По 3 « - 27%

По 4 и 5 « (на грани запрещения) – 68%.

Качество фильм выпуска 1931 г. нисколько не улучшилось.

Одной из основных причин этого положения является чрезвычайно низкий политический уровень, а часто и художественная квалификация режиссеров.

Таково же положение и сценарных кадров. Значительное большинство из них проводит формалистские, буржуазные установки. Из 244-х учтенных режиссеров и ассистентов имеется только 24 члена Партии.

Тематические планы являлись только декларативными документами. Так, по 1-й ф-ке темплан 27/28 г. выполнен на 32%, 28/29 г. – на 19%, 29/30 г. - неизвестно. Темплан Союзкино на 1931 г., составленный наспех в течение дней не был утвержден директивными органами.

Партийная и правительственная директива о максимальном выпуске политпросветфильм количественно выполняется. Удельный вес этих фильм составлял в 28/29 г. – 55%, 29/30 г. – 61%, в 1931 г. запроектировано 68%.

Однако, крайне низкий художественный уровень фильм, непринятие мер к их продвижению означает в сущности извращение этой директивы.

Выпуску учебно-техн. фильм внимание не уделялось. Отдельные выпущенные фильм имеют, главным образом, научно-популяризаторский характер. На 31 г. было запроектировано 36 фильм.

Военных фильм в 29/30 г. было выпущено 4 вместо 11 в 28//29 г. Из запроектированных 14 военно-художественных фильм сданы фактически 9, из них – 4 очень плохих (Червоноармейцы, Замаллу, Последний бек), 2 получили резкую оценку, как клеветнические (В огне рожденная, Чужой берег).

Совершенно никакого внимания не уделялось также выпуску советских комедий и сатиры, несмотря на прямую директиву кинопартсовещания.

Комиссия по чистке

Рогинский

РГАЛИ, ф.2457, оп.1, д.42, л.4-7.

## **№9**

**Из стенограммы выступления К.М.Шведчикова на заседании комиссии по чистке аппарата «Совкино»**

*20 ноября 1931 г.*

тов.Шведчиков. Товарищи, задача моего сегодняшнего доклада состоит в том, чтобы осветить итоги 1929/30 г. работы Союзкино, затем ударного квартала и перспективы 1931 г., вернее, контрольные цифры.

Прежде чем приступить к освещению этих вопросов, я должен остановиться на том организационном периоде, который переживало Союзкино за последние 9 месяцев, с момента его организации. Я на этом организационном периоде считаю необходимым остановиться потому, что он влияет и влиял на работу 1929/30 г. Влияет и сейчас и отразится на контрольных цифрах 1931 г. Союзкино образовалось в феврале месяце 1930 года. В задачи Объединения входило объединить производство кино-картин, производство кино-фото аппаратуры, производство фото-кино бумаги и кино-пленки. Первое, что преследовало это Объединение – внести в советскую кинематографию плановость, чтобы возможно лучше рационализировать дело и добиться лучших эффектов. В начале было постановление, касающееся производства картин, сводящееся к тому, чтобы производством кино-картин ведало непосредственно Правление Союзкино в Москве, а кино-организации союзных республик ведали бы только прокатом картин и эксплуатацией сети.

Когда таким образом был поставлен вопрос, то против него тотчас же последовал протест союзных республик и это постановление пришлось пересмотреть. На Украине, ВУФКУ было превращено в Союзный Трест по производству кино-картин. Это производство было изъято из ведения Союзкино. Но не был решен вопрос для Закавказской организации. Спустя месяц Закавказские организациям Арменкино, Грузкино, Азеркино удалось добиться такого постановления, которое дало им возможность вести и производством и эксплуатацией и прокатом. Месяца через два это положение было распространено и на Средне Азиатские кино-организации и на Белгоскино. Таким образом, структура установилась такова, что Правление Союзкино ведает производством кино-картин только на фабриках в Москве и Ленинграде, а все остальные кино-тресты союзных республик ведают и производством и прокатом и эксплуатацией сети. Этот спор организационного порядка продолжался с начала апреля и окончился только в августе. Этот спор продолжался почти пять месяцев, не давая Правлению Союзкино приступить к органической работе и налаживанию дела во всесоюзном масштабе. Мы и не могли практически приступить к делу и не могли получить никакого материала.

Такой же спор организационного порядка у нас был при передаче нам завода производства кино-пленки. Как всем известно, завод по производству кино-пленки строится на Украине. Шостинский завод кино-пленки до организации Союзкино был в ведении военного химического треста. Когда было постановление о передаче завода Союзкино, военным ведомством это решение было опротестовано, и они добились отмены первоначального постановления. Мы подняли вопрос о пересмотре этого решения, чтобы производство кино-пленки было в ведении Союзкино и опять-таки вопрос окончательно был решен только в начале августа.

В начале августа был передано второй завод по кино-пленке, принадлежащий концессионному предприятию «Симп». К началу работы по (?) как Шостинского завода кино-пленки, так и «Симпа» в Переяславле-Залесском,

выявились недоразумения. В постановлении было сказано, чтобы передали нам заводы с наличием всех тех средств, что там были со строительными материалами и с той квалифицированной рабочей силой, которые там имелись. Но когда стали принимать, тот сказали: «Берите готовые корпуса, а больше ничего нет». Особенно упорно отказали в квалифицированной силе. Только в конце сентября вопрос был урегулирован.

Когда Правление овладело этими заводами кино-пленки, то возникли, как вам известно, затруднения со строительными материалами; нам стали отказывать в строительных материалах и дело дошло до того, что был поставлен вопрос о консервации заводов, без которых мы жить не можем.

Я нарочно остановился на этом вопросе, так как он сильно тормозил работу Правления Союзкино.

То же самое наблюдалось по заводам ВТОМП. Поскольку заводы ВТОМП помимо киноаппаратуры вырабатывали продукцию военного ведомства, поэтому военное ведомство не хотело передавать ВТОМП Союзкино.

Устав Союзкино был утвержден только в конце мая. Только с августа мы приступили к работе в аппарате Союзкино и стали организовывать структуру Союзкино и сам аппарат в целом.

Образовали следующие отделы: Отдел по производству картин, Планово-техно-экономический отдел, Отдел снабжения и сбыта, Эксплоатационный Отдел, Отдел кадров, отдел экономики труда и быта, Финансовый Отдел, Отдел Капитального строительства, Управление делами, юрчасть, Секретариат, Пресс-бюро, Инспекцию, Бюро рационализации, Контрольную ячейку, БРИЗ и Инторгкино. Выработали положения об этих отделах, которые были приняты на заседаниях Правления.

Образовав отделы, выработав и утвердив положения об этих отделах, мы столкнулись с большими затруднениями – в подборе кадров. Найти работников – а сейчас безработных у нас не стало – составляло большие трудности. Тех работников, которые нам нужны были, если они работали в других аппаратах, то нам, как правило, оттуда их не давали. Это так



затормозило работу, что мы приступили к практической работе с большим опозданием. Я должен откровенно признаться, что качество работников, которых вновь пригласили, стоит не на высоте, а качеством работников, которые были раньше в аппарате, тоже похвастаться нельзя. Комиссия по чистке должна установить более беспристрастный взгляд на этот вопрос.

Теперь перехожу к производству кино-картин. Производственная программа за 1929-30 г. по кино-картинам не была полностью выполнена. По заданию на 1929/30 г. немых полит.просвет.фильм нужно было произвести 36, выполнено 28, или 95%, причем должен оговориться, что этот процент здесь, ко всему, выше, чем в действительности. По всей вероятности, процент выполнения ниже. О причинах я скажу потом. Средств же затрачено 99,9%, почти 100%. Таким образом, если сравнить процент выполнения программы полит.просвет.фильм и затраченных средств, то увидим, что себестоимость была выше намеченной, потому что количество картин невыполнено, а средства полностью затрачены.

Относительно художественных картин. Программа была намечена в 140 единиц, произведено 117 (по всему Союзу), т.е. 83%, а средств затрачено почти 93%. Та же самая история: невыполнение производственной программы и большой процент затрат средств на эти картины.

Все эти данные по производству носят пока ориентировочный характер потому, что исчерпывающих данных еще с мест нет.

Качество картин. Качество картин требует значительного улучшения. Есть достижения в технике, постановки картин, но особого достижения в качестве картин в смысле идеологического содержания – нет.

Даже наоборот, есть ухудшение, сравнительно с 1928/29 г., особенно качество не завидное по полит.просвет.фильмам. Если ГРК (у меня цифр сейчас нет, не успел подобрать) дает четвертую или пятую категорию и с этими категориями картин идут в прокат, значит качество очень низкое.

Если взять пятибалльную систему и когда 5 категория – это единица, то куда же это годно.

Таким образом, если обратим внимание на качество этих картин, а оно очень неважное, можно с уверенностью сказать, что задачи, поставленные на ХУ1 партсъездом, чтобы кино сделалось могучим орудием в руках партии, коммунистического просвещения, агитации и пропаганды – эти задачи не выполнены, а надо добиться, чтобы они были полностью выполнены.

Какие причины действовали и на количественное невыполнение плана и на качество невыполнения плана по производству фильм?

Я полагаю, что эти причины скрывались, во-первых, в отсутствие сценариев. Этот сценарный кризис был и в прежние годы и особенно остро чувствуется теперь. Сценариев нет, особенно доброкачественных, идеологически выдержанных и таких, которые бы отвечали на актуальные современные темы. Поэтому, получаются простои фабрик и невыполнение производственной программы. Это отсутствие сценариев, отсутствие хорошего качества сценариев, особенно отражается на качестве картин.

Также на качестве картин отражается и отсутствие нужных нам наших режиссеров, которые бы понимали положение, чтобы картины, которые они ставили бы – были ты нашими картинами.

Третья причина – это вообще качество всего нашего аппарата в целом, неумение работать. И четвертая причина – неудовлетворительное руководство, как со стороны Правления Союзкино – это надо признать – это и отсутствие руководства и неумение управлять со стороны администрации фабрик.

О том, что руководство на фабриках поставлено плохо, я приведу как пример Московскую 1-ую фабрику, где развал идет у нас полностью. Будет специальное расследование этого дела. Это я привожу, как один из примеров. Поскольку не было руководства сильного, крепкого, постольку это руководство было заменено самотеком. Благодаря этому самотеку мы не знаем, что делается на фабриках кино-организаций союзных республик. Просто мы сюда не добрались.

Несмотря на то, что кино-картины оказались неудовлетворительными, себестоимость их возрастала. Если средняя себестоимость была около 75 тыс., то она фактически возрастала до 87 тыс. по художественным фильмам. По фильмам политико-просветительным себестоимость была произвольна. На неудовлетворительную работу наших фабрик в смысле производства картин, так же сказывается отсутствие тематического плана. Тематического плана у нас не было на 1929/30 г. Нет его и на 1930/31 г. У нас есть названия, но определенных тем, на которые хотели бы поставить в течение года определенное количество картин у нас нет. Но, как известно, название темы не есть сценарий. И составить твердый тематический план, по которому могут работать все наши фабрики по производству кино-картин – очень трудно. Можно было бы говорить о тематическом плане и его выполнении и твердо придерживаться плана, если бы в начале операционного года были готовы апробированные сценарии на то количество картин, которые могут ставиться на той или иной фабрике. Но у нас есть только названия. По этим названиям будут заказываться сценарии. Но часто бывает так, что автор взялся написать сценарий, взял аванс, но работу не сделал. Аванс взял, сценарий писал, но не дописал. Фабрика стоит у разбитого корыта и не ставит картины из-за отсутствия сценария, и поэтому часто бывает так, что берутся в работу случайно попавшиеся сценарии.<...>

На ударный квартал по производству кино-картин – цифры даны значительные, и план составлен с большим напряжением. Политико-просветительные намечены в 86 немых и 3 звуковых. Художественные полнометражные немые 31, и звуковые 2. Несколько мы выполним производственный план ударного квартала я сейчас не могу сказать, у нас этих данных нет. Но есть все данные опасаться, что мы его не довыполним, как недовыполнили производственный план 1929/30 года. Причины здесь те же, что были и в 1929/30 г.

Если мы возьмем удельный вес картин производственного плана 1929/30 г., а также в ударном квартале, то мы увидим, что удельный вес художественных

картин уменьшается, а удельный вес политико-просветительных фильм увеличивается. Здесь мы выполняем ту директиву, которая была дана партией и правительством. Если в 1929/30 г. у нас художественные фильмы составляли 40%, а политпросвет до 60%, то в ударном квартале удельный вес художественных фильм будет не больше 35%, а политпросвет-фильмы – 65%, а на 1931 год удельный вес художественных картин снижен, за счет увеличения политико-просветительных картин. По художественной фильме не больше 25% всего выпуска кино-картин. Было постановление Совнаркома еще в 1929/30 г., чтобы на политпросвет-фильму обратить особое внимание и затратить 30%. Эта директива была в 1929/30 году Правлением Союзкино выполнена, но не перевыполнена, а как раз 30% было затрачено на производство политпросвет-фильм. На выполнении производственной программы 4-го квартала также отражается и тот финансовый кризис, который мы сейчас переживаем в ударном квартале. Мы не в состоянии перебросить деньги в провинцию и не даем достаточного количества денег Московской и Ленинградской фабрикам. Это отражается и на производстве кино-картин в ударном квартале.

Контрольные цифры на 1931 год составлены с большим напряжением на политпросвет-фильмы на 1931 год. Намечено немых 396 против 238, которые были в 1929/30 г. Звуковых политпросвет-фильм намечено 30, вместо 3-х, которые были. Художественные полнометражные немые, намечены в количестве 129 вместо 119, которые были в прошлом году. Звуковых полнометражных намечено 20, вместо 2. Эти контрольные цифры должны быть нами выполнены и будут выполнены при условии, если у нас будет обеспечено производство пленки. Если нам дадут полностью контингент на выписывание пленки из-за границы, то производственная программа будет выполнена. Это относительно немых, как политико-просветительных, так и художественных. Относительно звуковых, которые в контрольных цифрах стоят, то здесь надо принять все меры к тому, чтобы обеспечить их

аппаратурой. С этим вопросом очень и очень неблагополучно. Но есть надежда. Что съемочные аппараты мы получим.

### **[Об аппаратуре]**

Что же касается проекционной аппаратуры, то здесь положение очень печально, и нам придется привлечь все усилия при содействии общественности, чтобы нажать на завод ВЭО, чтобы эта продукция была. У нас в наметках сначала было 3000 шт. этой аппаратуры, потом 1500, потом дошло до 900, а сейчас ВЭО говорят, что может дать около 100 аппаратов. Пока еще он не дает и когда будет давать – неизвестно. Оправдывается он тем, что ему даются спец-задания для обороны, а поэтому он сокращает свое производство. Тут надо приналечь и во что бы то ни стало добиться, чтобы определенное количество аппаратов, не менее 500, он нам дал, а то получится, что мы произведем звуковые фильмы, затратим деньги, а прокатывать буде негде, не будем иметь проекционных аппаратов. Сейчас звуковых театров: в Москве, в Ленинграде и в Харькове. Так что, для 3-х театров затрачивать громадные деньги выпустить для этих 3-х театров 50 фильм, конечно, не приходится, потому что никаких средств не вернем. Поэтому, надо добиться, чтобы звуковые аппараты, которыми нужно оборудовать наши театры, были произведены.

Также придется, чтобы контрольные цифры, намеченные нами на 1931 г. были выполнены, придется обратить серьезное внимание – насколько тут мы успеем – это вопрос другой, но нужно обратить внимание на изжитие сценарного кризиса, на подбор соответствующих режиссеров, чтобы наши картины были более идеологически выдержанными и отвечали бы на актуальнейшие политические темы.

Намечается в 1931 г. принять решительные меры к тому, чтобы сократить срок выпуска кино-картин. До сего времени картина ставилась в среднем 8-9 м-цев, и были случаи, когда 1 ½ года. Сейчас взято твердое решение, чтобы

картина ставилась не больше 5 ½ м-цев и к тем, кто не справится с работой в течение этого срока, придется принять меры к устранению их.

Более благополучно обстоит дело с выполнением производственного плана за 1929/30 г. по тресту ВТОМП. ВТОМП производственные задания превысил на 60%, а в отношении к 1928/29 г. выполнил производственные задания на 60% больше. Это, в среднем, по всем работам <...>.

Контрольные цифры на 1931 г. по ВТОМПу даны тоже с напряжением. Если валовая продукция по заводским ценам в 1930 г. составляла 22 млн.р., то в 1931 г. 35 млн.р. Товарная продукция – в 1930 г. 19 млн.р., в 1931 г. – 31 млн.р. В общем, увеличение плана составит около 60%. Снижение себестоимости намечено на 12% <...>.

### **[О кадрах]**

Когда было образовано наше Объединение, то наши отделы не были укомплектованы, что мы нуждались и нуждаемся в кадрах. На подготовку новых кадров Правление Союзкино обращало усиленное внимание. Образовано в Москве ГИК (Государственный Институт Кинематографии). В Ленинграде образован ВТУЗ, при нем факультет звуковых фильм. Имеется институт оптической и точной механики и вечерний техникум. В Одессе организован кино-техникум, и из Одессы переведен в Киев институт кинематографии. При Пэвшине образован вечерний техникум. Эти институт охватывают учащихся в размере 3 ½ тыс. человек и курсы кино-механиков охватывают 5 ½ тыс. человек по Союзу. А если считать школы и фабзавучи, до общий охват учащихся определяется до 18 тыс. человек. Сначала у нас предполагалось затратить на обучение кадров 22 млн.3 тыс.рублей. Нам эта сумма была сокращена до 13 млн. рублей и тот финансовый кризис, который мы испытываем сейчас сильно отразился на сокращение отпуска денег на подготовку кадров <...>.

Это положение сейчас исправляется тем, что президиум ВСНХ издал приказ, чтобы деньги были выплачены для студентов, посредством повышения 4% на

заработную плату и пересмотром других статей сметы – сокращение производства или других источников.

На 1931 год по Союзу ССР запроектировано 13 млн. т.р. по втузам, и охватить контингент учащихся в 1931 г. 43 тыс. человек.

Я считаю, что эти мероприятия, которые сделаны и кадры, которые набраны, причем не менее 75% рабочих, - что через 2-3 года будем получать достаточное количество квалифицированных работников в различных областях советской кинематографии.

### **[Капитальное строительство]**

Как шло у нас капитальное строительство в 1929/30 году и что намечено на 1931 год. В 1929/30 году лимиты капитального строительства определялись в 28 млн.руб. Израсходовали 19.800.000 рублей или 71% всей суммы. Мы сумели бы полностью израсходовать и выполнить программу капитального строительства, если бы не было бы прорывов в снабжении стройматериалами, в которых нам было отказано. Нам было отказано по всем нашим строительным объектам и на строительство фабрики на Потылихе и на строительство киноплёнки на Шостке и завода в СИМПе и даже на строительство новых корпусов в ВТОМПе, где будут выполняться специальные задания военных ведомств. Мы сильно боролись, чтобы отстоять строительство. Но строительство было затруднительно т темпы строительства значительно сокращены. Так, например, на 4-й квартал 1929/30 г. нам было ассигновано 7.290.000 р., а получили всего 345 тыс.рублей. Где сказался тот финансовый кризис, который мы испытываем сейчас. На ударный квартал было намечено 5.200.000 рублей, а фактически их стали сокращать и мы получили только 472.000 рублей по сие время. Сколько получили за конец ноября, декабря – неизвестно. Лимиты на капитальное строительство 1931 года установлены ВСНХ пока в размере 33 млн. рублей. Мы же подавали на капитальное строительство на 94 млн.рублей.

На 1930 год из строительной программы нам выкинули строительство всех новых кино-театров по Союзу ССР. Оставили достройку тех театров, которые начали в 1929/30 г. Также выкинули строительство фабрик союзных республик Белгоскино и Таджикино.

### [Кинопрокат]

Относительно эксплуатации кино-картин и проката их и эксплуатации кино-сети. План по прокату за 1929/30 год перевыполнен так, что больше получили, чем намечали по плану. Работа собственных кино-театров тоже дала большие результаты, чем предполагали по плану. Несмотря на трудности, которые были в области проката и эксплуатации. У нас в этом году на 1929/30 г. был большой недостаток пленки и не могли мы печатать достаточное количество копий и не могли снабжать сеть на территории Союза. Работа квартального плана, я считаю, что она будет выполнена по прокату и эксплуатации кино-театров.

На 1931 год контрольные цифры намечаются следующие Рост кино-театров предполагаем в 1931 году – 150 по всему Союзу. Клубных театров – 500, сельских стационарных 5500 и деревенских передвижек – 9300. Все это должно влиться к тем кино-установкам, которые были на 1-ое января 1931 года. На 1-е января по ориентировочным данным мы имеем 23.900 кино-установок. Я оговариваюсь, что эти цифры ориентировочные, точных цифр пока нет. Но разница между ними будет незначительная. Этот план кино-сети может быть обеспечен, если ВТОМПом будет выполнена производственная программа по выпуску киноаппаратуры. Тогда эта программа роста кино-сети будет обеспечена. Но я уже говорил о ВТОМП, что есть угроза выполнения программы по киноаппаратуре. Военное ведомство хочет переключить большую часть завода на выработку спец-продукции там недостаточное количество оборудования, то увеличение спец-продукции сократит производство киноаппаратуры и фотоаппаратуры и



пропорциональному сокращению этой аппаратуры, будет недовыполнение тех контр-цифр, которые нами на 1931ё г. намечены.

Обороты эксплуатации кино-театров по контрольным цифрам намечены по Союзу в 344 млн. р. Точных оборотов кино-театров за 1929/30 г. мы не имеем, поскольку не было единой организации и поступления по прокату намечены на 1931 г. в 78 млн. р. Намечается в 1931 г. введение некоторых мероприятий – это повышение прокатной платы, как для кино-театров, так и для сельских стационарок и кино-передвижек. Этот вопрос проработан и в Госплане и в РКИ, я полагаю, что в ближайшее время проект этого постановления будет внесен в СНК и повышение прокатной платы будет произведено.

Успех выручки намеченной суммы по контрольным цифрам также будет зависеть – как ни странно к этому вопросу опять возвращаемся - от наличия кино-пленки. Если кино-пленку получим полностью для удовлетворения наших потребностей. Конечно, будет выполнено. Если урежут, мы не в силах будем давать достаточное количество копий для растущей кино-сети.

### [Экспорт]

Относительно продвижения нашей продукции как по кинокартинам, так и по производству ВТОМП и ФОХТ за границей. Скажу несколько слов об экспорте.

Экспорт кинокартин в 1929/30 г. значительно сократился и он представляет за 1929/30 г. по запродажам меньше, чем в 1925/26 г. В 1925/26 г. составлял 45 тыс. долл., или около 300 тыс., а за 1929/30 г. 34 тыс. долл. Причина сокращения нашего экспорта заключается в том, что за границей получило сильное распространение звуковое кино, и все крупные театры перешли на звуковые фильмы и немых фильм, в особенности, в Америке, почти нет. Немые фильмы идут на второстепенных экранах в очень незначительном количестве. Тот же самый процесс идет в Германии, Франции и др. странах.

Это вытеснило нашу немую фильму, с одной стороны, и с другой – несовершенное качество наших картин, о чем я уже говорил, оно также явилось препятствием в продвижении наших картин за границей.

На 1931 год Правлением Союзкино не намечена цифра экспорта. Наркомторг дал ориентировочную цифру 350 т.р., но уверенности в том, что мы выполним эту цифру и вывезем на такую сумму наших картин за границу – у меня такой уверенности нет. Звуковых фильм у нас нет. Поставлено только несколько кинокартин. Сколько мы дадим и какого качества будут картины в 1931 г. – я уже говорю. Это будет зависеть от той аппаратуры, которой нет в достаточном количестве. Кроме того, за границей будут препятствия патентного характера. Я боюсь, что наши картины за границей в прокат не пустят, потому что фирмы, владеющие звуковой аппаратурой, придерутся к нам – об этом же говорил в последнюю поездку в Берлин – статьи были в прессе, что Советский Союз не изобрел свои аппараты, а стащил, скопировал с зарубежных аппаратов, а собственных таких не имеет. Достаточно фирме заявить протест и ни один театр нашу фильму не возьмет. С другой стороны они, наши фильмы, будут на русском языке. Насколько русский язык будут слушать за границей, тоже мало вероятно. Можно надеяться на успех нашей звуковой фильму за границей, если картина будет во всех отношениях хороша, вроде «Броненосца «Потемкина», которая вышла в 1925/26 г. за границу и действительно сделала колоссальный успех.

### **[И м п о р т]**

Относительно импорта. Главный импорт, конечно, это пленка.

### **[О ввозе зарубежных картин в Советский Союз]**

В 1929/30 г. ввоз зарубежных картин был незначительный, а в 1931 г., по всей вероятности, может быть будет составлять несколько единиц, потому что за граница немых фильм больше не производит, и можно выбирать из старых запасов. Ввозить звуковые фильму зарубежного производства – мы

не можем, потому что, во-первых, они не подходят по содержанию, а, во-вторых, на английском или немецком языке слушать рабоче-крестьянскому зрителю – вряд ли будет целесообразно. Если будет какая-нибудь заграничная картина с точки зрения художественного и революционного содержания, конечно, такую картину мы купим.

Уже нам несколько раз (?) финансовый кризис, который мы сейчас переживаем.

х х х

Главный недостаток в нашей работе Правления Союзкино – это относительно планов. Планов у нас нет – мы работаем от случая к случаю. Планы стараемся ввести и постараемся в ближайшее время с работой справиться.

Заканчиваю следующим. Еще Ленин говорил о том, что гвоздь вопроса состоит в том, чтобы подбирать нужных нам людей. У нас как раз этот вопрос обстоит очень неважно. Подбирать людей мы не можем из-за отсутствия квалифицированной силы, просто кадров, а подбор, как я сказал поставлен не на высоте.

Полагаю, что комиссия, которая сейчас приступает к чистке, она поможет нам улучшить наш аппарат, укрепить его и после чистки мы те затруднения, которые стояли в этом отчетном году и ударном квартале, в 1931 году, мы эти трудности и устраним, и те контрольные цифры, которые намечены, мы их выполним.

На этом позвольте закончить.

РГАЛИ, ф.2497, оп.1, д.42, л.369-388.

## Тезисы к заседанию правления «Союзкино» по вопросу о разработке второго пятилетнего плана

22 марта 1933 г.

### К РАЗРАБОТКЕ ВТОРОГО ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА

#### 1. Основные установки.

Основные установки разработки второго пятилетнего плана кинопромышленности определяются решениями январского пленума ЦК и ЦКК о том, что «в отличие от первой пятилетки – вторая пятилетка будет по преимуществу пятилеткой освоения новых предприятий промышленности..., что, конечно, не исключает, а предполагает дальнейшее развитие нового строительства».

Главный упор должен быть сделан не на количественный рост продукции, а на улучшение качества продукции и рост производительности труда в промышленности.

Исходя из этих установок основными линиями разработки второго пятилетнего плана Советской кинематографии является:

- а/ достижение высокого качества продукции кино-картин, аппаратуры, пленки, химикалий (сырья) и работы кино-сети;
- б/ решение задачи «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны»;
- в/ полное высвобождение от импортной зависимости и развитие экспорта советских картин, пленки и аппаратуры.

Особо важными задачами второй пятилетки для советской кинематографии являются:

- а/ устранение разрыва в обслуживании кино количественного и в особенности качественного разрыва между городом и деревней;

б/ развитие кино в национальных республиках в особенности звукового на родных языках.

## II. В области производства фильм.

1. Создание высоко-качественных художественных фильм, отображающих героическую борьбу руководимых ВКП(б) рабочих и колхозных масс за окончательное упрочение СССР на социалистическом пути. Художественная кино-картина должна мобилизовать трудящихся на окончательное подавление сопротивления и ликвидацию последних остатков умирающих классов, на основе борьбы за построение бесклассового общества.

2. Проблема показа живых людей – борцов за социализм – должна быть в течение второго пятилетия разрешена, на основах неуклонного политического сознания и художественно-производственной квалификации творческих кадров и полного освоения ими новейшей техники производства фильм.

3. Во втором пятилетии Советская кинематография должна вплотную подойти к производству национальными трестами научно-учебных и основных художественных фильм на родных языках, что особо выдвигает вопрос подготовки творческих кадров для национальной кинематографии.

4. Второе пятилетие требует огромной работы по поднятию качества техфильма, как одного из важнейших орудий технической пропаганды, реально способствующего реконструкции всех отраслей народного хозяйства и овладение новейшей техникой промышленности и крупного сельского хозяйства. Особо важное место техфильм должен занять в советской школе от низшей до высшей.

Огромное значение приобретают вопросы подготовки кадров для техфильм, в особенности, в связи с введением звукового техфильма.

5. В области хроники особо важное место должно занять отражение достижений в организации и технике крупного сельского хозяйства и быту обобществленного Сектора.
6. В течение второго пятилетия, наряду с ростом зарплаты кадров, должно быть достигнуто снижение с/стоимости производства всех фильм.
7. При построении плана по производству фильм следует учесть необходимость полного завершения реконструкций и освоения полной мощности существующих фабрик, строительство лишь Белорусской и Ср.Азиатских национальных фабрик и обязательное создание самостоятельной технической базы для техфильм, путем строительства новой специальной фабрики техфильм.
8. Сумму капиталовложений по производству фильм в течение второй пятилетки ориентировочно наметить в размере 110 м.р.
9. При планировании производства кино-фильм в основу должно быть положено индивидуальное планирование стоимости художественной фильмы и обеспечение путем проката затрат на производство кино-фильм плюс нормальное накопление, обеспечивающее развитие производства кино-картин.

### III. В области кино-фото-химической промышленности.

1. Основой пятилетнего плана кино-фото-химической промышленности является борьба за качество продукции, в особенности, пленки, за качество и стандартность сырья, за повышение производительности труда и всех качественных показателей.
2. Главнейшей задачей кино-фото-промышленности является освоение новых предприятий и завершение реконструкции фабрик и заводов, входящих в ФОКХТ.
3. Фото-химической промышленностью в течение второго пятилетия должно быть освоено производство всех видов и сортов негативной и

позитивной пленки и достигнуто полное высвобождение СССР от импортной зависимости в кино-фото-химич. материалах.

4. При разработке плана фото-химич. промышленности учесть полное освоение проектной мощности фабрик №№ 5 и 6 и пусковой период фабрики № 8, определив выпуск пленки в 1937 году в размере 200-220 млн. метров пленки.

5. Учитывая рост фото в СССР, поставить в пятилетнем плане задачу, помимо реконструкции существующих фото-фабрик, строительство новой фабрики фото-бумаги.

Наметить капитальные вложения в кино-фото-промышленности ориентировочно в размере до 50 млн. рублей.

#### 1У. В области кино-механической промышленности.

1. Ставя важнейшей задачей обеспечение во втором пятилетии перехода к полному обслуживанию нужд как кинофикации, так и кино-производства продукцией Киномеханпрома, основой кино-механической промышленности считать: освоение как новейшей звуковой и немой съемочной проекционной аппаратуры, так и освоение производства оптики и осветительной аппаратуры с полным освобождением от импортной зависимости.

2. Важнейшей задачей кино-механической промышленности является организация непрерывных экспериментальных работ для освоения всех новейших достижений кино-техники.

3. Для разрешения этих задач полностью завершить реконструкцию существующих заводов механпрома, по принципу специализации их, с выделением экспериментального цеха или небольшого завода и предусмотреть в пятилетнем плане строительство и пуск нового оптико-механического завода.

Наметить капитальное вложение по кино-механической промышленности ориентировочно в размере 45-48 млн. рублей.

## У. В области кинофикации.

1. Основной задачей второго пятилетнего плана кинофикации является максимальное удовлетворение растущих культурных запросов широких масс рабочих и колхозников, на основах подтягивания кинофикации национальных республик и областей.

2. В связи с перераспределением населения и создания новых промышленных и сельско-хозяйственных центров (крупные новостройки, МТС и т.д.), план должен предусмотреть строительство новых театров как в рабочих центрах, так и возможно более широкое строительство сельских театров, расширение и реконструкцию существующих кино-театров.

3. Важнейшей задачей второго пятилетнего плана кинофикации является обеспечение высокого качества технического состояния кино-сети, в особенности на селе, что категорически требует полной замены изношенной аппаратуры.

Проработать вопрос о системе распределения кино-фильм между городом и деревней в целях улучшения обслуживания села.

4. Предусмотреть в плане полную звукофикацию городских кино-театров и театральных клубов и озвучание сельской сети, при обязательном вводе новой стационарной аппаратуры – звуковой.

5. Верстку плана кинофикации СССР на второе пятилетие производить с учетом всех технико-материальных ресурсов точно-механического производства СССР.

Поставить в ЦК ВКП(б) вопрос о том, что за счет собственной кино-механической промышленности Главное Управление и Объединения ВООМП и промкооперации в течение второй пятилетки могут обеспечить на 1/1-1938 г. доведение кино-сети лишь до 43.000 кино-установок кроме 60.000 узкоплёночных аппаратов.

6. Наметить общие капиталовложения по кино-сети ориентировочно в размере 210-250 млн. рублей.



7. Считая основным источником покрытия капиталовложений по кино-сети доходы от кино, а также капиталовложения заинтересованных организаций – ВЦСПС, Наркомпроса, сельскохозяйственных и промышленных организаций, согласовать с ними план кинофикации и добиться предусмотрения этими организациями соответствующих капиталовложений на кино в своих пятилетних планах.

8. Ставя важнейшей задачей пятилетнего плана кинофикации улучшение эксплуатационно-хозяйственной деятельности кино-продвиженческих организаций и в частности, снижения эксплуатационно-хозяйствен. расходов по всей сети, в особенности сельской, особо отметить необходимость достижения в первые же годы пятилетки полной бездефицитности сельской сети, с обеспечением к концу пятилетки ее рентабельности.

9. Налоговое обложение городской сети при верстке второй пятилетки сохранять на уровне конца 1932 года. В целях быстреего изжития убыточности и обеспечения нормальных условий развития сельской кино-сети, поставить вопрос о снижении налога по сельской сети.

РГАЛИ, ф. 2456, оп.1, д. 65, л.397-400.

## №11

**Из постановления СНК СССР «О передаче объединений и предприятий, находившихся в ведении ВСНХ СССР народным комиссариатам легкой и лесной промышленности».**

*10 января 1932 г.*

На основании ст.5 постановления Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 5 января 1931 г. «Об образовании народных комиссариатов тяжелой, легкой и лесной промышленности» (СЗ СССР, 1932, № 1, ст. 4), Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. Передать из Высшего Совета Народного Хозяйства Союза ССР в ведение Народного комиссариата легкой промышленности Союза ССР следующие отрасли промышленности :

- а) текстильную (хлопчатобумажную, шерстяную, льняную и шелковую);
- б) пеньюджуттовую;
- в) трикотажную;
- г) швейную;
- д) кожевенно-обувную;
- е) жирос-парфюмерную и мыловаренную;
- ж) костеобрабатывающую;
- з) полиграфическую;
- и) спичечную;
- к) кинофотопромышленность;
- л) часть стеклофарфоровой промышленности.

Поручить народным комиссарам легкой и тяжелой промышленности договориться о тех предприятиях этой отрасли, которые должны быть переданы Народному комиссариату легкой промышленности. [...]

Председатель СНК Союза ССР  
Заместитель] управляющего делами СНК  
Союза ССР

В. Молотов (Скрябин).

И. Мирошников.

СЗ СССР, 1932, № 4, ст. 24.

Из текста документа выпущены сведения, касающиеся переподчинения отраслей и учреждений, не имеющих отношения к кинематографии.

**Протокол № 96 закрытого заседания правления Союзкино.**

*27 июня 1932 г.*

Не подлежит оглашению.

Слушали:

1. Об организации управления кинопромышленностью, о телеграмме т. Шумяцкого по этому вопросу и об ответе на эту телеграмму наркома легкой промышленности т. Любимова.1

Постановили:

1. Считать предложение Наркомлегпрома о ликвидации Союзкино и создании для руководства кинематографией наркоматского управления - неправильным.

а) Не будучи ни в какой мере связанным с идеологической работой, не имея у себя ни опыта, ни надлежащих работников, наркомат не в состоянии осуществить основную задачу органа/ руководящего кинематографией - задачу идейно-политического и художественного руководства производством картин (работа с творческими кадрами и т.д.) и продвижения их к широкому зрителю.

б) Кинематография, представляя собой совокупность художественно-творческой работы, сырьевой базы, механического производства, кинофикации страны и продвижения фильм, ни одним из этих элементов органически не связана с отраслями промышленности, входящими в наркомат.

в) Естественно поэтому, что практика руководства наркомата была и остается неудовлетворительной. Это находит свое выражение в систематической недооценке роли и значения кинематографии как области культуры и как отрасли

промышленности, в прямом игнорировании художественно-творческих вопросов и, наконец, в механическом перенесении на кинематографию методов руководства другими отраслями промышленности.

Наличие самостоятельного объединения позволяло в известной мере нейтрализовать дефекты наркоматского руководства. Ликвидация Союзкино и передача его функций наркоматскому управлению безусловно усугубит перечисленные выше отрицательные моменты и неизбежно приведет к замедлению темпов развития советской кинематографии.

2. Дальнейшее развитие советской кинематографии требует особого внимания к художественно-творческим вопросам, укрепления и расширения сырьевой и технической базы и большой работы по кинофикации Союза. Весь этот круг задач не может быть удовлетворительно разрешен в том случае, если кинематография останется в Наркомлегпроме или перейдет в систему другого наркомата, объединяющего иную группу отраслей народного хозяйства.

Поэтому правление считает, что кинематография должна быть организована как самостоятельная отрасль, находясь в непосредственном ведении центральных правительственных органов, а по линии художественно-политической под руководством Культпропа ЦК ВКП(б). \\\

Правление отмечает, что в результате неправильного подхода аппарата наркомата к вопросам реорганизации кино, аппарат объединения оказался деморализованным, что привело к попыткам ухода некоторых работников из объединения и т.д.

Правление отмечает также недопустимо нетоварищеский тон письма т. Любимова в ответ на деловую телеграмму Шумяцкого по вопросам реорганизации.

Председатель правления

/Шумяцкий/.

Секретарь

[Подпись отсутствует].

№13

**Постановление № 74 СНК СССР «Об организации Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при СНК СССР».**

*11 февраля 1933 г.*

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

В целях поднятия роли и значения кинематографии, как крупнейшего фактора культурного подъема, и в целях максимального использования ресурсов организаций Союза ССР и союзных республик провести следующую реорганизацию Союзкино:

1. Союзкинофотообъединение (Союзкино) реорганизовать в Главное управление кинофотопромышленности, подчиненное непосредственно Совету

Народных Комиссаров Союза ССР.

2. В непосредственном ведении Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР находятся следующие всесоюзные тресты:

а) трест по производству пленки и фотохимикалий (ФОКХТ);

б) трест по производству киноаппаратов и запасных частей (Киномехпром);

в) трест по производству художественных кинокартин, выполняющих художественные кинозаказы по линии РСФСР (Союзфильм);

г) трест по производству учебных, научных, технических и военно-технических фильмов (Союзтехфильм), причем Главное управление

должно обеспечить в тресте надлежащую производственную базу для производства как технических, так и военно-технических фильмов;

д) трест по кинохронике (Союзкинохроника).

3. При Главном управлении кинофотопромышленности при СНК Союза ССР

организуется хозрасчетная контора по экспортно-импортной работе и связи с

заграничной кинематографией (Союзинторгкино).

4. Главное управление кинофотопромышленности при СНК Союза ССР

руководит кинематографическими вузами и подготовкой кадров кинематографии за исключением республиканских вузов, техникумов, спецкурсов и ФЗУ.

5. Главное управление кинофотопромышленности при СНК Союза ССР наблюдает за содержанием кинокартин, рассматривает и утверждает основные планы по производству важнейших кинофильмов.

6. Из системы Союзкино выделяются республиканские тресты по производству фильмов и по прокату с подчинением их непосредственно советам народных комиссаров союзных республик.

Республиканские тресты по плану, утвержденному Главным управлением кинофотопромышленности при СНК Союза ССР, производят для обслуживаемых ими республик, в пределах отпускаемых им средств и материальных ресурсов, художественные, научные, учебные и технические фильмы, а также кинохронику.

7. Всесоюзные тресты по производству кинокартин и республиканские тресты имеют право проката производимых ими кинофильмов на территории всего Союза ССР. Взаимоотношения между этими всесоюзными трестами и республиканскими трестами в области проката регулируются специально заключаемыми между ними договорами.

8. Республиканские тресты ведут в пределах своей республики всю работу по кинофикации за исключением той ее части, которая находится в непосредственном ведении Главного управления кинофотопромышленности при СНК Союза ССР.

9. При республиканских трестах, а также при Союзфильме создаются художественные советы, возглавляемые народным комиссаром просвещения соответствующей союзной республики или его заместителем.

10. При Совете Народных Комиссаров РСФСР создаются специальные тресты:

а) трест по прокату кинофильмов на территории РСФСР (Роскино), осуществляющий прокат на основах, устанавливаемых для всех союзных республик и

б) трест по производству кинокартин для национальных республик и областей, входящих в состав РСФСР (Востокфильм).

11. Всю реорганизацию Союзкино закончить к 15 марта 1933 года.

Председатель СНК СССР

В. Молотов. (Скрябин).

Заместитель] управляющего

делами СНК СССР

И. Мирошников.

СЗ СССР, 1933, № 11, ст. 59.

#### №14

**Вводная объяснительная записка начальника ГУКФа Б.З. Шумяцкого к проекту постановления ЦКВКП(б) о мероприятиях по укреплению материально-технической базы советской кинематографии**

*11 января 1934 г.*

## 1. Обслуживание зрителя

За годы первой пятилетки советская кинематография достигла значительных успехов, в особенности в части расширения сети кино-установок. Число их с 9.756 на 1.X.28 г. достигло на 1.1.1933 г. – 29.163 (в том числе 3.656 школьных и красноармейских, т.е. увеличилось почти в три раза.

Постановлением ХУП партсъезда число кино-установок в СССР на 1.1.1928 года должно достигнуть 70.000 установок. Из них 14.500 звуковых. Реализация этого решения требовала быстрого развития материально-технической базы советской кинематографии, начиная с первого года второй пятилетки.

Но первые полтора года второго пятилетия дали даже снижение количества установок. Только ко второй половине 1934 года сеть достигла количества точек бывшего к началу 1933 года. Причины падения лежат в качестве и количестве производства аппаратуры и пленки и в размерах капиталовложений на промышленное строительство ГУКФ и кинофикацию.

### А. АППАРАТУРА

В последние годы проекционная кино-аппаратура в кино-сети, в особенности передвижная, сильно изнашивалась и быстро выбывала из строя. Поступающая вновь не покрывала естественной убыли.

Единственная производящая кино-проекционную аппаратуру организация – ВООМП Наркомтяжпрома, в лице его завода ГОМЗ, под влиянием увеличения специальных заказов резко сократил производство кино-аппаратуры. В 1930 году им было произведено 12.716 аппаратов. В 1934 году всего 4.950 или 30% производства 1933 года.



Увеличение кино-сети до 70.000 установок требует решительного расширения производства аппаратов.

В течение оставшихся 3 лет пятилетия необходимо произвести свыше 60 тысяч кино-аппаратов стационарных и передвижных, не считая узкоплечников для школ и армий.

Переход на звуковое кино настойчиво требует улучшения качества проекционной аппаратуры. Категорически необходимо изменение типов проекционной аппаратуры и организации производства звуковых усилительных устройств для звуковых аппаратов.

Завод ГОМЗ не может удовлетворить эти требования. Механические заводы ГУКФа для изготовления этой аппаратуры не имеют необходимого количества станков и площадей.

Решение этих задач может быть осуществлено путем увеличения программы Наркомтяжпрома за счет приспособления Загорского завода специально под производство кино-аппаратуры. Для этого завода Тресту ВООМП требуется в 1935 г. дополнительно 10 млн. капиталовложений. Без этого ВООМП считает невозможным увеличение программы и вместо 38.000 аппаратов за три года пятилетка может дать не больше 15.000. При этом сокращению больше всего подвергается звуковая аппаратура.

Кроме этого необходимо реконструировать заводы ГУКФа и обязательно построить новый мощный завод по производству электро-акустической аппаратуры и усилительных устройств. Ленинградский завод Киномехпрома в настоящее время не имеет достаточных площадей и оборудования, чтобы удовлетворить потребность в этой аппаратуре.

Предполагаемый к постройке завод, наряду с производством усилительных комплектов к звуковой аппаратуре, будет производить звукозаписывающую аппаратуру, звукомонтажные столы и проч.

Стоимость нового завода 12 млн.рублей (приложение № 2); реконструкция существующих заводов в Ленинграде, Одессе и Самаре требует 18 млн.рублей (на 3 года). Производственная программа Киномехпрома с проведением этих мероприятий по основным изделиям дана в приложении № 8.

### Б. ПЛЕНКА

До 1931 г. советская кинематография работала исключительно на импортной пленке, с 1925 по 1932 г.г. было завезено – 143 млн.метров. В 1931 году был прекращен импорт позитива в то время, когда свое производство еще не было развернуто до размеров, удовлетворяющих потребность.

В 1931 г. сделано пленки 1,4 млн.метров; в 1932 году – 28,7 млн.; в 1933 г. – 30 млн.; в 1934 г. будет сделано около 50 млн.метров. Потребность 1934 и 35 г.г. составляет свыше 100 млн.ежегодно.

Разрыв между производством и потребностью в пленке привел к значительному сокращению фонда копий кино-картин и снижению качества показа кино-картин.

Для производства кино-картин и печатания копий с них и удовлетворение специальных нужд требуется пленки по годам: в 35 г. – 105 млн.; в 36 г. – 200 млн.; и в 1937 г. - свыше 300 миллионов.

План 1935 г. – 75 млн.метров, количество максимальное при данных мощностях пленочных фабрик.

Увеличение выпуска пленки может быть достигнуто:

а/ путем расширения мощности существующих пленочных фабрик до 120 млн. метров в год и

б/ форсирования достройки новой пленочной фабрики в Казани, с мощностью в 200 млн.метров.

При достаточных капиталовложениях существующие фабрики могут быть легко реконструированы к концу 1935 года. Строительство новой фабрики при тех же условиях может быть закончено в 1937 году с

производством в год пуска 100 млн.метров. В случае завоза всего оборудования этой фабрики из-за границы, она может быть пущена в 1936 году, с развитием производства в 1937 году на полную проектную мощность.

В первом случае в 1937 году советская кинематография будет иметь 210 млн.метров – количество, способное обслужить от 55 до 60 тысяч кино-точек.

Реконструкция и новое строительство пленочных фабрик еще не решает вопроса о пленке. Существующие фабрики не используют наличных мощностей по причинам неналаженности сырьевой базы <...>.

Передача заводов и новое строительство количественно еще не обеспечивает снабжения пленочных фабрик и оставляет необходимым зафиксировать ряд жестких обязательств в отношении поставщиков пленочного сырья. Эти обязательства подробно указаны в проекте.

Стоимость реконструкции существующих фабрик и заводов и постройки новых, вместе с организацией подобных производств – 78,6 млн. на 3 года, из них в 35 году – 41,6 млн. (см.приложение № 3).

## В. КАПИТАЛОВЛОЖЕНИЯ

По пятилетнему плану предполагалось дать на кинофикацию страны 476 млн. В 1933 г. дано всего 5,5 млн.руб. В 1934 г. – 20,6 млн. руб.; на 1935 г. определено 15 млн. Если этот размер капиталовложений на 1935 г. останется неизменным, то вся программа строительства театров и развития сети будет сорвана. В два оставшиеся года пятилетки (36-37 гг.) будет невозможно наверстать потерянное даже и в том случае, если запланированные средства в последующие два года будут даны.

Недостаток вложений в производство и сеть был одним из факторов ухудшения состояния кино-сети в первые годы пятилетки. Для

выполнения плана развития сети до 70.000 установок необходимо 555 млн. рублей на три года, из них в 1935 г. – 118 м.р. (приложение № 6, 6а, 6б).

### Г. ПРОИЗВОДСТВО ФИЛЬМ

Число выпускаемых нами картин недостаточно и ведет к повторению в течение года на экране одних и тех же картин. Малое количество выпускаемых картин, а в значительной степени их качество, являются результатом слабой технической оснащенности производства и плохой его организации.

Техническая база наших фабрик фильм на сегодня, сравнительно с Западной Европой и Америкой, стоит на очень низком уровне. Многих важнейших типов аппаратуры и оборудования мы не имеем совершенно.

Съемочной аппаратуры мы имеем около 40% от потребности, причем морально устарелой и физически изношенной. На три оставшиеся года пятилетки нормально требуется 826 съемочных аппаратов разных типов. Перспектив на отечественное снабжение пока нет. Заводы вне ГУКФа этой аппаратуры не производят и не берутся производить. Заводами ГУКФ сделаны образцы; наладить серийное производство нет возможности из-за отсутствия оборудования на заводах.

Необходимо обязать заводы точной механики НКТП производить съемочные аппараты. Согласовано с ВООСМП, что в 1925 г. его заводы могут дать опытные образцы и, в последующие годы, количество, указанное в проекте постановления.

Производство мелких партий новейших образцов аппаратуры и разных типов оборудования возможно на специализированном заводе ГУКФ (технической базе при Москинокомбинате), при обязательном его снабжении точными станками и оборудованием.

Осветительной аппаратуры на кино-фабриках имеется не больше, как в половинном размере от потребности, старых типов крайне неэкономичных. Нужно значительно большее количество аппаратуры новых типов.

Производство может быть налажено – в основном на заводах Главэнергопрома.

Типы аппаратов, не требующих в большом количестве, можно производить на заводах Киномехпрома при условии их реконструкции и разрабатывать их на указанном опытно-серийном заводе (базе) ГУКФа.

Отсутствие качественных углей нередко срывает съемки или портит дорогостоящий заснятый материал. Завод углей Главэнергопрома должен организовать у себя специальный цех по производству этих углей.

Заводы Главэнергопрома и Главэспрома могут поставить у себя производство специальных ламп, без которых ни производство, ни показ картин существовать не могут. В равной степени они же могут обеспечить (если будут твердо обязаны) оборудованием электро- и энерго-хозяйство, составляющее основную базу кино-фабрик.

Помимо этой массовой аппаратуры и оборудования для кино-производства необходим еще ряд сложных машин и аппаратов: звукозаписывающих, звукомонтажных, копированных и проявочных автоматов (от них зависит судьба негатива и качество копий), трюковых машин, мульт-агрегатов, точных перфорационных машин, склеечных автоматов, резательных машин, поливных и т.п. и т.п.

Частью эти машины и аппараты начаты производством на заводах ГУКФ (до 1934 г. все ввозилось из-за границы), все другие могут быть производимы на заводах Киномехпрома. Этим диктуется немедленная (1935 г.) реконструкция заводов Киномехпрома в Ленинграде и Самаре, дооборудование завода в Одессе и срочная постройка новых в Харькове

и в Москве. Этим мы решаем задачу полного снабжения производства кино-картин точной и сложной аппаратурой, при условии, что ВООМП полностью даст оптику в необходимых количествах. Согласие ВООМП на обеспечение нас оптикой необходимо закрепить, как его обязательство.

Большое зло для производства фильм – недостаток автотранспорта. Задержка натуральных съемок приносит миллионные перерасходы и очень удлиняет сроки производства фильм. В прокате наличие автомашин позволит продвинуть звуковую передвижку в самые далекие от жел. дор. села. В настоящее время совсем нет автомашин для кино-передвижек и кино-сети и на фабриках для оборудования передвижных электро и тональных станций.

Для кино-хроники необходимы самолеты. Только на самолетах возможно снятый в отдаленных углах СССР материал быстро перебросить для обработки в центр и с быстротой, сохраняющей свежесть новизну и актуальность заснятого, перебрасывать копии хроники на места.

Наконец, расширение производственных площадей фабрик кино-картин вместе с их оснащением – совершенно необходимое условие для развития производства кино-фильм. В течение второй пятилетки можно ограничиться достройкой и окончанием реконструкции строящихся или построенных фабрик – Ленинград, Москва, Тифлис, Киев, Одесса, Казань и строительством новых, утвержденных пятилетним планом: Белоруссия, Средняя Азия, Армения и Азербайджан. Этим строительством и реконструкцией одновременно с расширением площадей, решается и задача развития национальной кинематографии. Капиталовложения по Союзным в размере 147 м.р. на три года и 50,5 м. на 1925 г. и республиканским предприятиям – 68 м.р. на три года и 21,5 м.р. на 1935 исчислены в самом минимальном для нормального развития и оснащения размере.

Проведение в жизнь предлагаемых проектом мероприятий дает:

- 1/ Увеличение количества производимых картин художественных, учебно-научно-технических и хроники.
- 2/ Большое удешевление их производства.
- 3/ Значительное повышение качества производства и показа картин.
- 4/ Развитие сети и культурное обслуживание миллионов населения до самых отдаленных уголков страны включительно.
- 5/ Увеличение доходов государства на сотни миллионов рублей ежегодно, т.е. практическое решение задачи «заменить доходы от водки доходами от кино».
- 6/ В течение одного-двух лет оставить позади европейские страны, а в течение трех-пяти лет догнать и перегнать Америку в технике и качестве обслуживания зрителя (нынешнее отставание иллюстрирует прилож. № 10).

РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.138, л.52-59.

Незаверенная копия. Машинопись.

#### №15

**Справка о капиталовложениях национальных республик в промышленное строительство**

( в млн. рубл.)

1934 г.

БЕЛОРУССИЯ

ф-ка в Минске

1.50

У С С Р	Реконструкция и оснащение звук. оборудованием ф-ки в Киеве	1.00
З С Ф С Р	Реконструкция и озвучание ф-ки <u>в Тифлисе</u>	1.00
К Р Ы М	Оборудование ф-ки – <u>Ялта</u>	0.50
АРМЕНИЯ	Оборудование и проект. Работы для нового строительства	0.50
АЗЕРБАЙДЖАН	Оборудование и проектные работы для нового строительства	0.50
ТАТАРИЯ	Достройка фабрики Восток- фильм в <u>Казани</u>	1.00
		ВСЕГО 6.00

РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.138, л.43.

Незаверенная копия. Машинопись.

#### №16

**Объяснительная записка начальника ГУКФа по плану  
строительства новых объектов кино-фото-промышленности.**

*28 ноября 1934 г.*

Приложение к пункту 2-му

Проекта постановления ВКП(б)

а/ Кино-фабрика художественных фильм в Белоруссии.

Строительство этой фабрики заверстано в плане второй пятилетки, но не начато в 1934 году и не имеет возможности быть начатым в 1935 году из-за отсутствия средств по капиталовложениям.



В настоящее время вполне организованного и оборудованного помещения для производства фильм Трест Белгоскино не имеет.

Работа по производству художественных фильм ведется в Ленинграде в помещении, не приспособленном под кино-фабрику. Выполнение пятилетнего плана по производству художественной фильм без строительства Белорусской фабрики будет поставлено под угрозу из-за недостатка съемочных площадей.

б/ Экспедиционная съемочная база на Черноморском побережье.

Все кино-фабрики Союза тратят исключительно большие средства на экспедиции (натурные съемки). Выезжая в такую экспедицию, каждая фабрика отдельно забирает с собой весь необходимый инвентарь для съемки и большое количество людей, используя и то и другое, подчас, в очень незначительных размерах.

Наличие постоянной, хорошо оборудованной и оснащенной технической базы избавляет все кино-производящие организации от того, чтобы вести с собой излишнее имущество и людей и тем самым дать возможность снизить расходы на суммы, измеряемые миллионами рублей ежегодно. Кроме того, наличие такой базы в географической точке наибольшего количества солнечных дней позволяет заменить многие съемки в ателье съемками под солнцем.

Местом строительства этой базы выявляется район Нового Афона.

в/ Фабрики кино-хроники в Москве и Киеве

Имеющаяся фабрика кино-хроники в Москве представляет из себя временное, совершенно непригодное помещение. Кроме того, это помещение подлежит в ближайшие годы сносу, согласно плана строительства новой Москвы и метро. Уже сейчас фабрика лишается возможности вести хоть сколько-нибудь нормальную работу, так как ее окружают сооружения Метрополитена.

Необходимость создания центральной фабрики кино-хроники, обрабатывающей негативной материал, поступающего со всего Союза, была в свое время признана бесспорной: строительство задерживается из-за отсутствия средств по капиталовложениям. Начать строить в 1935 году категорически необходимо по изложенным выше причинам.

В Киеве необходимо построить небольшую фабрику кино-хроники, взамен находящейся в настоящее время в Харькове. По требованию правительства УССР Украинский центр кино-хроники должен находиться в Киеве.

#### г/ Фабрика технической фильмы в Москве

До сих пор собственной фабрики по производству фильм трест Союзтехфильм не имеет. Производство ведется в неспециализированных помещениях. В настоящее время приспособляются (перестраиваются, сооружаются) одно помещение в Москве и одно в Ленинграде, но наличие площадей в этих двух помещениях не обеспечивает необходимого по плану второй пятилетки разворота производства. Максимальная программа, возможная к исполнению на обеих фабриках после окончательной перестройки – 130 единиц, в то время, как уже в 1925 году необходимо произвести 120 единиц и это количество картин далеко не удовлетворяет потребностей и заказов Наркоматов и научно-исследовательских учреждений. Отсюда потребность в новой хорошо оборудованной фабрике, приспособленной не только для производства учебно-школьных, технических и военных фильм, но и для специализированных микро- и макро-съемок.

#### д/ Копировальная фабрика в Казани

В настоящее время существует 4 копировальные фабрики – в Москве, Ленинграде, Тифлисе и Киеве. Расчет их мощности сделан в специальной таблице (см.приложение).

Эти фабрики, даже будучи оборудованы копировальными и проявочными автоматами в 1935 и 1936 г.г. не смогут переработать пленку, выпускаемую в 1937 г. и последующих годах. Необходима новая фабрика и именно в Казани в месте производства наибольшего количества пленки (в Казани заканчивается строительством в 1937 г. пленочная фабрика мощностью в 200 тыс.мтр.).

е/ Завод электро-акустической и усилительной аппаратуры  
в Харькове

Для выполнения 5-летнего плана развития кино-сети в оставшиеся три года пятилетки требуется производство только звуковых проекционной аппаратуры в количестве 8200 стационаров, 12400 передвижек, 2000 узкопленочников. Всего 22.600 аппаратов, которые требуют такого же количестве сложных усилительных устройств.

Единственным производителем усилительных устройств в Союзе является завод Киномехпрома в Ленинграде. Его наличная производственная мощность около 1300 комплектов. После окончания реконструкции завода производственная мощность его возрастет до трех тысяч комплектов. Это количество не в состоянии удовлетворить потребности озвучания сети. Отсюда необходимость строительства нового завода, на котором, кроме усилительных устройств, будут организованы цеха акустической аппаратуры, потребной для кино-фабрик и кино-сети.

ж/ Опытно-серийная механическая база при Москинокомбинате

Задача этой базы разрабатывать образцы и выпускать поштучно или мелкими сериями новейшую сложную аппаратуру, никем до сих пор не

производимую в Союзе. Такая аппаратура в другом месте нигде произведена быть не может, так как потребность в ней по количеству отдельных образцов и марок незначительна, иначе говоря – это производство должно быть приспособлено к частому изменению технологического процесса, что не может быть допущено ни на одном из заводов, организованных для массового выпуска продукции.

### з/ Фабрика фото-печати в Москве

Такая фабрика в настоящее время в Москве существует. Работа ведется в подвальном помещении, в сырости, темноте, тесноте, при невозможности разместить даже элементарно-потребное оборудование для механизации работы.

### и/ Специальная типо-литография

Типо-литография необходима для издания с плакатов рекламы выпускаемых на экран фильм, либретто к ним и т.д. Ни одна из существующих типографий в СССР не приспособлена для такой специализированной работы; типография должна обеспечить меццо-тинто и офсет печати для рекламы наших фильм за границей.

к/ В СССР сейчас работает один кино-поезд (кино-фабрика на колесах) треста Союзкинохроника. Значение его общеизвестно. Работой поезда охватывается лишь незначительная часть районов Союза. Необходимо построить еще 2 поезда и, кроме того, организовать такую же передвижную базу кино-хроники по рекам СССР в виде кино-фабрики-парохода.

### л/ Высший Государственный институт кинематографии (ГИК)

Единственное в мире учебное заведение, подготавливающее творческих работников кинематографии. Институт привлекает к себе массу кинопосетителей и желающих учиться иностранцев.

Задачи института в деле учебы - исключительны, но решать их ГИК не имеет хоть сколько-нибудь нормальных возможностей.

Нет элементарно приспособленного или оборудованного помещения. Необходимо срочно строить в Москве новое, специально оборудованное помещение.

м/ Научно-исследовательский институт кино-фото-промышленности (НИКФИ)

Единственный научно-исследовательский центр, разрабатывающий технические проблемы фото-химии, свето-техники, акустики и пр. без чего немислимы технический прогресс материально-технической базы кинематографии.

Институт не имеет специального здания и помещений для размещения своих лабораторий и полужаводских опытных установок. Предлагается закончить в 1936 г. проектные работы, освоить площадку, приступив к развернутому строительству в 1936 году.

РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.138, л.62-67.

Незаверенная копия. Машинопись.

№17

**Справка о поступлениях в доход государства от кино**

(в млн. рубл.)

Поступления  
(общий доход)

Чистое сальдо  
в пользу бюджета

1931 г.	47,5	19,1
1932 г.	91,8	35,8
1933 г.	91,1	42,5
1934 г.	98,9	28,9

---

Всего за

4 года      329,3                                      126,2

РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.138, л.86.

Незаверенная копия. Машинопись.

№18

**СПРАВКА                      ГУКФа                      ДЛЯ                      «МАЛОЙ                      СОВЕТСКОЙ  
ЭНЦИКЛОПЕДИИ»                      ПО                      ВОПРОСУ                      РЕОРГАНИЗАЦИИ  
СОВЕТСКОЙ КИНО-ФОТО-ПРОМЫШЛЕННОСТИ**

*17 ноября 1934 г.*

В отдел «Кино» издательства  
«Малой советской энциклопедии»

На Ваше телефонный запрос Главное Управление кино-фото-промышленности при СНК СССР (ГУКФ) сообщает Вам нижеследующие сведения, касающиеся реорганизации советской кино-фото-промышленности.

Пост. СНК Союза ССР от 13.П-1930 г. (С.З.1930 г. № 15, ст.165) было образовано в ведении Высшего Совета Народного хозяйства Союза ССР – общесоюзное объединение по кино-фото-промышленности «Союзкино». В состав этого объединения вошли все кино-театры и предприятия союзных республик за исключением Акц.О-ва «Межрабпомфильм», а также все кино-учебные и кино-научные учреждения. Пост. СНК СССР от 11-го февраля 1933 г. № 190 (С.З. 1933 г. № 11, ст.59) Государственное Всесоюзное Объединение «Союзкино» было реорганизовано в Главное Управление кино-фото-промышленности при СНК СССР (ГУКФ) с

выделением из него республиканских трестов по производству и прокату фильм с подчинением их непосредственно СНК Союзных республик. На территории РСФСР был образован трест по прокату кино-картин «Роскино». В непосредственном ведении ГУКФ были оставлены следующие всесоюзные тресты – «ФОКХТ» (по производству пленки и химикалий), «Киномежпром» (по производству кино-аппаратуры и запасных частей), «Союзфильм» (по производству художественных кино-картин), «Союзтехфильм» (по производству учебных, научных, технических и военно-технических фильм), «Союзкинохроника» (по производству кино-хроники) и Государственная хозрасчетная контора по экспортно-импортной работе «Союзинторгкино», переименованная в дальнейшем в «Союзимпорткино».

Кроме того в ведении Главного Управления кино-фото-промышленности при СНК СССР остались – Московский государственный институт кинематографии «ГИК», Ленинградский институт кино-инженеров «ЛИКИ» и научно-исследовательский кино-фото-институт «НИКФИ». Основными задачами ГУКФ при СНК СССР являются: руководство деятельностью всеми подведомственными ему организациями, представительство во всех правительственных учреждениях Союза ССР по вопросам кино и фото, рассмотрение и утверждение годовых и квартальных планов всех союзных и республиканских трестов и организаций по производству всех видов кино-фильм, составление сводных перспективных планов и контрольных цифр развития всей кино-фото-промышленности Союз ССР, планирование, производство и распределение всех видов кино-пленки, кино и фото аппаратуры и запасных частей, фото-химикалий и фото-материалов как советского производства, так и импортных, наблюдение за содержанием кино-картин, производимых всеми союзными и республиканскими кино-организациями и осуществление под контролем Наркомвнешторга импорта продукции кино-фото-промышленности.

26-го мая 1933 г. в ведение ГУКФ был передан на основании пост.СНК СССР за 1058 Трест «Союзфото» (литературно-иллюстрационный и фото-издательский трест) реорганизован из Акц. О-ва «Союзфото».

Пост. СНК СССР № 69 от 11.1-34 г. Трест «Союзфильм» ликвидирован, а входящие в состав его Московская и Ленинградская кино-фабрики реорганизованы в кино-комбинаты на правах самостоятельных трестов.

Пост. СНК СССР № 1327 от 1-го июля 1933 г. в ведении ГУКФ организована Всесоюзная государственная контора (на правах треста) по управлению кино-театрами, находящимися в ведении ГУКФ – «Союзэкрэн».

Управление кино-сетью на территории РСФСР было реорганизовано пост. СНК РСФСР от 14.X1-33 г. № 1144, по которому трест Роскино, подведомственный СНК РСФСР был реорганизован в Управление кинофикации при СНК РСФСР, в ведении которого образовались два треста – трест по прокату кино-картин на территории РСФСР – «Росснабфильм» и хозрасчетная контора по распределению и снабжению немой и звуковой аппаратурой, запчастями и другими товарами кино-сети РСФСР – «Росснаб».

Этим же постановлением СНК РСФСР на базе местных контор «Роскино» были организованы республиканские (АССР) и краевые (областные) тресты по кинофикации, которым была передана кино-сеть РСФСР, за исключением кино-театров, подведомственных конторе «Союзэкрэн» и Акц. О-ву «Межрабпомфильм» (пост. СНК РСФСР от 20.X1-33 г. № 1154).

Пост. СНК СССР от 8.1X-34 г. № 2102 контора «Союзэкрэн», находящаяся в ведении ГУКФ, ликвидирована, а кино-театры последней, за исключением к/т «Ударник» в Москве и «Ти(?)» в Ленинграде, оставшиеся в ведении ГУКФ, переданы местным трестам кинофикации по принадлежности.



Пост. СНК СССР от 28.1X-34 г. № 2273 реорганизована структура аппарата Главного Управления кино-фото-промышленности СНК СССР.

Тем же постановлением из Московского и Ленинградского кинокомбинатов выделены в виде самостоятельных и подведомственных непосредственно ГУКФ Московская и Ленинградская копировальные фабрики.

Кроме того в ведении ГУКФ вновь образованы: контора по снабжению и сбыту продукции кино-фото-промышленности «Киноснабсбыт», контора по проектированию и Всесоюзное издательство литературы по кинематографии «Кинофотоиздат». Всесоюзная же контора по кино-импорту «Союзимпорткино» реорганизована в контору по кино-экспорту и кино-импорту под наименованием «Союзинторгкино».

Зам.Начальника ГУКФ (Плетнев)

Начальник Правовой группы (Коссовский)

РГАЛИ, ф.2456, оп.1, д.132, л.105-106.

№19

**Письмо Я.Э. Чужина заместителю председателя СНК СССР В.Я. Чубарю о правах ГУКФа по отношению к «Межрабпомфильму»**

*29 июля 1934 г.*

ЗАМ. ПРЕД. СНК СССР

Тов. ЧУБАРИЮ В.Я.

В связи с договоренностью с А.И.Стецким и т.Самсоновым о функциях Главного Управления кино-фото-промышленности в отношении Межрабпомфильма, прошу при утверждении нашего проекта положения о ГУКФе в части, касающейся Межрабпомфильма, учесть следующую редакцию 4-го пункта, согласованную с т.Стецким.

«4. В отношении Акц. Об-ва Межрабпомфильм осуществляет:

а/ утверждение годовых планов производства кино-картин, установление норм расходов пленки и лимитов себестоимости картин;

б/ поквартальное установление тиража копий старых кино-картин и определение тиража копий новых картин;

в/ в отношении отчетности – Межрабпомфильм составляет и представляет ГУКФу отчетность по формам и в сроки, установленные ЦУНХУ.

ЗАМ. НАЧ. ГУКФ: (Чужин)

РГАЛИ, ф. 2456, оп.1, д.113, л.120.

#### №20

### **Приказ о ликвидации «Межрабпомфильма»**

*5 июля 1936 г.*

#### П Р И К А З № 82

По Акционерному Обществу «Межрабпом Фильм»

На основании постановления Всесоюзного комитета по делам искусств от 8.У1 с.г. за № 15 и в связи с завершением передачи ГУКФу всех хозяйственных единиц, входивших в систему М.Ф. и всех других имущественно-материальных ценностей последнего (кроме 5 кино-театров в Москве и Ленинграде, переданных соответственно Мосгоркино и Ленинградкино, ПРИКАЗЫВАЮ: считать Кинематографическое Акционерное Общество М.Ф. с 5.УП с.г. прекратившим свое существование.

Директор Общества: (подпись)

5.7.36

#### №21

### **Характеристика на техдиректора З.Ю. Даревского**

ДАРЕВСКИЙ Захарий Юльевич работает на Моск.кино-ф-ке РОСФИЛЬМ с 20/1-32 г. на должности технического директора ф-ки месяца 3-4.

Уроженец г.КИЕВА, соцпроисхождение – служащий. 1901 г. рождения, беспартийный, общее образование: незаконченное высшее, окончил специальную театральную школу Соловцева, в г.КИЕВЕ, учился на юридическом факультете – не окончил.

Прохождение по службе: по имеющимся у нас анкет. Сведениям: 16-18 г.г. актером в Киеве, 19-20 г.г. актер уполномоч. В г.Ленинграде, 20-21 г.г. – Н-к театрального отдела политуправления 12-й армии. 22 г. Н-к и директор театрального отдела в Киевском ПУАРА. 23 г. снова актером и н-ком театра Меерхольда. 23-27 г.г. в художествен.коллективе Межрабпом «РУСЬ» от пом.зав. до директора ф-ки. С последн. предприят. отстранен от занимаемой должности как директора 1929 г. гр-н Даревский появляется на горизонте Сибири в акционерном Об-ве «Киносибирь» в г.Новосибирске в качестве зав.производством, откуда мая 1929 г. уволен по распоряжению Правления «Киносибирь» и был привлечен к судебной ответственности. В сентябре м-це того же года – актером и зав.монтажной частью в театре Меерхольда.

Из указанного выше перечня, ясно до очевидности, что гр-н Даревский гастролерского типа. Все переходы его с места на место были для него вынужденными в силу того, что он очевидно не способен проводить работу в условиях нашей советской системы.

Работая на Московской кино-ф-ке также можно характеризовать, что на производственной работе себя, как Технический директор не оправдал. Авторитетом абсолютно не пользуется, выдает себя как киноспециалист, по существу верхогляд и по руководству своим участком, оказался лжеспециалистом (что подтверждает нам на заседании Фабкома, что он в технике плохо разбирается). Метод его работы арапский.

№22

**Письмо заместителя председателя КПДИ А.Э. Чужина Б.З. Шумяцкому  
об изменении задач и структуры ГУКФа**

*27 января 1936 г.*

Создание Всесоюзного комитета по делам искусств и включение в него кинодела по-новому ставит целый ряд организационных вопросов кинематографии

Сейчас и возможно и необходимо ликвидировать раздробленность на территории Союза как кинопроизводства, так и проката.

Объединение всей советской кинематографии как в области производства, так и в области прокатного дела и вопросов кинофикации, во много раз увеличивает работу и ответственность главного управления.

Главное управление должно в кратчайший срок превратиться в организацию, планирующую и оперативно руководящую всем киноделом страны во всех его стадиях и звеньях.

Главное управление должно в кратчайший срок обеспечить подлинное упорядочение и организацию всего дела производства художественных фильмов на всех кинофабриках Союза и осуществить большую программу реконструкции кинопроизводства, включая и строительство; и одновременно резко поднять и улучшить работу с документальными и научно-техническими фильмами, поставить фактически заново производство детских фильмов, вплотную заняться совершенно запущенной работой по кинофикации города и села.

Вся эта работа, огромнейшая по своему объему и сложности, требует большой организации сил, повышения оперативности и конкретности в

руководстве, превращения главного управления в подлинный производственный штаб кинематографии.

При этих условиях наличие внутри ГУКФа ряда промышленных предприятий - предполагаемая организация двух промышленных управлений по химии и киномеханической промышленности внутри главного управления -крайне усложнит работу последнего и отвлечет его внимание от основных задач. Между тем, указанные промышленные предприятия совершенно не связаны с кинематографическими предприятиями, работа их основана на крайне сложной технологической и сырьевой базе и нуждается в постоянном авторитетном руководстве и систематической помощи.

Промышленные предприятия, входящие ныне в главное управление, за последние несколько лет выросли в крупные единицы. Производство их в 1936 году равняется 132 млн. рублей против 48 млн. рублей 1933 года. В 1938 году стоимость производства должна по крайней мере удвоиться. Капиталовложений в эти отрасли направляется в 1936 году в размере 62,5 млн. рублей против 6 млн. рублей 1933 года.

Наряду с действующими предприятиями: двумя пленочными, четырьмя бумажно-пластиночными, четырьмя механическими, сейчас ведется крупнейшее и чрезвычайно сложное строительство в Казани (пленочная фабрика и желатиновый завод).

Необходимо в этом же году развернуть строительство нового механического завода под Москвой, провести большую реконструкцию и расширение большей части действующих предприятий химических и механических, в будущем году начать строить новую большую фабрику фотобумаги и новую фабрику химикалий. Требуется много усилий и борьбы для организации и расширения всех этих промышленных производств, для обеспечения промышленных предприятий необходимым им сырьем и материалами, для организации широкой производственной кооперации с отраслями тяжелой промышленности.

Т. Молотов специально указывал на необходимость развивать эти отрасли в таких темпах, как развивали и поднимали тяжелую индустрию для того, чтобы быстрее кинофицировать страну и обеспечить массовые тиражи советским фильмам.

Крайне важно не допустить сужения возможностей и условий бесперебойной работы и развития этой промышленности. Наоборот, в соответствии с большими и сложными задачами, которые стоят перед этими отраслями промышленности, необходимо расширить оперативные возможности работы, создав и здесь сильный производственно-технический штаб.

Предполагаемая реорганизация ГУКФа с учреждением ряда управлений внутри главного управления, в большей мере усложнит работу предприятий, так как останется многозвенность в управлении (предприятия, управления, главное управление, [Всесоюзный] комитет по делам искусств). Имеется серьезная опасность, что вместо крепкого единого центра на деле получится конгломерат отдельных, разрозненных частей, причем главное управление, как таковое, естественно, основное свое внимание будет уделять вопросам кинематографии в собственном смысле этого слова и не сумеет создать необходимых условий для работы и развития промышленных отраслей как внутри, так и вне главного управления кинематографии. Если при самостоятельном существовании ГУКФа и при ограниченном объеме его функций (только два кинопредприятия по производству художественных фильмов, отсутствие проката и отсутствие кинофикации) существование в его составе материально-технической базы было совершенно целесообразным, то в настоящее время положение это резко меняется: с одной стороны, вследствие большого увеличения объема и усложнения функций главного управления по самой кинематографии, с другой стороны, вследствие значительного сужения условий, обеспечивающих развитие промышленных отраслей (связь с другими наркоматами и правительственными органами - Госплан, Наркомфин и т.д.).

Я считаю совершенно целесообразным сосредоточить в Главном управлении кинематографии [Всесоюзного] комитета по делам искусств кинематографию, как таковую: производство фильмов всех видов, прокат и кинофикацию для обеспечения наилучшего и быстрого разрешения всех сложных и ответственных задач, стоящих перед советской кинематографией. Материально-техническую базу организовать в виде самостоятельного главного управления, создав тем самым условия, обеспечивающие необходимое развитие этих отраслей и лучшее удовлетворение потребности киноорганизаций.

Главное промышленное управление [Всесоюзного] комитета по делам искусств в первую очередь должно будет обслуживать предприятия Главного управления кинематографии и предприятий Управления фотографии, а затем, по мере роста и укрепления, также предприятия других управлений комитета.

Мое предложение увязывается с общей линией организации советской промышленности, управление которой с ростом и усложнением задач, все более дифференцируется.

Я. Чужин

РГАЛИ, ф. 962, оп. 3, д. 38, л.л. 49-53. - Подлинник.

### №23

**Докладная записка председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцева В. М. Молотову о конфликте с Б. З. Шумяцким 17 августа 1936 г.**

Тов. Молотову В. М.

О кино.

Вячеслав Михайлович.

Я считаю нужным написать Вам о создавшемся положении с тов. Шумяцким.

Самый первый разговор с ним после создания Комитета состоял в том, что он заявил о желании уйти с работы, так как ему трудно быть не на самостоятельной работе. Я ему сказал, что такого рода заявления он должен адресовать не мне, а в ПБ.

В течение этого времени он 2-3 раза повторял такое заявление, причем оно всегда делалось при моих попытках установить настоящий контроль над работой ГУКФа.

Тов. Шумяцкий продолжает считать, что ГУКФ это совершенно самостоятельная организация, которая должна только время от времени посылать в Комитет какие-нибудь бумажные сводки и справки. Так, он продолжает самостоятельно вносить всякие предложения в СНК, непосредственно сноситься с комиссариатами, даже не осведомляя меня об этом.

Несмотря на договоренность и на мои специальные приказы об утверждении руководящих работников в системе ГУКФа постановлением Комитета, т. Шумяцкий продолжает снимать и назначать всех без исключения работников своей системы, абсолютно никогда ничего не говоря об этом и стремясь поставить меня перед совершившимся фактом.

Когда в мае месяце я созвал специальное совещание по пленочным фабрикам, в виду острого прорыва с производством пленки, тов. Шумяцкий, с которым это совещание было согласовано, не счел нужным на него явиться. Равным образом, он отказался присутствовать на созываемом мною 19. УШ. небольшом совещании директоров фабрик, вызванных мною в связи с тем, что план производства картин продолжает резко невыполняться. Ни об одном из крупных мероприятий, которые он намечает и проводит (например, подготовка южной базы, вопрос цветного кино и т. д.), как правило, никогда ничего не сообщает. Он продолжает считать, что он может во всех областях кино руководить самостоятельно, совершенно не считаясь с тем, какие у меня на этот счет позиции.



Принимаются специальные меры, воспрепятствующие работникам ГУКФа приходить в Комитет. У работников моего аппарата пытаются узнать, кто ходит из ГУКФа ко мне.

Впрочем, работникам ГУКФа не рекомендуется также ходить и в ЦК, так как этого "Шумяцкий не любит" (заявление режиссера-коммуниста Юткевича).

Вместе с тем я должен указать, что работа ГУКФа продолжает идти неудовлетворительно. Вопросами капитального строительства и производства буквально никто не занимается. План производства фильмов резко невыполнен и, по-видимому, будет сильно невыполненным и в этом году. Как ко мне, так и в Комиссию советского и партийного контроля поступают бесконечные жалобы на издевательское отношение т. Шумяцкого к творческим работникам. Добиться на прием к нему невозможно не только со стороны, но даже и руководящим работникам его системы. Характерно, что директоров основных своих фабрик он увидел впервые в глаза только пару месяцев тому назад. Из системы ГУКФа уходят крупные специалисты (например, инженер Геллех, Рапопорт). Директор Мосфильма т. Бабицкий заявил мне, что он уходит из-за создавшейся тяжелой обстановки. Ряд писателей и режиссеров неоднократно обращались ко мне с просьбой воздействовать на создавшуюся систему. Сегодня, например, у меня была писательница Караваева, которая написала одобренный всеми сценарий о советской женщине и не может добиться постановки этого одобренного сценария, не может добиться ни приема у тов. Шумяцкого, ни телефонного разговора, ни какого бы то ни было ответа.

Всякий человек, допустивший какое бы то ни было критическое выступление, подвергается гонениям. Подхалимство введено в систему.

Вся создавшаяся обстановка кинематографии, положение с творческими работниками и с руководящими кадрами такова, что не обеспечивает выполнение программы и заданий правительства.

Я считаю, что для установления не бумажного, а действительного единства всей системы Комитета, т. Шумяцкий должен быть заменен другим работником.

Керженцев<sup>1</sup>.

17. УШ. 36 г.

Возможным кандидатом я считаю т. Ангарова.

РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, ед. хр. 957, л. 2, 3.

## №24

### ЛЕНИНГРАДСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ СТРОЯТ КИНОГОРОД

Вчера в Доме архитекторов состоялась беседа управляющего Госкинопроекта Е.А. Саттель и технического директора кинофабрики «Ленфильм» Б.В. Дубровского-Эшке с ленинградскими архитекторами – об их участии в строительстве южного Киногорода и Всесоюзного академического кинотеатра в Москве.

Мы привлекаем ленинградских архитекторов к работе по двум объектам,- рассказывает Е.А. Саттель: - по проектированию *грандиозного академического кинотеатра* в Москве и киногорода – советского Голливуда - на юге СССР. Московский академический театр будет величайшим в СССР: в нем 4000 мест. Кроме зрительного зала, фойе, ве-..... в нем будут выставочные...ные помещения, залы отдыха, лучшие проекционные установки и т.п. В течение 1936 г. должен быть сдан проект, в течение 1937 все строительство будет осуществлено. Профессора Голдовский и Тагер работают над созданием над созданием кино-.... Ческих условий, которые лягут в основу архитектурного проектирования ... двумя предварительными..... (проекты) . будут работать ... нно ленинградские и.... архитекторы. На основе этих... объявлен всесоюзный /конкурс/ кинопроект предполагант.... В районе Театральной.... Месте

предназначенных к ...Китай-города.Оконча-.... Будет определено в ближ....

....Киногорода, над которым ...ть ленинградские архитекторы вместе с архитекторами Москвы....центров,30 квадратных ки-.... Он должен дать 600 полнометражных звуковых картин в год,....и. теперь выпускаемых всеми кинофабриками Союза. Его творческий актив – 24.000 производственников. Все население города- 80.000 человек.

Для определения места будущего строительства мы 15 января выезжаем на юг с специальной комиссией : предстоит выбор между Крымом и Кавказом. Будут обследованы участки Севастополь- судак(Крым) и Туапсе-Сухум(Черноморскоепобережье Кавказа).

К месту для строительства киногорода предъявляются серьезные требования. Основное – солнце. Затем : море. Горы, хорошие железнодорожные, одные и воздушные пути сообщения. И обстановка, дающая возможность создать на открытых площадках «куски» всех стран света. Постоянные декорации позволят пройтись по Красной площади Москвы. По набережной Невы. По Кировскому проспекту, по улицам Лондона. Рима, Нью-Йорка и... плавать по холодным водам Арктики. - статистические данные за последние 68 лет, - говорит Б.В. Дубровский-Эшке. – показывают, что одним из лучших мест в Крыму является Севастополь : он наиболее «солнцестоек2, воздух здесь необычайно прозрачен. Нет пыли , мало ветров.Но в течение 4 месяцев здесь холодно.Кавказское побережье имеет все, что нам нужно. Но влажность воздуха там местами слишком велика. По всей вероятности, мы выберем несколько точек и, по возвращении. Будет окончательно решен вопрос о месте строительства.

- Как будет создаваться зимняя обстановка в почти тропических условиях? Размеры будущих студий? В каком порядке будут строиться здания киногорода? Какую роль займет цветное кино в будущей кинопромышленности?

Десятки вопросов , поставленных архитекторами, были доказательством глубокого интереса, котрое вызвало предложение Госкинопроекта.

Из ответов докладчиков выяснилось, между прочим. Что в 1945 г. половину фильмов, созданных студиями советского киногорода, намечено делать цветной.

Архитекторы Ленинграда приняли предложение госкинопроекта.

Скоро в Доме архитектора состоится ряд докладов и выставок о технике кинопроизводства, о работе американских и европейских киноорганизаций.

Будут организованы посещения архитекторами ленинградских кинофабрик и т.п. Все это даст материалы для будущего проектирования.

Г.Ромм

«Вечерняя Красная газета»,13 января 1936 г.

#### №25

**Докладная записка Б. З. Шумяцкого В. М. Молотову о результатах проверки киностудии Ленфильм**

**8 сентября 1936 г.**

Сов.

секретно.

Председателю СНК Союза ССР

тов. Молотову В. М.

Партийным контролем в Ленинграде установлено, что благодаря прямому содействию заведующего сценарным отделом студии Ленфильм - члена ВКП(б), ныне исключенного за это из рядов партии Г. Е. Белицкого было допущено контрреволюционное использование сбора материалов и самого материала для сценария о детстве и юношестве С. М. Кирова, также исключенным ныне из рядов партии писателем В. П. Беляевым,

оказавшимся, как потом выяснилось, активным врагом партии, привлеченным для этой работы Белицким.

Беляев собирал этот материал с контрреволюционным уклоном, а заведующий сценарным отделом Ленфильма Белицкий даже после того, как он увидел этот материал, не только сам не принял никаких мер, не только не доложил об этом директору киностудии Ленфильм т. Кацнельсону, но даже не изъял его от Беляева, оставив его у него же на хранении. Белицкий не поставил также в известность о собранном материале Комиссию по изданию трудов С. М. Кирова в Ленинграде, передоверив это дело самому Беляеву, который руководителям названной комиссии ничего не сообщил, ограничившись лишь беседой с ее техсекретарем г. Паншиным.

С другой стороны, и директор Ленфильма т. Кацнельсон допустил преступное бездействие, не проверяя характер, организацию сбора, использования и хранение материала по сценарию на столь ответственную политическую тему, успокоившись на том, что сценарным отделом заведует член партии, и что сбором материала он непосредственно руководит и что о работе над этим сценарием осведомлена Кировская комиссия в Ленинграде<sup>1</sup>. Проверкой выяснено, что написанный драматургом Пантелеевым к моменту разбора этого дела у уполномоченного КПК по Ленинградской области т. Рубенова на основании всех собранных таким образом материалов первый набросок (литературный вариант) сценария "Сережа Костриков" не содержит в себе этих материалов, хотя по своему качеству является поверхностным и никак не отражает величия темы о детстве и юности славного сына нашей партии, одного из ее славных вождей, злодейски убитого шайкой троцкистско-зиновьевско-фашистской сволочи.

На этом основании уполномоченный КПК т. Рубенов и Партколлегия при нем вынесли решение об исключении за контрреволюционную работу писателя Беляева (члена ВКП(б) с 1931 г.) из рядов партии, об исключении из ее рядов зав. сценарным отделом Ленфильма Белицкого (члена ВКП(б) с 1930 г.), об объявлении выговора техническому секретарю Комиссии по

изданию трудов С. М. Кирова - члену ВКП(б) с 1929 г. Д. И. Паншину и об  
объявлении строгого выговора за преступную безответственность в руковод-  
стве по организации такой важной политической работы, как сбор  
материалов для написания сценария для фильма о С. М. Кирове директору  
Ленфильма (члену ВКП(б) с 1919 г.) Л. Г. Кацнельсону.

Одновременно Уполномоченный КПК т. Рубенов поставил перед обкомом и  
Главным управлением кинематографии вопрос о снятии Кацнельсона с  
работы.

Узнав вечером 3-го сего сентября об этом деле, я в ту же ночь выехал в  
Ленинград и по согласованию с обкомом и культпросветотделом горкома  
ВКП(б) 4, 5 и 6 сентября провел там проверку организации работы  
Ленфильма над важнейшими по тематике сценариями и фильмами,  
выработал прилагаемую инструкцию по ведению этой работы и о порядке  
проверки привлекаемых к ней лиц.

Наряду с этим, совместно с культпросветотделом Ленинградского горкома  
ВКП(б) там нами намечены кандидаты на работу зав. сценарным отделом  
Ленфильма, его ближайших помощников, срочно подыскивается и  
проверяется ряд кандидатов для замещения должности директора студии и  
двух его заместителей. После проверки они будут срочно представлены на  
утверждение и назначение.

Этот вопиющий случай потери классовой бдительности в повседневной  
работе одной из лучших наших студий был подвергнут по согласованию с  
Ленгоркомом ВКП(б) детальному обсуждению на партактиве Ленфильма и  
послужит серьезным уроком в деле правильной организации работы столь  
важного идеологического учреждения, как эта киностудия.

Попутно мы, совместно с культпросветотделом Ленгоркома и РК Петроградского  
района ВКП(б), организовали проверку всего состава работников студии и  
наместили мероприятия полной и быстрой ликвидации засоренности их рядов.  
Приказы и инструкция<sup>2</sup> о порядке работ над сценариями политически  
важнейшей тематики, о порядке сбора для этого писателями материалов, об

использовании и хранении этих материалов и о проверке назначаемых на эту работу лиц при сем прилагаю.

При этом выяснились большие трудности руководства и контроля над этой работой, так как все без исключения писатели, драматурги-сценаристы работают у себя на дому по материалам, которые они к тому же, как правило, собирают только лично или через только лично знакомых им лиц, материалам часто даже не записанным или записанным в записных книжках и на блокнотах. Эти свои записи они стараются никому не показывать, мотивируя боязнью, что собранный ими материал кто-то может вместо или раньше их использовать и пр.

Чтобы упорядочить это дело и как-то организовать проверку личных архивов ряда писателей по политически ответственным темам, мы с Ленгоркомом ВКП(б) в отношении Ленинграда проводим эту работу совместно с Ленинградским отделением Союза советских писателей, ибо иначе останутся огромные возможности для дальнейшего контрреволюционного использования несомненно имеющегося у многих писателей огромного никем и никогда не проверяемого материала, среди которого легко может оказаться и контрреволюционный.

Полагаю, что киностудиям, издательским организациям и редакциям журналов и газет, совместно с Культпросветотделом ВКП(б) и Правлением Союза советских писателей работу по проверке сбора и хранения таких материалов надо провести начиная из центра - Москвы.

Б. Шумяцкий.

8.1X. 36 г.

РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 959, л. 19-22.

**Распоряжение Б. З. Шумяцкого В. А. Усиевичу и В. С. Бруку о  
прекращении дискуссий в Доме кино по вопросам кинематографии  
8 декабря 1936 г.**

Не подлежит

оглашению.

В. А. Усиевичу.

В. С. Бруку.

Надо немедленно прекратить дискуссию в нашем Московском доме кино якобы по поводу статей в прессе, а на самом деле порочно используемую разными элементами для иных целей<sup>1</sup>.

Дом кино – наш ГУК. Впредь все дискуссии организовывать только по плану, утвержденному, и при условии, если они полезны для руководства кино и если к тому же не стихия, а мы - ГУК, ими руководим.

Затем – Совет Дома только совещательный орган, решения которого вступают в силу после утверждения их ГУК.

Примите его к исполнению.

Б. Шумяцкий.

8.XII.1936 г.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, ед. хр. 349, л. 46.

Копия, машинопись.

<sup>1</sup> 9 декабря 1936 г. в газете «Правда» появилась заметка «На собрании киноработников», в которой сообщалось, что уже два вечера в московском Доме кино проходило обсуждение статей «Правды», напечатанных в последние месяцы, по вопросам кинематографии. Подавляющее большинство ораторов, - говорилось в заметке, - указывало на отдельные удачи («Мы из Кронштадта», «Партийный билет» и др.), но в целом отмечалось, что «киноработники приходят к 20-летию Октябрьской революции не передовым отрядом культурного фронта. Выступившие А. П. Довженко, Е. Л. Дзиган, Б.



В. Барнет, А. И. Медведкин подвергли резкой критике работу киноорганизаций и ГУКа. Б. З. Шумяцкий на этих обсуждениях не присутствовал.

№27

**Докладная записка Б. З. Шумяцкого В. М. Молотову о необоснованной критике деятелями искусства работы ГУК**

11 декабря 1936 г.

Секретно.

СНК Союза ССР.

Тов. Молотову.

Несмотря на то, что кинематография, при всех ее ошибках и недочетах, работает продуктивнее ряда других советских искусств (драматургия, музыка, литература) и как в 1936 г. дала уже ряд интересных кинопроизведений, - нас, ее руководителей, за последнее время некоторые ретивые люди буквально затравили.

Дело дошло до того, что мы не знаем, чем нам раньше заниматься: продолжать ли делать сценарии, фильмы, организовывать производство и решительно преодолевать его недочеты, особенно самостоятельность наших мастеров, или целыми днями ездить по заседаниям, собраниям, писать ответы и объяснения на огромное число необоснованных нападок. Надо при этом добавить, что в эту борьбу против нас почему-то втянуты как раз те, которых мы с огромными усилиями заставляем честно работать, как того требует партия, а не самостийно, не богемно, как хотят они сами. Стоит нам кого-нибудь из наших сценаристов или режиссеров поправить или призвать к порядку (не дать самовольничать в расходовании государственных средств, не дать вносить в сценарии и картины разные выкрутасы, тем более стоит нам забраковать чей-нибудь ошибочный сценарий или другую плохую работу), как этот человек тотчас же получает трибуну разных собраний,

отдельных органов прессы, и начинает нас там травить, прикрываясь ложным использованием лозунга о самокритике.

Больше того, эти люди почему-то получают поддержку и советы для выступлений против руководителей кино с облыжными обвинениями в зажиме «свободы творчества», в бюрократизме, в нечуткости и проч.

На днях в ходе постановки новых фильмов, мы забраковали несколько порочно сделанных в них эпизодов.

Примерно в это же время мы указали А. Довженко на необходимость исправления обедненного им образа Николая Щорса в его новом сценарии «Щорс», изменения явного предпочтения, которое отдает Довженко в смысле богатства красок фигуре Баженко в сравнении с образом основного героя – Щорса, и ряд других. Но Довженко с обычным для него самомнением спорил с нами, доказывая, что его Щорс и Баженко - настоящие образы и исправлению, де, не подлежат. Тогда мы предложили ему эти исправления сделать в обязательном порядке.

Все свои критические замечания по сценариям и фильмам мы сопровождали неоднократным совместным с этими мастерами разборам и обсуждениям и для большей ясности и ответственности снабжаем их обоснованными письменными заключениями.

Недавно, например, некоторые сценаристы и режиссеры предъявили нам (?) ультимативное требование (?) о награждении их орденами.

На днях, минуя руководство своих киностудий, к нам прибыло несколько режиссеров с требованием увеличить (уже недавно увеличенный для 1937 года) лимит себестоимости их новых фильмов с 1400000 руб. за каждый до 3 и 4 млн. рублей. Мы конечно в таком, тем более огульном, увеличении лимита им отказали и при явном противодействии этих режиссеров сами взялись помочь провести снижение стоимости их фильмов.

Однако всего этого оказалось достаточным для того, чтобы «обиженные» нашим хозяйским и партийным отношением к делу люди побежали жаловаться в редакции, в Культпрос ЦК, в Комитет искусств и, получив там

моральную поддержку, начали выступать в печати и на собраниях с недопустимыми в советских условиях нападками на руководство кино. Несколько таких выступлений состоялось на днях в Московском Доме кино. Там самостийники и богемщики договорились до того, что предложили ликвидировать не только союзное киноруководство, но и все киностудии, и передать постановки фильмов «вольным» творческим объединениям, возглавляемым А. Довженко, С. Эйзенштейном, Е. Дзиганом и др. (см. отчет о заседании в Доме кино в газетах «Правда» и «Известия» за 9.XП. с. г.). Получается так, чем анархичнее ведет себя на производстве тот или иной режиссер или сценарист, чем более он зазнаётся, тем большие возможности для его демагогических выступлений ему предоставляют.

Я не убежден в том, что во всех этих наскоках и высказываниях о ненужности киноруководства не сказываются враждебные влияния злобных выступлений против партийного руководства искусством СССР, о чем истошно кричат за границей ренегат Андре Жид<sup>1</sup> и вся фашистско-троцкистско-зиновьевская и белогвардейская сволочь. Как Вы знаете, в своих нападках они не забывают и наше кино, злостно приписывая его руководителям как раз то, что якобы мы подавляем (!) талант и творческую свободу (!) Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и др.

Если теперь крепко не одернуть наших распоясавшихся киносамостийников (сценаристов и режиссеров) и не внушить им иного отношения к делу, к порядку, к дисциплине, также как и некоторым гнилым либералам, покровительственно относящимся к этим проявлениям зла, то мы (руководство кино) не сможем сколь-нибудь сносно дальше вести нашу трудную работу.

Прошу Ваших указаний и помощи. Иначе работа в кино не пойдет, ибо сейчас каждый человек, которого партия посылает к нам на руководящую или просто даже организационную работу, независимо от его свойств и даже срока пребывания, подвергается самой разнузданной и вредной для дела

травле разных беспринципных групп и группочек, на наличие которых недавно тт. Керженцеву и мне указывал тов. В. М. Молотов.

Б. Шумяцкий.

11.X11-36.

ГА РФ, ф. Р-5446, оп. 29, д. 29, л. 144-147.

**№28**

**Докладная записка помощника зав. Отделом культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) Г. И. Анисимова зам. зав. Отделом А. И. Ангарову о положении на Ленинградской кинофабрике [Не позднее 22 апреля 1937 г.]**

Зам. зав. Отделом культпросветработы ЦК ВКП (б) тов. Ангарову А. И.

За время моего пребывания в Ленинграде я ознакомился с общим положением на Ленинградской кинофабрике, где в настоящее время вскрыта троцкистская вредительская банда. Арестованы начальник строительства Нелюбин его два заместителя, начальник цеха ателье Махлис и его заместитель Златогоров, начальник звукового цеха Скворцов и его заместитель Островский, главный пиротехник Гительсон.

Из беседы с вновь назначенным директором кинофабрики т. Смирновым и зав. культпросом Ленинградского горкома т. Цильштейном мною установлено, что арестованная троцкистская банда орудовала на протяжении ряда лет и была связана с врагами народа Зиновьевым, Румянцевым и японскими шпионами.

Под руководством врага Нелюбина реконструкция Ленинградской кинофабрики проведена вредительски. Из общей суммы затрат на реконструкцию (20 миллионов рублей) 7,5 миллионов рублей пущено на ветер.

Начальником звукового цеха врагом Скворцовым приведено в негодность значительное количество звуковой киноаппаратуры.

Во время съемок Волочаевского боя (картина "Дальний Восток"<sup>1</sup>) взрывом убито 2 красноармейца и 2 ранено - есть основание полагать, что это сделано руками троцкистов (ведется следствие).

В главном ателье фабрики обнаружено большое количество запрятанного под полом целлулоида (битой пленки) для целей поджога кинофабрики. Бывший директор Кацнельсон, снятый по настоянию Культпроса ЦК и оставленный т. Шумяцким на фабрике в качестве заместителя, покровительствовал арестованным троцкистам. Он с ними вместе жил, пьянствовал и неоднократно их премировал, растратив на это около 260 тыс. рублей секретного фонда, созданного им незаконно. Выясняется, что часть денег, полученных вредителями в виде премии, они возвращали Кацнельсону, проигрывая ему их в карты. Кроме того, Кацнельсон получал на личные нужды большие суммы из секретного фонда т. Шумяцкого. Арестованная банда имела непосредственную связь с плановым отделом ГУКа, где начальником сидел арестованный ныне троцкист Сидоров. В результате вредительской деятельности арестованной троцкистской банды, абсолютного отсутствия бдительности со стороны руководства ГУК и местных парторганизаций, Ленинградская кинофабрика находится в глубоком финансовом и производственном прорыве. Фабрика свыше месяца не отапливается, братья Васильевы сидят в Кировске и не снимают из-за отсутствия денег, целый ряд картин не запускается в производство за неимением денег, 4-го апреля была сорвана большая съемка по картине "Пугачев" потому, что не смогли найти 400 рублей, чтобы выкупить заказанные пироги и квас для съемки пира. Фабрика около 2-х миллионов рублей должна разным организациям и предприятиям Ленинграда и в долг теперь ей никто не верит. Пом. зав. Отделом культпросветработы ЦК ВКП (б) Анисимов.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 120, ед. хр. 257, л. 82-83.

№29

**Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о начальнике Главного  
управления кинопромышленности**

**7 января 1938 г.**

Из протокола заседания Политбюро ЦК ВКП(б) № 56.

7 января 1938 г.

С л у ш а л и:

п. 230. О начальнике Главного управления кинопромышленности.

П о с т а н о в и л и:

1. Освободить т. Шумяцкого от обязанностей начальника Главного управления кинопромышленности с оставлением в распоряжении ЦК.

2. Утвердить начальником Главного управления кинопромышленности т. Дукельского.

3. Предложить т. Шумяцкому сдать, а т. Дукельскому принять дела в пятидневный срок при участии секретарей ЦК тт. Кагановича Л. М. и Жданова и т. Рубинштейна<sup>1</sup>.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, ед. хр. 994, л. 46.

Подлинник, машинопись.

<sup>1</sup> 9 января 1938 г. в «Правде» была опубликована статья «Что тормозит развитие советского кино». Ответом на эту публикацию стала передовая статья в газете «Кино» 11 января того же года «К новому подъему». В ней указывалось, что «начальник ГУК Б. З. Шумяцкий оказался в плену у вредителей, проникших на ответственные участки кинопромышленности. Несмотря на многочисленные сигналы в печати, он не ударил пальцем о палец, чтобы разгромить гнилую и лживую теорию «пределов» на кинопроизводстве [...]». Б. З. Шумяцкий был обвинен в «парадной шумихе» и «пустословии». Эта передовая явилась первой в серии разгромных статей о Б. З. Шумяцком. См.: Б. Гвоздев «Организаторы простоев киносети», В. Кораблева «Гнилая позиция Парткома ГУК» («Кино», 17 января), «Ликвидировать последствия вредительства в кино» (29 января 1938 г.), сообщение о трехдневном открытом партийном собрании Мосфильма, которое попросило КПК обсудить вопрос о партийности Б.З. Шумяцкого.

№30

**Приговор Военной Коллегии Верховного Суда Союза ССР  
Б.З.Шумяцкому по обвинению в контрреволюционной и  
террористической деятельности**

**ПРИГОВОР**

Именем Союза Советских Социалистических Республик

Военная Коллегия Верховного Суда Союза ССР

в составе:

Председательствующего Армвоенюриста УЛЬРИХ В. В.

Членов: Диввоенюристов НИКИТЧЕНКО И. Т. и ГОРЯЧЕВА А. Д.

При секретаре Военном юристе 1 ранга КОСТЮШКО А. Ф.

В закрытом судебном заседании, в городе Москве

"28" июля 1938 года рассмотрела дело по обвинению: ШУМЯЦКОГО Бориса Захаровича, 1986 г.р., быв. Нач. главн. Управления кино, - в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 58-6, 58-8, 58-13 и 58-11 УК РСФСР.

Предварительным и судебным следствием установлено, что ШУМЯЦКИЙ, являясь активным участником к-р. террористической организации правых создал в системе Советского Кино правотроцкистскую террористическую и вредительски-диверсионную группу, которая на протяжении ряда лет провела большую вредительскую работу по срыву деятельности Советских Киноорганизаций, а также подготовила ряд террористических актов против руководителей ВКП(б) и советского правительства, и в частности, в январе месяце 1937 года группа террористов во главе с ним, Шумяцким, с целью совершения террористического акта против членов Политбюро ВКП(б) умышленно разбила запасную колбу ртутного выпрямителя и отравила помещение просмотрового кинозала в Кремле. Кроме того, он, Шумяцкий с 1920 по 1937 год являлся агентом японской разведки и одновременно с 1923 года состоял агентом английской разведки, которым систематически

передавал секретные сведения о Красной Армии и выдавал другие государственные тайны.

На путь измены интересам революции и рабочего класса Шумяцкий встал в дореволюционный период и с 1908 по 1917 год был связан с царской охранкой, которой выдавал революционные организации и отдельных революционеров.

Признавая Шумяцкого виновным в совершении им преступлений, предусмотренных ст. ст. 58-бчЛ, 58-8, 58-11 и 58-13 УК РСФСР и руководствуясь ст. ст. 319 и 320 УПК РСФСР, Военная Коллегия Верховного Суда СССР

ПРИГОВОРИЛА:

ШУМЯЦКОГО Бориса Захаровича к высшей мере уголовного наказания расстрелу, с конфискацией всего лично ему принадлежащего имущества.

Приговор окончательный и на основании закона от 1-го Декабря 1934 года подлежит немедленному исполнению.

Председательствующий

Ульрих

Члены

/три подписи/

Опубликовано в сборнике «Верните мне свободу».

### №31

## **Постановление СНК СССР «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР» №**

Москва, Кремль. 23 марта 1938 г. № 382

Совет народных комиссаров Союза ССР постановляет:

1. В целях улучшения и объединения руководства кинематографией, упорядочения дела кинофикации, производства и проката кинофильмов



образовать при Совете народных комиссаров Союза ССР Комитет по делам кинематографии.

2. Возложить на Комитет по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР руководство всеми делами кинематографии, в том числе руководство производством кинокартин, кинофикацией и прокатом кинокартин по всему Союзу ССР.

3. Передать в систему Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР:

а) все предприятия и организации кинематографии входящие в систему Комитета по делам искусств при СНК Союза ССР по Главному управлению кинематографии;

б) киностудии по РСФСР Мосфильм, Ленфильм, Детфильм и др.), а также киностудии других союзных республик: Украинфильм, Белгоскино, Госкинопром Грузия, Азерфильм, Узбекфильм, Туркменфильм, Таджикфильм, копировальные фабрики и лаборатории массовой печати кинофильмов.

4. Образовать при советах народных комиссаров союзных и автономных республик и при краевых и областных исполнительных комитетах управления кинофикации как органы Комитета по делам кинематографии. Существующие управления кинофикации при советах народных комиссаров союзных республик влить во вновь создаваемые управления по кинофикации.

Управление кинофикации при Совнаркоме РСФСР ликвидировать, возложив его функции на Комитет по делам кинематографии при СНК Союза ССР.

Руководство местными органами и трестами кинофикации республиканского, краевого и областного подчинения Комитет по делам кинематографии при СНК союза ССР осуществляет через управления кинофикации при советах народных комиссаров союзных и автономных республик, краевых и областных исполнительных комитетах.

5. Создать при Комитете по делам кинематографии Совет с участием представителей союзных республик.

Возложить на Совет рассмотрение общих и тематических планов производства кинокартин, кинофикации и проката картин, увязку этих планов с национальными особенностями республик.

6. Организовать в системе Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР Всесоюзную контору по прокату кинофильмов (Союзкинопрокат), с предоставлением ей монопольного права проката фильмов по Союзу ОСР.

Трест по прокату кинокартин «Росснабфильм» ликвидировать с передачей актива и пассива, а также местных 'Органов треста Сююзкинопрокату.

Органы союзных республик по прокату кинокартин передать Союзкинопрокату.

Установить следующую структуру Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР:

1. Главное управление по производству художественных Фильмов.
2. Главное управление по производству научных и учебно-технических фильмов.
3. Главное управление по производству хроникально-документальных фильмов.
4. Главное управление киноплёночной промышленности.
5. Главное управление киномеханической промышленности.
6. Главное управление кинофикации.
7. Главное управление массовой печати и проката кино-Фильмов.
8. Главное управление снабжения.
9. Управление капитального строительства.
10. Управление учебными заведениями.
11. Сценарный отдел.
12. Технический отдел.
13. Планово-экономический отдел.

14. Финансовый отдел.
16. Центральная бухгалтерия.
16. Сектор труда.
17. Сектор подбора, учета и распределения кадров.
18. Сектор просмотров.
19. Юридический отдел с арбитражем.
20. Контрольно-инспекторская группа.
21. Управление делами.
22. Секретариат (с секретной частью).

Главные управления Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР руководят подчиненными им предприятиями на основе действующих законов о хозрасчетных правах предприятий, трестов и главных управлений наркоматов.

8. Ликвидировать трест по производству хроникальных кинофильмов «Союзкинохроника», подчинив киностудии треста непосредственно Комитету по делам кинематографии по Главному управлению производства хроникально- документальных фильмов.

9. Организовать в системе Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР по Главному управлению снабжения Всесоюзную контору по снабжению киносети «Союзкиноснаб».

10. Ликвидировать Всесоюзную контору по снабжению и сбыту «Киноснабсбыт», передав имущество и дела конторы Главному управлению снабжения Комитета по делам кинематографии.

Ы. Утвердить прилагаемый перечень производственных и, хозрасчетных организаций и учреждений общесоюзного значения, непосредственно подчиненных Комитету по делами кинематографии при СНК Союза ССР и его главным управлениям.

12. Обязать Комитет по делам искусств, советы народ-.-ных комиссаров союзных республик и другие органы передать в двухдекадный срок Комитету по делам кинематографии указанные в статьях 3, 4 и 6 настоящего

постановления предприятия и организации с установленными для них в 1938 г. материальными и финансовыми фондами.

13. Поручить председателю Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР в месячный срок внести в Совет народных комиссаров Союза ССР предложения по вопросам учебной сети по кинофикации.

14. Поручить председателю Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР в двухдекадный срок внести на утверждение Совета народных комиссаров Союза ССР проект положения о Комитете, штаты и смету.

Председатель СНК Союза ССР В. Молотов

Управляющий делами СНК Союза ССР Н. Петруничев

Утверждено

Советом народных комиссаров Союза ССР 23 марта 1938 г.

Собрание постановлений СССР.1938. №13, с.81; «Кино», 1938, 29 марта.

## №32

**Письмо начальника ГУКа С.С. Дукельского секретарям ЦК ВКП(б) И.В. Сталину, Л.М. Кагановичу, А.А. Жданову, Н.И. Ежову, А.А. Андрееву о назначении новых руководителей в системе ГУКа**

*29 января 1938 г.*

Секретно

Секретарю ЦК ВКП(б) - т.Сталину

т.Кагановичу

т. Жданову

т. Ежову

т. Андрееву

Как выяснилось в процессе приемки дел, аппарат Главного Управления кинематографии засорен всякого рода враждебным и политически сомнительным элементом: бывшими троцкистами, эсерами, меньшевиками, бундевцами, дашнаками, белыми офицерами, харбинцами и лицами, подвергавшимися репрессиям и осужденными, в свое время, советским судом. Руководящая верхушка ГУКа репрессирована и в своей преступной деятельности была связана с рядом ответственных лиц, работающих в настоящее время.

В связи с этим, прошу назначить следующих товарищей:

1. т.КАРЯВИНА, пом.нач.УНКВД (?) по Тульской обл. – первым заместителем начальника ГУКа;
2. т.СТАВСКОГО, председателя Союза писателей – заместителем начальника ГУКа по художественной части. Назначение тов.СТАВСКОГО, знающего писательский мир, обеспечит и привлечение писателей в кинематографию для скорейшей ликвидации сценарного голода и, благодаря этому, высвободит режиссеров для прямого использования. Кроме того будут созданы условия для повседневного руководства сценарным делом и правильной организации выпуска фильмов, в соответствии с директивами ЦК ВКП(б);
3. т. КУРЬЯНОВА, нач. 5-го отдела УНКВД по Тамбовской обл. – пом. начальника ГУКа по кадрам;
4. т. ПУПКОВА, пом. нач. УНКВД по Тамбовской обл. – управляющим «Инторгкино»;
5. т. КОНДРАШИНА, секретаря Спецгруппы НКВД СССР (окончил институт кинематографии) – начальником моб. Отдела;
6. т. РУКАВИЦИНА, члена коллегии Верховного Суда РСФСР – начальником отдела просмотров;
7. т. КРОНГАУЗ, нач. отдела связи УНКВД по Московской обл. – управляющим конторой «Союзкиноснабсбыт»;
8. т. ЛИНОВА, нач. отделения 3-го отдела ГУЛАГ НКВД СССР – начальником управления учтехфильм.

Учитывая тяжелое положение с людьми, народный комиссар внутренних дел Союза ССР тов.Ежов согласился откомандировать упомянутых чекистов.

Для организации сценарных отделов ГУКа и на студиях, прошу дать распоряжение отобрать 15-20 человек из числа литературных работников и редакторов, в том числе на должность руководителей сценарных отделов ГУКа и студий и 10-15 человек для студий в национальных республиках. Также прошу назначить начальника наиболее важного художественно-производственного управления ГУКа.

В настоящее время представительства «Инторгкино» во Франции и Америке оголены. На должности представителей «Инторгкино» считал бы необходимым выделить двух человек из числа работников Внешторга и для посылки на работу в Лондон и Стокгольм, в соответствии с постановлением СНК СССР от 10-го августа 1937 г., не реализованного до сих пор – двух человек.

В связи с необходимостью очистки аппарата ГУКа от политически ненадежного элемента, прошу дать распоряжение командировать группу в 15-20 человек экономистов, инженеров, плановиков, хозяйственников из других хозяйственных организаций.

Прошу сохранить за откомандировываемыми работниками НКВД СССР заработную плату и льготы. В отношении же остальных командированных на работу в ГУК, впредь до рассмотрения ставок по ГУКу, определить для них зарплату в пределах ставок. Установленных для главком Наркомтяжпрома, так как существующие ставки на 30-40% ниже ставок Наркомтяжпрома.

Одновременно ходатайствую о предоставлении в распоряжение ГУКа 20 квартир, согласно решения СНК СССР от 7-го августа 1936 г., не реализованного до настоящего времени, для размещения новых работников ГУКа и удовлетворения острых нужд части творческих работников.

Начальник ГУКа

Дукельский

РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.52, л.52-54.

**Постановление № 384 СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин».**

*23 марта 1938 г.*

Совет Народных Комиссаров Союза ССР устанавливает, что в деле организации производства художественных кинокартин имеют место крупнейшие недостатки, приводящие к систематическому невыполнению программы выпуска кинокартин, бесхозяйственности, разбазариванию государственных средств, производству большого количества брака, удорожанию и затягиванию производства кинокартин.

Одним из главных недостатков в работе киностудий является неправильная система планирования по случайным заявкам на сценарии и антигосударственная практика планирования, так называемых «условных единиц» (тема без названия и /сценария), что создает возможности получения государственных средств в порядке /финансирования несуществующего производства кинокартин и разбазаривания этих средств. Тем самым систематически срывается производство картин и выполнение директив руководящих органов в части тематического направления плана. Отсутствие четко разработанного технологического процесса производства, отсутствие разграничения периода подготовки к производству от самого процесса производства фильмов, а также пуск фильмов в производство без утвержденных режиссерско-монтажных сценариев, без постановочных планов и смет приводили к бесхозяйственному расходованию государственных средств (ненужные съемки, траты на поездки дорогостоящих съемочных экспедиций, оплата простоев актеров, пошив костюмов и т.п.). Постановочные планы и сметы на производство картин составлялись, как правило, уже в процессе производства или при завершении производства.

Существующая система финансирования производства картин за счет прокатных отчислений от прокатных поступлений за ранее выпущенные фильмы давала возможность киностудиям длительное время покрывать огромные перерасходы и убытки от простоев и от производства брака даже в киностудиях, не выпускавших ни одной картины за год (Арменкино, отчасти Белгоскино). Существенным недостатком работы киностудий является неправильная загрузка основных творческих кадров - режиссеров - работой по составлению сценариев. Это создает недопустимо длительные перерывы в использовании режиссеров по прямому назначению, вызывает большие простои и снижает ежегодный выпуск фильмов.

Крупнейшим недостатком является неравномерный запуск кинофильмов в производство, приводящий к простоям огромных коллективов работников киностудий в первом полугодии и штурмовщине во втором, постройка больших по масштабу ненужных декораций, повторная работа цехов из-за отсутствия переносных, разборных (фундусных) декораций для использования по нескольким кинокартинам. Все это снижает эффективность использования киностудий, вызывает лишние траты материальных средств, простои и перерывы в съемке кинокартин.

В целях улучшения организации производства кинокартин, использования технической базы киностудий Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. Осудить антигосударственную практику производства съемок кинокартин без утверждения Комитетом по делам кинематографии при СНК Союза ССР режиссерско-монтажных сценариев и смет.

2. Создать в составе Комитета по делам кинематографии и на киностудиях сценарные отделы с возложением на них задачи обеспечения плана производства картин сценариями и создания резерва сценариев для нормальной и равномерной загрузки творческих кадров и технической базы кинематографии.



Основное внимание сценарных отделов направить на широкое вовлечение кадров писателей, драматургов и молодых начинающих авторов и организацию консультации и помощи им в работе. Освободить работников сценарных отделов от функций контроля и наблюдения за производством кинокартин.

3. Ограничить функции режиссеров по сценариям, главным образом, разработкой режиссерских сценариев.

Киностудиям приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций сценаристов с переключением их на работу по специальности.

4. Ограничить период подготовки производства кинокартин следующими мероприятиями: а) разработкой режиссерско-монтажного сценария; б) составлением постановочного плана и сметы; в) разработкой эскизов декораций и костюмов и г) подбором актеров. Запретить производство каких бы то ни было материальных затрат в период подготовки производства картин, кроме как на указанные выше мероприятия.

5. Отменить существующий порядок исчисления и финансирования мероприятий подготовительного периода в условных процентах и единицах по производству картин. Предложить Комитету по делам кинематографии оплачивать стоимость работ подготовительного периода по специальным, предварительно утвержденным им сметам, с последующим перечислением этих расходов на стоимость соответствующей картины.

6. Разрешать пуск в производство кинокартин лишь при наличии утвержденных режиссерско-монтажных сценариев, постановочных планов смет, эскизов, декораций, костюмов и проб актеров. В соответствии с этим предложить председателю Комитета по делам кинематографии разрешить пуск каждой картины в производство особым приказом.

Категорически запретить киностудиям производство работ и затрат, не предусмотренных постановочными сметами.

7. Запретить киностудиям внесение изменений в утвержденные Комитетом по делам кинематографии режиссерские сценарии без предварительной санкции председателя Комитета по делам кинематографии.

8. Комитету по делам кинематографии в двухмесячный срок разработать единую форму постановочного плана и сметы, устранив громоздкость существующих форм, загружающую ненужными деталями и расчетами аппараты киностудий. Также пересмотреть расценки и систему расчетов цехов, мастерских и складов киностудий за услуги съемочным группам, устранив антигосударственную практику установления завышенных расценок для перестраховки от убытков, не предусмотренных сметами.

9. Для более рационального использования площадей павильонов киностудий провести следующие мероприятия:

а) уплотнить рабочий день на киностудиях, с загрузкой павильонов в три смены, используя 3-ю смену для установки декораций;

б) уменьшить объем декораций, широко используя метод дорисовок, а также сократить сроки постройки декораций, обеспечив во всех студиях систематическое освоение и использование переносных, разборных (фундусных) декораций;

в) вынести часть павильонных съемок на натурные площадки близ студий;

г) вынести за пределы студий в другие соответствующие помещения процесс тонировки и оркестровые репетиции;

д) во избежание простоев павильонов изменить систему привлечения актеров для съемок, в частности, из других городов или занятых в съемках по нескольким картинам.

10. Отменить существующую практику финансирования производства киностудий за счет прокатных отчислений по эксплуатации ранее выпущенных кинокартин. Председателю Комитета по делам кинематографии в декадный срок разработать и внести на утверждение в Совнарком Союза ССР правила по финансированию производства кинокартин, обеспечив

зависимость финансового состояния киностудий от результатов выполнения плана производства кинокартин.

11. Предусмотреть создание специального фонда для премирования творческих работников и инженерно-технического персонала и рабочих-стахановцев киностудий за счет отчислений из суммы снижения стоимости кинокартин по данной киностудии.

Председатель Совета Народных Комиссаров СССР      В. Молотов.

Управляющий делами СНК СССР                                      Н. Петруничев.

СЗ СССР, 1938, № 13, ст. 82.

#### №34

**Сообщение Ш.Н. Гегелашвили о высказываниях директора «Союздетфильма» А.К. Канторовича по национальному вопросу**

*10 января 1939 г.*

26 декабря 1939 г. я был вы гостях у режиссера Усольцева, где было торжество по случаю 13-ой годовщины их брачной жизни. С режиссером Усольцевым я знаком по работе с ним на фабрике «Узбекфильм». Там я встретил директора «Детфильм» Канторович, которого я знал по виду, но знаком с ним не был. После ужина уже понятно и выпивши, все перешли в гостиную, слушали радио и танцевали. В это время случилось так, что сел рядом с Канторовичем, он меня спросил, что я делаю, на что я ему ответил «ничего» и рассказал про случай со мной, когда я находясь в старом руководстве ГУКа 7 месяцев без работы, добился приема меня тов. Дукельским и получил от него «с моей точки зрения не совсем правильный ответ: «Вы грузин и поезжайте работать в Грузию». На это т.Канторович (он был конечно пьян) ответил «ничего т.Гегелашвили с этим самым вопросом же Вы не больше чем через 8 месяцев обратитесь ко мне, я Вам гарантирую,

что через 8 месяцев я буду на его месте». Я молчал и улыбался и посмотрел на мою жену, которая подошла и стала за мной, она тоже улыбнулась, оказывается слыша его хвастовство. Я молчал, он же сделал маленькую паузу, начал вдруг снова – «я еврей, но русских я люблю». Опять пауза, «но русские и грузины для меня это не то, что евреи, евреи у меня на первом месте» – и видно увидев мое смущение, сказал еще лучше – «я националист и никогда не скрывал, что евреи для меня на первом месте». На этом прервался наш разговор, меня пригласили танцевать, жена моя оказывается слышала весь разговор и была не менее удивлена. Еще раз отмечаю, что он был конечно пьян, но есть старая пословица, «что у пьяного на языке, то у трезвого на уме», а потому я считал, что это нельзя так оставить и просил т.Шиашвили связать меня с кем надо и проследить за душенькой Канторовича: у Усольцевых в гостях были: брат жены т.Александров, два брата операторы Толчаны с женами, один товарищ из Узбекфильма, фамилию не знаю, подруга жены тоже не знаю фамилии, и режиссер, с которым работала, Усольцева с женой, они разговор не слышали так, как мы сидели в стороне около двери и в комнате было шумно, т.к. работало радио.

подпись (ГЕГЕЛАШВИЛИ)<sup>1</sup>

Ананьевский пер.5 кв.37

Тел. 5-29-73

Гегелашвили Шалва Ноевич

РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4. д.66, л.26-27.

<sup>1</sup> К документу приложена копия показаний О.Гегелашвили, жены Ш.Н. Гегелашвили : «Копия

Находясь 26-го декабря 1938 г. в гостях у Усольцева и подойдя к мужу, который сидел и разговаривал с Канторовичем. Канторович два раза повторил ему (через восемь месяцев вы обратитесь ко мне, я буду вместо Дукельского, тогда все будут иметь работу). Потом он заявил: хоть я еврей, но русских люблю, но русские и грузины для меня, конечно, не то, что евреи. Я националист, я это не скрываю и евреи у меня, конечно на первом месте  
О. Гегелашвили»

**ПРИЛОЖЕНИЕ Г**  
**к разделу Кино на войне**

**№1**

**ИНСТРУКЦИЯ ПО МОБИЛИЗАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКЕ  
УПРАВЛЕНИЙ КИНОФИКАЦИИ ПРИ СНК СОЮЗНЫХ  
РЕСПУБЛИК, СНК АССР, КРАЕВЫХ И ОБЛАСТНЫХ  
ИСПОЛКОМОВ**

30 октября 1940 г.

УТВЕРЖДАЮ

Зам. Председателя комитета п/д кинематографии при СНК СССР  
(Савченко)

Секретно

Своевременная подготовка органов кинофикации СССР к обеспечению работы киносети в период мобилизации и в военное время является одной из важнейших задач. Поэтому осуществление ряда мероприятий, проводимых в мирное время и обеспечивающих нормальную и бесперебойную работу по кинообслуживанию сборных, сдаточных пунктов, госпиталей, агитпунктов и вокзалов по заявкам Райвоенкоматов и населения.

В этих целях органами кинофикации в мирное время разрабатывается мобилизационный план по организации кинообслуживания в военное время. Мобплан составляется только районными отделами кинофикации, которые непосредственно выполняют работу по кинообслуживанию.

На управления кинофикации возлагается руководство составлением мобпланов, разработка инструктивных и других материалов, рассмотрение и утверждение мобпланов, составленных районными отделами.

По управлениям кинофикации на военное время разрабатывается план организационных мероприятий (мобкалендарь).

## МОБКАЛЕНДАРЬ УПРАВЛЕНИЙ КИНОФИКАЦИИ

Мобкалендарь включает план основных организационных мероприятий, проводимых управлением кинофикации с момента объявления мобилизации:

1. Проведение начальником управления кинофикации совещаний руководящих и административно-хозяйственных работников по вопросу об организации кинообслуживания в военное время и работе управления.
2. Расчет с уходящими по мобилизации в Красную Армию и Красный Флот работниками управления кинофикации и непосредственно подчиненных ему организаций, согласно инструкции Госбанка от 23.09.1939 г. № 20 676.

Количество и персональный список уходящих в армию устанавливаются на основе учетных данных о военнообязанных, работающих в управлении кинофикации и подчиненных ему учреждениях и предприятиях, и о количестве забронированных работников.

Персональные списки военнообязанных составляются в мирное время и систематически корректируются в зависимости от изменений личного состава работников.

3. Замещение работников, уходящих по мобилизации в ряды Красной Армии и Военно-Морского Флота (предусматривается специальным заготовленным заранее приказом, прилагаемым к мобкалендарю).
4. Порядок быстрой и тщательной приемки от уходящих по мобилизации в Красную Армию и Военно-Морской Флот работников дел, инвентаря, киноаппаратуры, спецодежды и т.п. (инструкции о передаче дел прилагаются к мобкалендарю).
5. Порядок производства расчетов с уходящими по мобилизации работниками по выплате зарплаты, выходного пособия, установленных компенсаций и расчетов по займам.

6. Порядок подготовки передачи по заявкам местных органов Наркомата Обороны автозвукопередвижек, автотранспорта и другого имущества (указать, когда и кто производит передачу) в соответствии с директивным письмом Главного Управления Красной Армии № М-1/166 144 от 11—13 февраля 1940 года.

7. Мобкалендарь управления кинофикации составляется по следующей форме:

№	Мероприятия, проводимые с объявлением мобилизации	Сроки по дням мобилизации:		исполнители	приложения
		начало	окончание		
1	2.	3.	4.	5.	6.

На первый день мобилизации предусматриваются следующие мероприятия:

- а) вызов руководящих работников управления кинофикации, руководителей предприятий и учреждений, подчиненных управлению кинофикации, привлекаемых для выполнения работ, предусмотренных мобкалендарем;
- б) вызов необходимых работников из отпусков и командировок;
- в) совещание ответственных работников управления кинофикации по вопросу о перестройке работы;
- г) издание приказа по управлению кинофикации о переменах в личном составе в связи с заменой уходящих в Красную Армию;
- д) производство расчетов с работниками, уходящими по мобилизации;
- е) выдача удостоверений забронированным работникам, состоящим на спецучете в соответствии с директивным письмом Моб. Управления Главного Управления Красной Армии от 8/19 июня 1940 г. № 3/2/171 099с;
- ж) выдача разного рода документов и справок мобилизованным;
- з) сдача имущества местным органам Наркомата Обороны и воинским частям на основании принятых нарядов и заявок (автотранспорт, автозвукопередвижки и проч.);

и) проведение собраний-митингов о мобилизации и о задачах управления кинофикации;

к) установление в первые дни мобилизации дежурства ответственных работников управления кинофикации в нерабочее время.

По каждому мероприятию к мобкалендарю прилагаются документы (материалы) соответственно нумерации приложений в графе шестой мобкалендаря:

к пункту «а» — ведомость оповещения;

к пункту «б» — список адресов сотрудников управления кинофикации;

к пункту «в» — список работников, вызываемых на совещание;

к пункту «г» — список работников, уходящих по мобилизации в Красную Армию и Флот, и план замещения их;

к пункту «д» — ведомость на производство расчетов с мобилизованными;

к пункту «е» — список забронированных работников и удостоверения о предоставлении отсрочек;

к пункту «ж» — наряды на сдачу автозвукопередвижек, автотранспорта и т.п.;

к пункту «з» — список дежурных и инструкция для дежурных.

Таким же порядком составляются мобкалендарь и на следующие дни мобилизации.

В мобкалендаре управления кинофикации отражается также и работа ремонтных мастерских с небольшим количеством в рабочих, подчиненных непосредственно управлению кинофикации и кинотеатров, находящихся в областных (краевых) центрах.

Мобкалендарь составляется в одном экземпляре и хранится в Спецотделе Управления кинофикации.

В целях сохранения на военное время за управлением кинофикации и непосредственно подчиненными им ремонтными мастерскими и складами необходимым для бесперебойного кинообслуживания кадров, управление кинофикации должно производить бронирование военнообязанных согласно



таблицы № 12 бронируемых должностей и профессий по промышленным предприятиям Комитета по делам Кинематографии при СНК СССР и в персональном порядке.

Учитывая, что часть работников не будет освобождена в порядке забронирования от призыва по мобилизации, необходимо в мирное время подготовить кадры для замены уходящих по мобилизации работников, в первую очередь киномехаников и шоферов.

В этих целях необходимо в мирное время командировать на курсы по подготовке и переподготовке работников дефицитных специальностей из числа лиц, не подлежащих призыву в ряды Красной Армии и Военно-Морского Флота, главным образом — женщин.

Мобилизационные документы — мобкалендарь и др. хранятся в 1-х Отделах Управлений Кинофикации, в соответствии с инструкциями о постановке моб. — секретного делопроизводства утвержденными СНК СССР 2-го января 1940 г.

Не подлежит оглашению

## ИНСТРУКЦИЯ

Киномеханикам автозвукопередвижек и немых передвижек о порядке работы в период мобилизации

В период мобилизации на киномеханика передвижки ложится ответственнейшая задача максимального кинообслуживания мобилизуемых и гражданского населения.

1. Получив распоряжение о выезде в населенные пункты, киномеханик проверяет состояние киноаппарата.
2. В тех случаях, когда в момент объявления мобилизации механик кинопередвижки находится в пути, извещение, инструкцию, маршрут и материал для световой газеты он получает через нарочного и с момента

вручения работает согласно маршрута. Этот маршрут может быть изменен только Зав. Райотделом Управления Кинофикации.

Примечание: Если в момент объявления мобилизации кинопередвижки работающей в пути, у нее окажется кинофильм, запрещенный к демонстрированию в военное время, он должен быть немедленно снят с проката и заменен другим кинофильмом, который высылается с нарочным одновременно со всеми материалами. Снятый фильм немедленно направляется в базу Главкинопроката, с которой он был получен.

3. В условиях сложившейся военной обстановки механик кинопередвижки должен проявить в своей работе высокую сознательность и дисциплинированность, обязан проводить перед киносеансом доклады и беседы о фильме, мобилизуя население на выполнение решений партии и Правительства, и ни в коем случае не допускать срыва сеанса.

4. Работая в деревне, механик кинопередвижки должен держать самую тесную связь с партийно-комсомольскими, советскими и общественными организациями — сельсоветом, пред. колхоза, зам. начальника МТС по политчасти и т.д.

5. В каждом населенном пункте механик передвижки должен находиться не больше указанного маршрутом срока, и принимая все меры к тому, чтобы за это время на демонстрацию кинофильма было привлечено возможно большее количество зрителей.

6. Закончив кинообслуживание конечного пункта, механик кинопередвижки возвращается в районный центр или базу производит обмен кинофильм, и получив соответствующие задание от Зав. Районным отделом Управления Кинофикации, продолжает работу по кинообслуживанию населения.

7. Транспортные средства для киномеханика передвижки в военное время предоставляются в том же порядке, какой существует в мирное время, т.е. по договорам с колхозами и т.п., а также по особым распоряжениям РИКа.

Нач. Главного управления кинофикации Комитета по делам кинематографии  
при СНК СССР

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 31. Л. 29-33.

**№ 2**

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ  
ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА<sup>1</sup>  
СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, А.А. ЖДАНОВУ, Г.М.  
МАЛЕНКОВУ «О ПОЛОЖЕНИИ ДЕЛ С ВЫПУСКОМ  
КИНОФИЛЬМОВ»**

18 января 1941 г.

Секретарям ЦК ВКП(б)

тов. Андрееву А.А.

тов. Жданову А.А.

тов. Маленкову Г.М.

О положении дел с выпуском кинофильмов

В связи с двадцатилетним юбилеем советского кино ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР призывали работников советской кинематографии «давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР и эпоху социализма, прославляющих успехи и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма».

Итоги работы кинематографии 1940 году по выпуску кинофильмов показали, что работники советского кино не выполняют указаний ЦК ВКП(б) и СНК СССР. План выпуска кинофильмов в 1940 году выполнен лишь на 65%.

В идейном и художественном отношении большинство кинокартин являются слабыми.

В 1940 году, кроме идеологически вредного, фальшивого фильма «Закон жизни», забракованы фильмы: «Оборона Петрограда», «Гость», «Галя», «Преступление и наказание». Исключая фильм «Яков Свердлов», в минувшем году, кинематография не дала ярких картин, которые бы правдиво отображали борьбу советских людей, высокую производительность труда, укрепление хозяйственной и военной мощи Советского Союза, о боевой жизни Красной Армии в наши дни. Большинство кинокартин, выпущенных в 1940 году, имеют незначительные сюжеты на мелкие бытовые темы, далекие от насущных задач государства, над осуществлением которых работает советский народ. Сюжеты этих картин, как правило, строятся на мелких недоразумениях в личных отношениях между героями фильма, обычно молодым человеком и девушкой («Моя любовь», «Любимая девушка»), бытовых ссорах между мужем и женой («Будни», «Люди нашего колхоза», «Возвращение»), на мелких конфликтах между детьми и родителями («Асаль», «Небеса»).

В чем, например, состоит содержание картины «Любимая девушка»?

Главный персонаж этой картины, работница-стахановка из-за пустого спора в первый же вечер уходит от своего мужа, любимого ею человека. И он, и она страдают, ищут повода, чтобы сойтись, но не находят, пока в это дело не вмешивается группа товарищей по работе. С их помощью конфликт улажен, легкомысленные люди сходятся, семья восстановлена.

В подражание пьесе «Чужой ребенок» построен кинофильм «Моя любовь».

Содержание этой картины таково: советская девушка-стахановка за день до замужества привозит к себе ребенка ее сестры и выдает его за своего ребенка, чтобы испытать своего будущего мужа. Ее жених, передовой

рабочий-стахановец тяжело переживает неожиданное появление у будущего жены ребенка от другого. Вместо того, чтобы разъяснить недоразумение, девушка обзывает любимого феодалом и порывает с ним.

Авторы картины, видимо, глубоко уверены, что советский человек обязан бурно радоваться, когда любимая им женщина родила ребенка от другого, устраивают буквально издевательство над передовым рабочим-стахановцем, ставя его в глупейшие и оскорбительные положения за то, что усомнился в верности любимой. Дело заканчивается тем, что девушка встречает другого, который рад, что у нее есть ребенок, и выходит за него замуж. События в этой картине разворачиваются на фоне заводского цеха. Порядки на этом заводе таковы, что даже передовые люди по настроению бросают работу, митингуют в рабочее время по бытовым вопросам.

Герои многих кинофильмов отличаются друг от друга лишь внешними признаками или случайными свойствами. Про этих героев нельзя сказать, что «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность» (Энгельс).

Инженер Лебедев из фильма «Светлый путь», Макар Нечай из одноименного фильма, полярник Сергей Иванов из картины «Возвращение», шофер Петя Говорков из «Музыкальной истории», дядя пионера Тимура из фильма «Тимур и его команда» — лишь внешне различны. Зритель не может понять, чем отличается Таня Морозова из «Светлого пути» от Анны в фильме «Возвращение», Клавы в «Музыкальной истории», учительницы Наташи из картины «Пятый океан».

В работе кинорежиссеров и сценаристов в последнее время наметилась вредная тенденция упрощенного показа советской действительности.

Некоторые работники киноискусства изображают жизненный путь советского человека как легкую прогулку, воспитывают у советских зрителей легкомысленное отношение к жизни, труду, прививают неправильное представление об обязанностях советского гражданина перед государством, народом.

В картине «Светлый путь» крестьянская девушка Таня Морозова без особых усилий в короткий срок приобретает известность на всю страну.

Шофер Петя Говорков из фильма «Музыкальная история» в течение года становится известным оперным певцом, а нарядчица гаража Клава Велкина — инженером.

Таежный охотник Леонтий Широков из фильма «Пятый океан» без борьбы и преодоления трудностей становится известным летчиком, Героем Советского Союза.

Авторы картин не раскрывают, какими соображениями руководствуются действующие лица их произведений, где они «черпают мотивы своих действий», в основных идеях, осуществляемых государством или в «мелочных индивидуальных прихотях» (Энгельс). В картине «Пятый океан» Герой Советского Союза летчик Широков выведен человеком без политических идеалов. Образ героя неправдив, надуман. В авиацию Широков пошел просто так, без цели, развлечения ради. К Наташе, невесте летчика Кириллова, он пристаёт потому, что не может смириться, чтобы красивая девушка любила другого. Хорошим летчиком он становится лишь для того, чтобы доказать Наташе свое превосходство над ее женихом. Картина «Пятый океан» и режиссер Анненский, сценаристы Спешнев и Филимонов не исключение.

О чем мечтает герой картины «Любимая девушка»? Каковы цели Сергея Иванова и его жены Анны в картине «Возвращение» — об этом зритель не знает. В этих картинах герои двигаются, но не живут, говорят, но не думают, поступки их не мотивированы.

В картинах последнего времени, исключая «Большую жизнь» и «Яков Свердлов», не показываются отношения советских людей в повседневной производственной жизни, в их борьбе за коммунизм.

Общественная и производственная жизнь показывается мимоходом, как фон и декоративное оформление.

Работники кино неправильно относятся к созданию картин на темы о жизни колхозов, считая эти темы второсортными. Неудивительно поэтому, что в 1940 году не создано ни одной правдивой картины о колхозах. Такие картины, как «Люди нашего колхоза», «Дурсун», «Небеса», не создают правильного представления о колхозах. По этим картинам выходит, что колхозники только тем и занимаются, что митингуют да пьют шампанское на вечеринках. Такой показ колхозов фальшив, но ничему не учит колхозников, но воспитывает их, не дает примера, которому можно следовать.

Крайне неудовлетворительно обстоит дело с выпуском кинокартин для детей. В минувшем году созданы лишь четыре посредственные картины: «Друзья», «Тимур и его команда», «Сибиряки» и «Брат героя».

Особенно неудачной из детских кинофильмов является картина «Брат героя». Главный положительный персонаж картины, Геша Черемыш совсем не безобидный мечтатель, как хотели изобразить его авторы картины. Он сознательно обманывает товарищей, чтобы быть первым между ними. Ходит он тяжелой походкой усталого человека и смотрит исподлобья. Герой Советского Союза летчик Черемыш — просто скучный резонер. В картине нет ни одного правдивого детского образа. Дети похожи друг на друга и отличаются только внешне: Плинтус — толстый, Аня — с кудряшками, Рита — с косами.

Порок детских кинофильмов заключается в том, что они не показывают детям положительного героя, которого бы дети любили, которому могли бы подражать.

Школьники в возрасте 14—15 лет показываются лишь в детских играх. Нет ни одной картины, которая отображала бы учебную жизнь школы, участие школьников в труде. Обходятся такие темы, как подвиг Павлика Морозова. Созданное положение с производством кинокартин объясняется тем, что большинство кинорежиссеров и сценаристов не знает советской действительности, не изучает жизнь рабочих и колхозников. Не умея разобраться в действительности, режиссеры и авторы сценариев изображают

условную, выдуманную ими жизнь без трудностей, в праздничной обстановке, когда люди больше развлекаются, чем работают. Героев для своих произведений берут они не из жизни, а сочиняют, нередко наделяя этих героев собственными идеалами и чувствами, или заимствуют из американских кинокартин.

Комитет по делам кинематографии неправильно относится к критике кинокартин. Руководство Комитета (тов. Большаков), не организует общественного просмотра и обсуждения картин, критические замечания о картинах, высказанные комиссией, засекречивают. Недостатки картин и работа режиссеров никем не критикуются. Особенно недопустимым является отсутствие критики кинокартин в печати. Сложилось неправильное представление, поддерживаемое тов. Большаковым, что кинофильмы не подлежат критике в печати, так как они проходят предварительный просмотр.

Газеты обычно спрашивают у тов. Большакова, какую оценку получила картина, и выступают обязательно с положительной рецензией.

Необходимо в корне изменить сложившуюся практику оценки кинофильмов в печати. Серьезная, вдумчивая, объективная критика кинокартин в печати окажет немалое содействие дальнейшему росту советского кино.

Прилагаем краткие рецензии на 6 кинокартин, выпущенных в 1940 году, и 4 сценария, принятые к постановке в 1941 году<sup>2</sup>.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.  
Александров

Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)  
Поликарпов

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 4-10.

<sup>1</sup> Александров Георгий Федорович (1908—1961) — партийный и государственный деятель, ученый; с 26 января 1939 года зам. зав. отделом пропаганды и агитации ЦК



КПСС по вопросам пропаганды, с 19 мая 1939 года в редколлегии журнала «Большевик». 31 июля 1939 года введен в редакцию Философского словаря АН СССР. Редактор альбома о XVIII съезде ВКП(б); с 26 июня 1946 года редактор газеты Управления пропаганды ЦК ВКП(б), с 7 сентября 1946 года руководитель кафедры истории философии АОН при ЦК ВКП(б); в 1946 году издал книгу «История западноевропейской философии», подвергнут критике ЦК. С 22 сентября 1947 года директор Института философии АН СССР, с 26 декабря 1947 года академик-секретарь отделения экономики, философии и правовых наук АН СССР. С 5 марта 1954 года министр культуры СССР, с 13 августа 1955 года в распоряжении ЦК КП Белоруссии для использования на научной работе. Учреждения, которые возглавлял Г.Ф. Александров, народная молва неизменно именовала «Александровский централом».

## №2

### **СПРАВКА ЗАМЕСТИТЕЛЯ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б) Д.А. ПОЛИКАРПОВА О ФИЛЬМАХ, ЗАПРЕЩЕННЫХ В 1940—1941 гг.**

Весна 1941 г.

Справка

о запрещенных кинофильмах в 1940 и 1941 годах

В 1940 году комиссией ЦК ВКП(б) запрещены следующие кинофильмы:

1. «Гость», автор сценария Канторович, режиссер Минкин, постановка киностудии «Ленфильм». Тема картины — борьба с японским шпионажем. Фильм запрещен потому, что в нем неправдиво изображены советские люди, как люди простоватые, которых легко проводят ловкие японские шпионы.
2. «Закон жизни», автор сценария Авдеенко, режиссеры Столпер и Иванов, — как клеветнический фальшивый фильм. В картине клеветнически изображена жизнь советского студенчества. Вузовская молодежь, главным образом комсомольцы, выведены опустившимися людьми, устраивающими

пьяные оргии, напивающимися до галлюцинаций. Фильм «Закон жизни» возрождает арцыбашевщину, проповедует половую распущенность.

3. «На дальней заставе», автор сценария Пунченко, режиссеры Константинов и Брюнчугин, постановка Сталинабадской киностудии. Картина карикатурно показывает работу наших пограничников. Сюжет картины построен на том, что пограничник, поймав шпиона, не может принять решения, как поступить: идти на заставу или сидеть и ждать случая. По картине выходит: враг, диверсант — человек умный и решительный, а советский пограничник — шляпа, безвольный человек.

4. «Галя», короткометражный фильм по сценарию Глаголина, режиссер Кошеверова, постановка студии «Ленфильм».

В фильме неверно показывается работа нашего тыла в период войны с белофиннами. В качестве типического примера о жизни тыла изображена мелодраматическая история в семье скульптора, призванного на фронт. Маленькая дочь скульптора становится хозяйкой дома, работает сверх сил, чтобы содержать бабушку.

5. «Преступление и наказание», автор сценария М. Зощенко, режиссер Коломойцев, постановка Ленинградской студии малых форм.

Сюжет картины построен на переживаниях расхитителя общественной собственности, дожидаящегося привлечения к ответственности. Этого ждет и его жена. В один из дней, когда муж был вызван к следователю в качестве свидетеля, жена, будучи уверена в аресте мужа, распродает имущество и выходит замуж за другого. Вор остается пострадавшим.

6. «Рубиновые звезды» — автор сценария Ржешевский, режиссер Усольцев, постановка Ташкентской студии.

Фильм запрещен как извращающий советскую действительность. Герои фильма — знатные люди страны, орденосцы, олицетворяющие собой знаменитую семью сталевара Коробова, в фильме показана карикатурно. Изображенная в фильме знатная семья во время поездки в Узбекистан на свадьбу к сыну совершает нелепые, бессмысленные поступки (едет тайно под

чужой фамилией, старик-орденоносец переодевается в женское платье и паранджу, занимается глупым трюкачеством).

Примитивно показана дружба народов Советского Союза. По картине выходит, что колхозники только тем занимаются, что встречают да провожают начальника пограничной заставы.

По указаниям комиссии ЦК неоднократно в течение полугодия переделывались и до сих пор не приняты фильмы:

«Танкер "Дербент"» ( Саша , что здесь и далее комментировать?

Обойдемся!!! — автор сценария Крымов, режиссер Файнциммер, постановка Одесской киностудии.

В картине карикатурно изображены моряки торгового флота. Большинство из них пьяницы, некультурные люди, какие-то огарки. Неправильно охарактеризовано стахановское движение в морском флоте.

Идея социалистического соревнования между командой танкера «Дербент» и танкера «Агамали» рождается в ресторане во время пьяного кутежа двух команд. Побудительным мотивом соревнования явилась зависть матросов танкера «Дербент» к матросам танкера «Агамали», хорошо зарабатывающим и устраивающим богатые кутежи. Борьба команды танкера продиктована азартом, узколичными, корыстными интересами, здесь и в помине нет каких-либо общественных интересов.

«60 дней» — автор сценария Кананыкин, режиссер Эйсымонт<sup>1</sup>, постановка студии «Ленфильм». Картина посвящена важной теме — боевой учебе командиров запаса на учебном сборе, но разрешена тема

неудовлетворительно. Организация обучения командиров запаса не соответствует современным требованиям. Кроме последней части в фильме нет никаких признаков, что командиры обучаются в условиях близких к боевой обстановке. В фильме утверждается совершенно неправильное положение, будто бы победа приходит в сражении в результате случая.

Тактическое учение разыграно так, что побеждает командир запаса Антонов, который в течение сбора не хотел ничему учиться и действительно не учился.

В 1941 году запрещены картины:

«Старый наездник» — автор[ы] сценария Эрдман и Вольпин, режиссер Барнет, постановка студии «Мосфильм».

Фильм злопыхательно высмеивает все новое, что принес с собой колхозный строй в деревню. Колхоз показан как случайное сборище людей, ведущих праздный образ жизни, хорошие советские люди наделены самыми низменными чувствами жадности, соперничества, зависти. Предметом зубоскальства является легковой автомобиль, выигранный врачом, который беспрерывно застревает в грязи, а колхозники занимаются только тем, что вытаскивают машину; говорящее письмо со вздорным содержанием; парашютная вышка, вызывающая страх у героев фильма и т.д.

Московский ипподром выведен ничем не отличающимся от любого капиталистического предприятия этого типа с темными дельцами, азартной игрой, трактирным весельем.

«Сердца четырех» — авторы сценария Файко и Гранберг, режиссер Юдин, постановка студии «Мосфильм».

Фильм искаженно изображает жизнь советской интеллигенции и командиров Красной Армии, как праздное, беспечное времяпровождение.

Положительные герои фильма лишены всяких общественных интересов и замкнуты в кругу своих узко-личных обывательских интересов.

Кроме перечисленных картин, Комитет по делам кинематографии вынужден был снять с производства следующие картины:

1. «Политрук Коновалов», авторы сценария Горбатов и Вершинин, режиссер Арманд, постановка студии «Ленфильм».

В картине неправильно показано взаимоотношение между политруком и командиром в Красной Армии. Принижена роль командира части.

2. «Айна» — автор сценария Мамед Ханлы, режиссеры Бадалов и Саид-Заде, постановка Бакинской студии. В фильме носителем передовых идей в деревне является девушка из единственной, не вошедшей в колхоз, семьи единоличника.

3. «Разгром вражеской эскадры», авторы сценария Тарасов и Байдуков, режиссер Птушко. В фильме неправильно изображается роль советской авиации в войне, в частности, роль бомбардировочной авиации.

4. «Здравствуй, Владивосток», авторы сценария Кочерга и Иванов, режиссеры — Френкель и Коломойцев, постановка Киевской студии. Фильм примитивно показывает стахановское движение на транспорте. Борьба против предельщиков показана на примере паровозных бригад, работающих на паровозах устаревшей конструкции.

5. «Фроим Сокол» — Киевская студия. Сценарист Фефер, режиссер Френкель.

В фильме искаженно показывается соревнование между еврейским и украинским колхозом. Колхозники-евреи выведены бездельниками, неспособными к работе.

6. «Сын джигита», автор сценария Б. Ласкин, режиссер Досталь, постановка Ашхабадской киностудии. Картина о конных соревнованиях в Красной Армии. Порок фильма состоит в том, что в нем неправильно показаны отношения между командирами и красноармейцами, как панибратские. Они похлопывают по плечу друг друга, разыгрывают любовные истории и т.д.

7. «Пик молодости» — Сталинабадская студия. Сценаристы — Бух и Береснев, режиссер Кладо.

Зам. начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д.  
Поликарпов

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 159-163.

<sup>1</sup> На самом деле режиссером фильма был М. Шапиро.

**ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б) «О ПОВЫШЕНИИ  
ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ КИНОКАРТИН»,  
ПОДГОТОВЛЕННЫЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ  
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВЫМ**

25 мая 1941 г.

Проект

**О ПОВЫШЕНИИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ  
КИНОКАРТИН**

Центральный Комитет ВКП(б) постановляет:

I. Об идейно-политических задачах советской кинематографии

Считать центральной задачей советской кинематографии создание высокохудожественных и глубоко идейных картин на современные темы — картин, правдиво показывающих неутомимую борьбу и неукротимое движение народов СССР, преодолевающих под руководством партии большевиков любые трудности и препятствия на пути к коммунизму. Вся деятельность советской кинематографии должна быть направлена к тому, чтобы все выпускаемые картины как по теме и содержанию, так и по форме активно служили бы задачам коммунистического воспитания граждан Советского Союза.

Особое внимание должно быть обращено на создание картин, предназначенных для воспитания юношества в большевистском духе.

В центре внимания кинодраматургов, кинорежиссеров и актеров должно стать создание образов людей, которые всем своим поведением служили бы примером и воспитывали бы у кинозрителя, особенно у юношества, такие

черты характера, как беззаветная преданность социалистической родине, мужество, стойкость, умение преодолевать любые трудности.

В соответствии с этим должно быть обращено особое внимание на создание кинокартин на оборонные темы, картин, показывающих подлинный героизм советских людей на разных участках мирного социалистического труда: на фабриках и заводах, в шахтах, в колхозах, в борьбе за освоение Арктики и неразведанных недр земли, картин о новаторах науки и техники, картин приключенческих и спортивных.

## II. Об обеспечении художественной кинематографии киносценариями

1. Необходимо покончить с имеющимися у отдельных писателей недостаточно серьезным отношением к работе над киносценариями. Союз Советских Писателей должен разъяснить всем писателям, что работа над киносценариями является почетной и ответственной задачей каждого советского писателя.

Обязать Правление Союза Советских Писателей всемерно содействовать Комитету по делам кинематографии и киностудиям в деле широкого привлечения писателей к работе над сценариями<sup>1</sup>.

2. Считать одной из основных задач Союза Советских Писателей, — наряду с широким привлечением писателей для работы в кино, — задачу создания кадров кинодраматургов-профессионалов.

3. Комитету по делам кинематографии и Союзу Советских Писателей всемерно расширить работу вновь созданной сценарной студии, для чего:

- а) освободить для работы в редколлегии сценарной студии т.т. Павленко и Каплера от работы в редколлегиях журналов;
- б) привлечь к работе в Сценарной студии не только крупных русских литераторов, но и литераторов союзных республик;
- в) широко привлечь к работе студии молодые писательских кадры.

4. Комитету по делам кинематографии расширить сценарные заказы, ведя их по заранее разрабатываемым планам и систематически добиваясь добросовестного исполнения сценаристами взятых на себя государственных обязательств.

5. Правление Союза Советских Писателей должно привлечь писателей т.т. ФАДЕЕВА, ТОЛСТОГО, ФЕДИНА, ПАВЛЕНКО, КОРНЕЙЧУКА, ИВАНОВА Вс., ЛЕОНОВА, ГЕРМАНА, ВИРТА, ПОГОДИНА, ПАНФЕРОВА, КАТАЕВА, СИМОНОВА, СЛАВИНА, МИХАЛКОВА и др. к созданию сценариев на современную, военно-оборонную тематику, обеспечив сдачу киностудиям этими писателями, по крайней мере, одного сценария в год.

6. Обязать Комитет по делам кинематографии ориентировать основные кадры кинорежиссеров на создание картин на современные и военно-оборонные темы, а также организовать их режиссерскую работу с таким расчетом, чтобы они выпускали не менее одной картины в год.

7. Обязать редакторов литературно-художественных журналов и редакции центральных газет систематически помещать статьи по вопросам кинодраматургии, режиссерского и актерского мастерства, рецензии на отдельные выходящие картины, обзоры и т.д.

### III. О развитии киностудий художественных фильмов Союзных Республик.

1. Одобрить мероприятия Комитета по делам кинематографии, предусматривающие выпуск киностудиями Союзных Республик художественных фильмов на языках народов этих республик и привлечение к исполнению основных ролей в фильмах национальных актерских кадров, что обеспечивает улучшение качества картин и способствует развитию национального по форме и социалистического по содержанию киноискусства.



2. Обязать ЦК компартий Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении и Латвии усилить свое руководство находящимися на их территории киностудиями и установить такой порядок, по которому все литературные сценарии, а также законченные картины, до представления их киностудиями в Комитет по делам кинематографии обсуждались бы Центральными Комитетами компартий.

3. Обязать Комитет по делам кинематографии и Госплан СССР предусмотреть в планах строительство новых киностудий художественных фильмов в городах Киеве, Баку, Ташкенте, Алма-Ата и Сталинабаде, установив следующие сроки их окончания: киностудия в г. Киеве (рассчитанная на выпуск 12—16 художественных картин) — в 1944 году; Киностудия в г. Баку (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) — в 1944 году; Киностудия в г. Ташкенте (рассчитанная на выпуск 3—5 картин) — в 1943 году; Киностудия в Сталинабаде (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) в 1943 году; Киностудия в Алма-Ате (рассчитанная на выпуск 3—4 картин) — в 1943 году.

#### IV. О выдвижении молодых творческих кадров

1. Обязать Комитет по делам кинематографии: а) создать необходимые условия для самостоятельной режиссерской работы новых режиссерских кадров из числа наиболее одаренных молодых специалистов, работающих ныне в качестве вторых режиссеров и ассистентов режиссеров.

Одновременно освобождая от режиссерской работы лиц, не отвечающих поставленным перед кинематографией задачам всемерного повышения идейно-художественного уровня кинокартин;

б) обеспечить для вновь выдвигаемых на самостоятельную режиссерскую работу кадров наиболее доброкачественные и полноценные киносценарии, а

также обеспечить помощь молодым специалистам со стороны опытных мастеров художественной кинематографии;

в) в целях обеспечения правильной системы воспитания новых молодых режиссерских кадров, ввести Институт режиссеров-постановщиков из числа наиболее опытных киномастеров, под руководством которых должны работать 2—3 молодых режиссера, впервые осуществляющих самостоятельную постановку;

г) разрешить Комитету по делам кинематографии образовать специальный фонд в размере 10% сметной стоимости всех художественных фильмов в год для осуществления экспериментальных постановок начинающими творческими работниками кинематографии.

Установить, что расходование средств из указанного фонда производится по специальному распоряжению Председателя Комитета по делам кинематографии в каждом отдельном случае.

#### V. Об обеспечении кинематографии кадрами актеров

1. Осудить деляческое, узковедомственное отношение которых руководителей театров, считающих работу актеров в кино второстепенным делом.

2. Направить на постоянную работу в кино актеров (по прилагаемому списку), которые выдвинулись на кинематографическом поприще и завоевали любовь широкого зрителя в качестве героев кинофильмов в большей степени, чем в театре. Комитету по делам искусств при СНК СССР отпустить актеров, вошедших в этот список, не позже 15-го августа текущего года.

3. Предложить Комитету по делам искусств при СНК СССР в дальнейшем планировать работу театров с таким расчетом, чтобы некоторое количество актеров освобождалось для работы в кино по заявкам киностудий.

4. Разрешить Комитету по делам кинематографии создать в Москве и Ленинграде театры киноактеров, для чего обязать Ленсовет в месячный срок передать в ведение киностудии «Ленфильм» помещение театра Ленсовета, а Комитету по делам искусств в тот же срок передать театр имени Вахтангова в ведение Комитета по делам кинематографии.
5. Обязать Комитет по делам кинематографии и директоров киностудий всемерно расширять и укреплять созданные при киностудиях труппы киноактеров, принимая меры, обеспечивающие продвижение и рост киноактеров, особенно — молодых актерских кадров, а также систематически пополняя труппы новыми кадрами.
6. Разрешить Комитету по делам кинематографии пересмотреть заработную плату штатных актеров кино и приравнять их к заработной плате актеров театра, снимающихся в кино по договорам.
7. Предложить Комитету по делам кинематографии и Госплану СССР предусмотреть в плане капитальных работ на 1942 г. строительство жилых домов для штатных актеров кинематографии в г.г. Москве, Ленинграде и Киеве.

#### VI. О дальнейшем улучшении материально-технической базы и хозяйственной деятельности киностудий художественных фильмов

1. Ввиду того, что производственно-техническая база киностудий «Мосфильм», «Союздетфильм» и «Ленфильм» не отвечает в полной мере задаче производства звуковых кинокартин, так как эти студии строились из расчета производства на них немых фильмов, считать необходимым построить в г. Москве две новых киностудии художественных фильмов, рассчитанных на выпуск 14—18 и 10—14 фильмов в год, и одну киностудию художественных фильмов в г. Ленинграде, рассчитанную на выпуск 14—18 фильмов в год.

2. Обязать Комитет по делам кинематографии и Госплан СССР предусмотреть в планах строительство этих студий, установив срок окончания их в 1944 г.
3. Одобрить намеченные Комитетом по делам кинематографии мероприятия, изменяющие порядок планирования, финансирования и кредитования художественных картин и направленные на:
  - а) предоставление большей инициативы директорам киностудий, повышение их ответственности за финансовое состояние студий, в частности путем предоставления директорам студий права самостоятельного утверждения постановочных смет (на основе лимитов Комитета по делам кинематографии);
  - б) установление на студиях твердого хозяйственного расчета и жесткого соблюдения государственной финансовой дисциплины и, вместе с тем, не ставящие организационно-творческую деятельность хорошо работающих съемочных коллективов в зависимость от неудовлетворительных результатов деятельности отдельных плохо работающих съемочных коллективов.
  - в) установление заинтересованности студии в выпуске высококачественных картин путем повышения оплаты в зависимости от качества.
4. Одобрить намеченные Комитетом по делам кинематографии изменения в системе оплаты режиссеров и операторов за постановку кинокартин, направленные к созданию материальной заинтересованности режиссеров и операторов в успешном завершении постановки картин на высоком идейно-художественном уровне, а также в более ранние сроки, с экономией средств и пленки. Считать правильным распространение этой системы оплаты труда также и на директоров съемочных коллективов, художников и звукооператоров.
5. Одобрить намеченную Комитетом по делам кинематографии премиальную систему оплаты труда для руководящих и инженерно-технических работников киностудий художественных фильмов по принципу

премирования за каждую законченную кинокартину при условии выполнения и перевыполнения квартальных и годовых планов в целом по киностудии.

6. Обязать союзные и республиканские Наркоматы (Наркомат Обороны, НКПС и др.) оказывать Комитету по делам кинематографии всяческое содействие в предоставлении ему необходимых для съемок художественных кинокартин в качестве реквизита постановочных средств (паровозы, различное снаряжение и т.п.), а также войск для производства исторических и оборонных фильмов.

## VII. Об организации Всесоюзного Киномузея

1. Разрешить Комитету по делам кинематографии организовать в Москве Всесоюзный Музей кинематографии, возложив на него собирание, хранение и разработку материалов по развитию кинематографии.

2. Моссовету к 10 июля текущего года выделить для Киномузея соответствующее помещение.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 71. Л. 184-192.

<sup>1</sup> Пожалуй, именно этот раздел в целом верного и хорошо продуманного проекта был самым наивным и утопическим. Ответственность за решение «вечной» для советского кино проблемы «сценарного голода» тут целиком перекладывалась на ССП, а само решение должно было быть обеспечено сугубо силовыми методами («обязать», «привлечь»).

На самом деле, главной предпосылкой лелеемого разрешения сценарной проблемы могло стать в первую очередь снятие поистине бесчисленных цензурных барьеров и ограничений, которых в «важнейшем из искусств» было возведено столько, что зверства Главлита по сравнению с процедурой прохождения сквозь мясорубку многоступенчатой кинематографической цензуры могло показаться детской забавой.

Со временем Большаков и сам поймет эту горькую истину и попытается облегчить путь прохождения сценария, но эта попытка выйдет ему боком .

№5

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ  
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА ЗАМЕСТИТЕЛЮ  
ПРЕДСЕДАТЕЛЮ СНК СССР Р.С. ЗЕМЛЯЧКЕ О КОРРЕКТИРОВКЕ  
ПЛАНА ВЫПУСКА ВОЕННОЙ ПРОДУКЦИИ ПРЕДПРИЯТИЯМИ  
КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ**

8 июля 1941 г.

ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОММИССАРОВ СССР  
ТОВ. ЗЕМЛЯЧКЕ Р.С.

Согласно распоряжения СНК СССР за № 2277-рс от 30. VI-с.г., комитет по делам Кинематографии совместно с Наркоматом Электропромышленности должен уточнить номенклатуру, количества и сроки поставки изделий для действующей Армии.

Совещанием с представителями Главрадиопрома НКЭП установлено, что изделия, намеченные для размещения на заводах Комитета, не соответствуют оборудованию этих заводов, мощностям и квалификации наличного состава кадров.

В связи с изложенным, изготовление специальной радиоаппаратуры и телефугасов на заводах Кинокомитета отпало.

Нами дано указание об организации производства зарядных станций (на селене) в количестве 150 штук на Московской мастерской «Звукоустановка» с поставкой их в IV квартале с.г.

Одновременно по договоренности с Управлением Связи Красной Армии нами принята к изготовлению:

а) На Московском заводе «КИНАП» и Московской мастерской Контрольно-Измерительных приборов 3 000 шт. динамо-приводов для оптической связи,

со сроками поставки — сентябрь — 400 шт., октябрь-декабрь — остальное количество равными партиями ежемесячно.

б) На Одесском заводе «КИНАП» — 1 500 шт. комбинированных источников питания для полевых радиостанций передовой полосы с поставкой их в IV квартале с.г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ  
СНК СССР

И.БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 5. Д. 4. Л. 216.

#### **№6**

### **ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ О РАЗМЕЩЕНИИ ЭВАКУИРОВАННЫХ КИНОСТУДИЙ**

15 декабря 1941 г.

Зам. председателя Государственного Комитета Оборона

тов. Молотову В. М.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР разместил эвакуированные по решению правительства киностудии художественных фильмов следующим образом:

- 1 Студии «Мосфильм» и «Ленфильм» в гор. Алма-Ата на базе предоставленных помещений Дворца культуры и кинотеатра Ала-Тау.
2. Студию «Союздетфильм» в гор. Сталинабаде на базе существующей там киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра им. Горького.
3. Одесскую киностудию в г. Ташкенте на базе существующей киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра «Родина» и ряда других небольших помещений.

4. Киевскую киностудию в г. Ашхабаде на базе существующей киностудии и дополнительно предоставленного кинотеатра «КИМ».

Основные творческие и инженерно-технические кадры, а также оборудование и аппаратура находятся уже на месте. Сейчас снимаются на этих киностудиях 10 полнометражных картин и готовятся к запуску в производство в ближайшее время 15 картин.

Наиболее тяжелым вопросом является обеспечение эвакуированных киноработников жилищем. Особенно остро обстоит дело в Алма-Ата, где сейчас сосредоточены основные кадры режиссеров (Александров, Пудовкин, Пырьев, Эйзенштейн, Козинцев, Трауберг, Эрмлер и др.), а также актеров (Чирков, Крючков, Орлова, Ладынина, Жаров, Боголюбов и др.).

Решение по обеспечению жилищами, которое принял Совнарком Казахской ССР, когда я был в Алма-Ата, по сообщению директора киностудии, не выполняются, и прибывающие работники размещаются в помещениях, отведенных для киностудии, что ставит под угрозу нормальную работу киностудии.

Очень прошу Вас дать необходимые указания гг. Скворцову и Ундасынову об урегулировании этого вопроса.

Проект телеграммы прилагаю.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

Большаков<sup>1</sup>

Проект телеграммы

Алма-Ата. Цека партии. Скворцову. Совнарком. Ундасынову. Алма-Ата переведены основные кадры работников художественной кинематографии. Государственный Комитет обороны обязывает Вас создать необходимые условия скорейшего производства фильмов, частности принять срочные меры обеспечению жилищами. Молотов.



РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 878. Л. 1-2.

<sup>1</sup> 19 декабря 1941 года И.Г. Большаков был вынужден побеспокоить И.В. Сталина в связи с тем, что Совет по эвакуации, который первоначально дал санкцию на эвакуацию киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм» в Алма-Ату и их размещение в местном Дворце культуры. Однако, как сообщал Большаков Сталину, «в настоящее время Совет по эвакуации вынес решение о размещении во Дворце культуры других промышленных предприятий, несмотря на то, что киностудии уже развернули работу и начали снимать картины. Считая решения Совета эвакуации по указанным вопросам неправильными, дезорганизующими работу кинематографии, — прошу их отменить» (РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 878. Л. 5).

Вождь поручил разобраться с обращением Большакова В.М. Молотову. В итоге Дворец культуры остался за кинематографистами.

#### №7

### **ДИРЕКТИВА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВНОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ РККА Л.З. МЕХЛИСА НАЧАЛЬНИКАМ ПОЛИТУПРАВЛЕНИЙ ФРОНТОВ «О ХРОНИКАЛЬНЫХ КИНОСЪЕМКАХ НА ФРОНТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ»**

[Ранее 30 декабря 1941 г.]

Проводом.

Начальникам политуправлений фронтов

О хроникальных киносъемках на фронтах отечественной войны<sup>1</sup>

ГлавПУРККА неоднократно указывало Вам на огромную роль кино во всей культурно-воспитательной работе в Красной Армии. Наряду с художественными фильмами особое место во всей политико-воспитательной работе в Красной Армии занимают хроникально-документальные фильмы.

Всемирно-историческое значение Великой Отечественной войны настоятельно требует создания кинодокументальной летописи происходящих событий, показа наступательных операций Красной Армии и начавшегося разгрома гитлеровской Германии.

Фильмы, созданные на основе этих кинодокументов, являются мощным орудием политического воспитания бойцов Красной Армии и многих поколений советских людей.

Хороший фронтовой кинорепортаж, показанный на зарубежных экранах, является убедительным средством пропаганды и популяризации сил и мощи Красной Армии.

Между тем Политуправления фронтов недооценивают огромного политического значения фронтового кинорепортажа как основы для создания правдивых и ярких кинодокументов, показывающих силу и мощь советской страны и ее Красной Армии, помогающих наглядно развенчать миф о «непобедимости» германской армии и еще более укрепляющих уверенность советского народа и Красной Армии в неизбежном разгроме гитлеровской Германии.

Отмечаю следующие недочеты в организации и качестве фронтовых киносъемок.

1. Оперативное руководство кинооператорами со стороны Политуправлений фронтов не обеспечивается, в результате чего основные операторы находятся на второстепенных местах, а важнейшие участки фронта остаются без операторов.
2. В присылаемом киногруппами материале много статички и мало ярких кадров, заснятых в ходе боевых действий, непосредственно в движении, наступлении.

Кинооператоров нередко посылают к месту съемок после окончания боевых действий, в результате чего важнейшие объекты для съемок упускаются.

В большинстве случаев боевые действия, жизнь и быт Красной Армии снимаются обезличенно, отрывками, фрагментами, без цельного,

законченного показа отдельных операций. В кадрах не выделяются отдельные герои — бойцы, командиры и политработники, отличившиеся в боях с немецкими захватчиками. Нет киноочерков.

В съемках преобладают кадры авиации и артиллерии. Плохо снимается пехота; почти совсем не снимается кавалерия, связь, саперные части и др. Как правило, трофеи показываются бледно, нет массовых, общих планов трофеев и брошенного немцами оружия.

Лицо немецкой грабьармии, ее массовые зверства в освобожденных Красной Армией районах, уничтожение русских памятников культуры и цивилизации показываются слабо, обезличенно, недокументированно, не снимаются моменты активирования зверств.

Приказываю:

1. Начальникам Политуправлений фронтов направлять работу кинооператоров в сторону яркого и всестороннего показа начавшегося разгрома немецко-фашистских захватчиков, реализации указания тов. Сталина об истреблении немецких оккупантов, беззаветного героизма бойцов, командиров и политработников в боях за родину.

Обратить особое внимание на съемку непосредственных боев наступательных операций всех родов войск, подвигов наиболее отличившихся в боях частей Красной Армии, ее бойцов, командиров, политработников.

На примерах боевого содружества в Красной Армии представителей различных национальностей — отразить великую и монолитную дружбу народов СССР, встречу Красной Армии населением освобожденных районов и восстановление советской власти в последних, показать работу политбойцов, партполитработу в боевой обстановке, быт и досуг бойцов и командиров на фронте, боевые действия партизан, практиковать съемки киноочерков об отдельных гвардейских частях, подразделениях и героях отечественной войны.

Обеспечить более выразительную съемку действий пехоты, автоматчиков, минометчиков, танкистов, связистов, разведчиков, шире снимать захваченные трофеи и особое внимание обратить на кинодокументы зверств немецко-фашистских оккупантов.

2. На месте, сообразно обстановке, Политуправлениям фронтов давать киногруппам утвержденный военным советом план киносъемок, следить за его своевременным выполнением с тем, чтобы каждая главнейшая операция была зафиксирована на киноплёнке.

В процессе подготовки кинооператоров к съемкам — безусловно, обеспечить сохранение военной тайны, не посвящать киногруппы в происходящие на фронте операции.

3. Проверить наличный состав киногрупп, негодных и сомнительных откомандировать в распоряжение Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. Укрепить дисциплину среди кинооператоров, пресекать элементы болтливости, бездельничанья среди отдельных операторов, требуя безусловного подчинения установленным воинским порядкам.

Политуправлениям фронтов вести систематическую политико-воспитательную работу в киногруппах.

4. Не реже одного раза в 10 дней присылать в ГлавПУРККА весь заснятый киноматериал.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 71. Л. 229-231.

## № 8

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ  
КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР И.Г. БОЛЬШАКОВА  
СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) А.А. АНДРЕЕВУ, Г.М. МАЛЕНКОВУ И А.С.**

## ЩЕРБАКОВУ О СОСТОЯНИИ КИНОСЕТИ И КИНОПЛЕНОЧНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

21 января 1942 г.

СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б)

тов. АНДРЕЕВУ А.А.

тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

В дополнение к моему письменному докладу о работе студий художественной кинематографии — сообщаю о состоянии киносети и киноплёночной промышленности Комитета по делам кинематографии.

За время войны киносеть резко сократилась не только за счет киноустановок, находящихся в районах, временно занятых немцами, но также и за счет значительного сокращения киноустановок на нашей территории.

В каждом областном городе были заняты под военные нужды как минимум один-два кинотеатра. Значительное количество кинопередвижек с движками и электростанциями, обслуживавших сельскую местность, мобилизовано в армию. Кроме того, мобилизованы автомобили из-под кинопередвижек.

С начала войны совершенно прекратилось производство новой кинопроекторной аппаратуры, которая производилась на заводе «ГОМЗ» Наркомата Вооружений.

За последнее время прекратилось и производство запчастей к киноаппаратуре во всех мастерских Комитета, в связи с переключением их на выполнение оборонных заказов

Действующая киносеть работает нормально, а посещаемость кинотеатров, особенно в городах, не только не снизилась по сравнению с довоенным временем, но даже резко повысилась. Это объясняется, главным образом, тем, что население многих городов значительно увеличилось за счет эвакуированных, а также значительно возрос интерес кинозрителей к хроникальному материалу с фронтов Отечественной войны.

Сельская киносеть работает несколько хуже, чем в довоенное время, главным образом из-за отсутствия транспорта, бензина для движков кинопередвижек, а также по причине бездействия мелких местных электростанций, питавших стационарные киноустановки в районных центрах.

В октябре — ноябре мес. в связи с частичной эвакуацией Московской копировальной фабрики, неналаженностью печатания фильмов в других пунктах, а также плохой транспортировкой кинофильмов, — был перебой в снабжении новыми фильмами.

В декабре — январе мес. — перебои в снабжении фильмами ряда областей, главным образом отдаленных и средней полосы, продолжают иметь место, по причине совершенно нетерпимого порядка с транспортировкой фильмов. Фильмы с фронтowymi материалами хроники до отдельных областей месяцами.

Для улучшения работы киросети Комитетом проведены следующие мероприятия:

1. Большинство оставшихся кинопередвижек переводится на гужевой транспорт.
2. Для пополнения кадров киномехаников, призванных в Красную Армию, и создания необходимого резерва этих кадров, — всех республиках и организованы краткосрочные курсы подготовки киномехаников, главным образом из женщин, а также развернуто индивидуальное ученичество на стационарных киноустановках.
3. Для экономии бензина — в киномеханических мастерских в гор. Ташкенте закончены работы по конструированию специального газогенератора для питания бензиновых двигателей и в ближайшее время организуется массовый выпуск таких газогенераторов.
4. В настоящее время возобновлена работа Московской копировальной фабрики, а также организовано печатание фильмов в г.г. Новосибирске, Ташкенте и Ашхабаде.

Для дальнейшего улучшения работы киносети — Комитет считает необходимым проведение следующих мероприятий:

1. В целях более быстрого доведения до кинозрителей фронтального материала хроники и киносборников Комитета, для транспортировки и лавандовых копий для размножения их в г.г. Новосибирске, Куйбышеве, Казани, Ташкенте и Тбилиси, — выделить в распоряжение Комитета один самолет, а в целях более быстрой транспортировки отпечатанных копий, обязать Наркомсвязь транспортировать эти фильмы наряду с военными грузами.
2. В целях обеспечения развертывания киносети в освобождаемых от немцев районах, — мобилизовать из числа действующей киносети 3 000 кинопроекторных аппаратов, из них: государственной киносети — 1 000 кинопроекторных аппаратов и ведомственной киносети (профсоюзным и хозяйственным организациям) — 2 000 кинопроекторных аппаратов.
3. Для восстановления киносети в Союзе — обязать один из промышленных наркоматов организовать производство кинопроекторной аппаратуры типа КЗС-22.
4. Освободить Саратовскую и Ярославскую киномеханические мастерские Комитета по делам кинематографии от производства оборонных заказов и сосредоточить на них производство запчастей к киноаппаратуре.

О состоянии киноплёночной промышленности сообщаем следующее:

Из имевшихся в ведении комитета трех киноплёночных фабрик — одна, самая мощная фабрика в гор. Шостке, выбыла из строя, и нам удалось лишь частично ее эвакуировать.

В настоящее время работает Казанская киноплёночная фабрика, мощностью 50 млн. пог. метров пленки в год. Сейчас производственная мощность Казанской фабрики расширяется за счет ввода нового оборудования, и в конце 1-го квартала 1942 г. ее мощность будет доведена до 100 млн. пог. метров пленки.

Вторая киноплёночная фабрика, находящаяся в г. Переславле (Ярославской области), была в ноябре мес. Полностью демонтирована и подготовлена к

эвакуации. Сейчас комитет — с согласия СНК СССР — эвакуацию отменил, и фабрика вновь монтируется и будет в первом квартале 1942 г. работать на полную мощность (60 млн. пог. метров пленки в год).

Кроме того, на базе частично вывезенного оборудования кинопленочной фабрики из гор. Шостки — Комитетом организуется новая фабрика в гор. Красноярске, с производственной мощностью 25—30 млн. пог. метров пленки в год. Ее организация будет закончена в конце 2-го квартала 1942 г. Таким образом, производственная мощность кинопленочных фабрик дает возможность произвести с 1942 году 144 млн. пог. метров пленки. Из этого количества на военные нужды выделяется около 80 млн. мтр. И на печать кинофильмов остается 66 млн. мтр., тогда как до войны на эти нужды выделялось 80 млн. мтр.

В связи с недостатком пленки, значительно сокращен тираж массовой печати кинофильмов и хроники.

Кроме того, нормальная работа кинопленочных фабрик нарушается из-за плохого их снабжения сырьем и материалами, так как они не приравнены по снабжению и перевозкам к оборонным предприятиям.

Мои неоднократные просьбы к СНК СССР о приравнивании кинопленочных фабрик по снабжению сырьем и перевозкам к оборонным предприятиям остались неудовлетворенными, поэтому прошу Вас помочь Комитету в положительном решении этого вопроса.

Для увеличения кинопленки для печати кинофильмов необходимо освободить Комитет по делам кинематографии от производства пленочной основы («НП») для противогазов и обязать Наркомхипром организовать это производство на своих предприятиях. Это даст дополнительно около 5 млн. мтр. позитивной пленки.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК  
СССР  
БОЛЬШАКОВ



**№9**

**ДОКЛАДНАЯ НАЧАЛЬНИКА ЗАПИСКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
РУКОВОДИТЕЛЯ ГУПХФ М.И. РОММА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ  
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ  
ПО АКТУ ГОСКОНТРОЛЯ СССР**

5 мая 1942 г.

Уважаемый Иван Григорьевич!

Константин Андреевич дал мне для ознакомления и для участия в составлении ответа письмо Замнаркома Госконтроля т. Баранова с оценкой работы Управления по производству художественных фильмов за 1941 г. и 1-й квартал 1942 г.

Помимо официального ответа и объявления мне хочется сказать несколько слов Вам лично по этому вопросу.

I. Весь тон письма Замнаркома Госконтроля глубоко меня поразил. С моей точки зрения ряд работников кинематографии заслуживает, если говорить прямо, большого поощрения, если не награждения, за ту подлинно героическую работу, которая была проделана во время эвакуации и перевода кинематографии на новые базы.

Учтите, что ничего общего с теми условиями, которые предоставляются переводимым сюда оборонным предприятиям и предприятиям большого промышленного значения, мы не получили. Если кинематография на новых базах сейчас работает, выпускает картины высокого качества, развернула работы, приближавшиеся по объему к довоенному уровню, то это в значительной степени результат самоотверженной и подлинно военной работы целого ряда наших товарищей.

Никакого учета обстоятельств военного времени в письме Замнаркома Госконтроля нет. Так, например, даже время, потребное на эвакуацию, естественные перерывы в съемках картин при переброске студий, совершенно не учтены и не упоминаются. Вместо этого сухо говорится о количестве простойных дней и опозданиях в сроках картин.

Я прошу Вас сравнить положение кинематографии с положением, скажем, театра. В то время как МХАТ раскололся на две части и распался между Кавказом и Волгой, в то время как из театра Революции ушли лучшие актеры, так же, как из театра Моссовета и других театров, в то время как ряд театральных коллективов распался, — кинематография сохранила все свои кадры. Мало того, она сумела их пополнить за счет театров, сбивает новые коллективы и продолжает работу в труднейших условиях, ибо ни в Алма-Ате, ни в Ташкенте нет 40 московских театров, из которых мы могли бы черпать актеров.

В первую очередь в заслугу кинематографии нужно ставить сохранение кадров, в то время как в письме Наркомата Госконтроля перечисляется только одно: процент простойных дней исполнительского персонала. Без простойных дней по исполнительскому персоналу, т.е. по актерам, не может существовать ни одна студия. Даже в коммерческих американских студиях неизбежен простой штатных актеров, ибо актер не может сниматься изо дня в день и никогда не снимается изо дня в день.

Загруженность режиссеров сейчас выше, чем когда бы то ни было.

Посчитайте, и Вы увидите, что из всех ведущих режиссеров Союза сейчас фактически нет ни одного, который бы не был загружен или не имел бы перспективы в ближайшее время начать работу, или же, наконец, только что окончил картину.

Когда в кинематографии было такое положение, чтобы все ведущие мастера почти без исключения были в работе. Нормальным положением было, что из ведущих мастеров 50% на каждый отдельный момент находились в простое.

2. По поводу отдельных, конкретных картин в письме Наркомата

Госконтроля содержатся совершенно нелепые утверждения. Так, например, в нем содержится обвинение в невыпуске некоторых короткометражек, хотя известно, что мы их собираем в сборники и, следовательно, ранее оконченные короткометражки должны ожидать своего включения до окончания всего сборника в целом.

Нелепо и неверно утверждение, что якобы ряд лет снимались «Поход Ворошилова»<sup>1</sup> и «Оборона Царицына». Эти картины, несмотря на эвакуацию и перенос студии, были сданы с запозданием против календарного плана всего на 1 1/2 месяца, и получили, как известно, исключительно высокую оценку.

Буквально все утверждения Наркомата Госконтроля являются или неправдой, или результатом недоразумения, или результатом непонимания того, что происходит. Общий же тон письма настолько несправедливый, настолько обиден и настолько искажает общую картину, что я считаю необходимым Ваше самое резкое реагирование.

Я все время считал и считаю, на основании своего многолетнего опыта работы в кинематографии, что, если учесть невероятные трудности сегодняшнего дня, то работу кинематографии следует пока что оценить как блестящую среди всех других искусств.

Товарищи из Госконтроля, очевидно, совершенно забыли о том, что кинематография — это искусство, а не обувная промышленность, искусство очень сложное, требующее определенной базы, определенной техники, определенных кадров, окружения литературным материалом и т.д., и т.д. Нелепы обвинения кинематографии в том, что якобы она недостаточно заготавливает себе сценарии, хотя это единственное искусство, обеспечившее себя литературным материалом во время войны почти полностью.

Посмотрите, что делается в театрах? Там Вы с трудом насчитываете 3—4 приличных пьесы. На первом месте стоит «Олеко Дундич», созданный фактически как сценарий и отвергнутый нами как недостаточно актуальный. Он оказался наиболее актуальным в театре.

Я не могу поверить, чтобы содержание письма т. Баранова и его оценка работы Управления соответствовали объективной точке зрения и отражали установившийся в Москве в руководящих инстанциях взгляд на работу художественной кинематографии. Если эта оценка отражает московские настроения, то мне трудно представить себе перспективу дальнейшей работы всех товарищей, возглавляющих управление по производству художественных фильмов.

Я убежден, что Вы, зная специфику нашего дела, поможете установить истину в оценке работ художественной кинематографии.

Ромм М.И.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 784. Л. 1-3.

<sup>1</sup> Первоначальное название первой серии фильма «Оборона Царицына».

## **№10**

### **ДИРЕКТИВА ГЛАВКА КИНОХРОНИКИ О ЗАПРЕЩЕНИИ ИНСЦЕНИРОВОК**

8 ноября 1942 г.

Всем фронтовым киногруппам

За последнее время ряд кинооператоров фронтовых киногрупп вместо того, чтобы снимать подлинный боевой кинорепортаж с фронтов Отечественной войны, увлекаются так называемой организацией материала, что в большинстве случаев приводит к грубейшим инсценировкам.

Такая работа свидетельствует о неправильном понимании отдельными фронтовыми операторами своих обязанностей. Каждый оператор, направленный на фронт, должен в первую очередь в любом сюжете обеспечивать боевые кадры, которые следует стремиться снимать непосредственно в ходе боевых действий. К таким кадрам допустимы отдельные досъемки. Операторы же часто эти досъемки превращают в

основное содержание сюжета, не стремясь снимать подлинно фронтовые кадры. Предупреждаем, что операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах.

Предлагаю прекратить съемку и присылку подобных сюжетов немедленно, приняв все необходимые меры, чтобы кинооператоры снимали яркий и высококачественный кинорепортаж с фронта, прибегая к так называемой организации материала только в том случае, когда она вызывается необходимостью досъемок к основному фронтовому репортажу.

Точный текст этой телеграммы довести до сведения каждого оператора.

Васильченко

РГАЛИ. Ф. 2451. Д. 90. Л. 32.

## № 11

### **ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКА КИНОХРОНИКИ М.Ф. ВАСИЛЬЧЕНКО ОБ ОТЧИСЛЕНИИ ИЗ ФРОНТОВОЙ КИНОГРУППЫ ОПЕРАТОРА С.И. АВЛОШЕНКО**

24 декабря 1942 г.

В отдел кадров Комитета по делам кинематографии

Бывший оператор Куйбышевской студии кинохроники тов. АВЛОШЕНКО С.И., находившийся в рядах Красной Армии, был по просьбе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР демобилизован и направлен в кинохронику, для работы по специальности во фронтовой группе кинохроники. Тов. Авлошенко на этой работе себя не оправдал.

За 8 месяцев он снял всего 11 сюжетов (часть из них совместно с другим оператором), из которых только один вошел в СКЖ. Ни одного боевого эпизода тов. Авлошенко не заснял. Получив возможность работать на фронте по специальности, тов. Авлошенко не проявил должной инициативы, не

стремился к освоению фронтового кинорепортажа и овладению формами фронтовой хроники.

Тов. Авлошенко допущен также серьезнейший дисциплинарный проступок. Получив разрешение на выезд в г. Куйбышев, тов. Авлошенко самовольно просрочил установленное время пребывания в командировке и, ссылаясь на ряд личных обстоятельств, поднял вопрос об оставлении его на постоянной работе в Куйбышеве и освобождении его от работы на фронте, этим самым проявив недостойное отношение к почетной и ответственной работе кинооператора-фронтовика.

На основании вышеизложенного считаю необходимым оператора Авлошенко С.И. исключить из фронтовой киногруппы и вернуть обратно в Армию.

Начальник Главка кинохроники      Васильченко

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.

## **№ 12**

### **ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА НАЧАЛЬНИКА ГЛАВКА КИНОХРОНИКИ М.Ф. ВАСИЛЬЧЕНКО ОБ ОТЧИСЛЕНИИ ИЗ ФРОНТОВОЙ КИНОГРУППЫ ОПЕРАТОРОВ Л.С. ГРОЦКОГО И Е.И. ЕФИМОВА**

24 декабря 1942 г.

В отдел кадров Комитета по делам кинематографии

Оператору киногруппы Западного фронта тов. ГРОЦКОМУ Л.С.

неоднократно указывалось на необходимость резко улучшить качество своей работы.

За время с 1-го мая по декабрь с.г. тов. Гроцкий заснял 28 сюжетов, из которых только один был включен в СКЖ, остальные для журналов оказались непригодными. Оператор Гроцкий не дал ни одного боевого,

подлинно фронтового сюжета. Наоборот, он регулярно допускал съемку сюжетов, порочащим хронику методом инсценировки.

Кроме того, тов. Гроцкий и оператор Ефимов Е.И. были направлены Главкинохроникой для выполнения специального задания на одном из фронтов. Прибыв на место, они всячески старались вернуться в Москву и этого добились от командования фронта. В Москве они также предвзято информировали Главк о причинах своего возвращения в Москву.

В результате этого Гроцкий и Ефимов, будучи лично не заинтересованными в этих съемках, оказались вне событий, которые позже начались на Центральном фронте.

На основании вышеуказанного считаю необходимым за не обеспечение высокого качества фронтового кинорепортажа и съемки боевых эпизодов — оператора Гроцкого исключить из фронтовой киногруппы Западного фронта. Оператора Ефимова временно переведенного на работу в «Мосфильм», не возвращать больше во фронтовую киногруппу.

Начальник Главка кинохроники      Васильченко

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.

### №13

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ  
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА А.С. ЩЕРБАКОВУ ОБ  
УЛУЧШЕНИИ УСЛОВИЙ РАБОТЫ ВОЕННОЙ КИНОХРОНИКИ<sup>1</sup>  
1943 г.**

Начальнику Главного Политического Управления Красной Армии генерал-лейтенанту А.С. Щербакову

Опыт работы в области военной кинохроники за два года войны настоятельно требует внесения в организацию работы по съемке кинохроники на фронте ряда коренных улучшений и изменений, которые дадут возможность значительно лучше выполнять ответственные задачи, стоящие в настоящий момент и создадут основу для выпуска новых высококачественных документальных фильмов об Отечественной войне.

### **Состояние работы**

В настоящее время работают 17 фронтовых групп Комитета по делам кинематографии, из которых 4 работают во флоте. 14 киногрупп, закрепленных за армиями, состоят из 166 человек. В каждую группу входят: операторы, ассистенты, начальник группы и зам. начальника по организационно-хозяйственным делам.

Фронтовыми киногруппами проделана большая работа. На пленке запечатлены основные события, происшедшие на фронте Отечественной войны от Баренцева до Черного морей. 13 операторов снимали и снимают в настоящее время в тылу врага будни партизанской борьбы. Операторы закреплены за авиачастями, участвуют в воздушных боях, летают за линию фронта, операторы участвуют в операциях танковых, кавалерийских частей и действиях флота.

Киногруппы участвовали в обороне Одессы, Москвы, Севастополя, Ленинграда, Сталинграда.

Это дало возможность создать и оперативно выпустить такие фильмы, как «Разгром немцев под Москвой», «Ленинград в борьбе», «День войны», «Черноморцы», «Сталинград».

Руководство группами осуществляет Комитет по делам кинематографии при СНК СССР через Главное Управление Кинохроники. Киногруппы укомплектованы из состава студий кинохроники и частично студий художественных и технических фильмов.



Во фронтовые группы влило также большое количество молодежи из числа окончивших уже во время войны Государственный институт кинематографии. Прошедший период характеризуется большим ростом операторских кадров. За образцовую работу 29 операторов повышены в категориях и ряд ассистентов переведен в операторы. За время войны 30 операторам присвоено звание Лауреатов сталинских премий, 40 операторов награждены правительственными наградами, 10 операторов убито, 12 ранено, 13 пропало без вести.

#### Недостатки в организации работы военной кинохроники

1. Киногруппы находятся на фронтах на нелегальном положении, никакой организованной заботы об обеспечении групп материально-хозяйственной базой нет, в обязанности военным органам это не вменено, а это приводит к неорганизованности и срыву работы по фронтовым съемкам, снижению оперативности и качества всей работы военной кинохроники.

Наиболее ярко это выражается в необеспеченности групп автотранспортом. Кинооператор и группа в целом могут осуществлять свою работу имея автотранспорт, который должен быть обеспечен ремонтом, покрышками и т.п., бензином, оборудованием и др. каждая машина должна быть обеспечена шофером.

Всем этим фронтовые киногруппы на месте, на фронтах обеспечены плохо. Отдельные группы имеют прикрепленные к ним автомашины. Однако эти машины не состоят в штате какого-либо подразделения. Водители, закрепленные за этими машинами, не состоят в штате какой-либо воинской части, поэтому даже те отдельные машины, которые имеют группы, у них регулярно отбираются, а водители открепляются.

2. Выполняя по существу фронтовую, воинскую работу, пребывая непрерывно в армии, фронтовые операторы в то же время поставлены в условия гражданских работников.

Снимать военную кинохронику на фронте в гражданской одежде невозможно. Операторы же носить воинскую форму не имеют права.

Многим операторам на месте, еще в начале создания военных киногорупп, были присвоены воинские звания. Однако сейчас операторы, имеющие звания, не переаттестованы. Ибо присваивать звания или переаттестовывать не военнослужащих на фронте не имеют права.

Операторы не имеют постоянных аттестатов на питание и обмундирование.

3. Выполняя по существу военную работу, но, формально не являясь военными людьми, операторы своевременно не информируются о текущих приказах и принципиальных установках высших армейских органов, которые доносятся до сведения красноармейцев и командиров, и без знания которых нельзя находиться и снимать в армии.

На месте кинооператоры связаны с Политуправлениями фронтов. Связи с оперативными отделами штабов, связи с военными советами у группы нет. Отсюда часто запоздалые прибытия операторов на места съемок, отсутствие операторов на местах решающих событий. Военные организации на местах не несут ответственности за несвоевременную переброску операторов на места решающих событий.

4. Кинооператоры, непрерывно находясь в армии и испытывая те же трудности, которые испытывают бойцы и командиры-фронтовики, погибая, неся увечья, — в то же время не пользуются льготами и привилегиями, которыми пользуются военнослужащие, находящиеся в действующей армии, и их семьи. Существующие законы не распространяются на операторов.

5. До сих пор нет Положения о работе фронтовых групп кинохроники, которое бы определяло порядок работы групп на месте, права и обязанности операторов, взаимоотношения с воинскими организациями и их ответственность за обеспечение групп.

6. Целый ряд съемок, заснятых на фронтах не доходит до зрителей-фронтовиков, т.к. в 6 номеров «СКЖ» нельзя вместить все съемки на фронтах и приходится отбирать только сюжеты, представляющие всесоюзный интерес.

\* \* \*

В целях ликвидации указанных выше коренных недостатков в работе фронтовых групп и приведения организации всей работы в области хроники в соответствие со стоящими перед ней ответственными задачами Управление агитации и пропаганды ГлавПУРККА и Комитет по делам кинематографии при СНК СССР считают необходимым проведение следующих мероприятий:

1. Установить штатный контингент фронтовых киногрупп кинохроники в количестве ...<sup>1</sup> человек, с тем, чтобы каждый фронт и флот были обеспечены фронтовой группой операторов кинохроники.
2. Присвоить всем работникам фронтовых киногрупп военные звания
3. Разрешить всем работникам военной хроники ношение военной формы, в соответствии с присвоенным званием
4. Обеспечить личный состав фронтовых киногрупп согласно штатного контингента питанием и обмундированием по аттестатам.
5. Закрепить за кинооператорами фронтовых групп автомашины и шоферов-водителей<sup>2</sup>.
6. Установить для автомашины во фронтовых киногруппах по 6 заправок горючего в месяц на каждую машину.
7. Утвердить Положение о работе на фронте военных киногрупп Комитета по делам кинематографии при СНК СССР с тем, чтобы это Положение определило порядок работы групп, права и обязанности операторов, взаимоотношения с военными организациями на местах и их ответственность за своевременное направление кинооператоров на места решающих событий.

8. Распространить Постановления СНК СССР о льготах и пенсиях для семей военнослужащих на личный состав фронтовых киногрупп, работающих в действующей армии, а также на их семьи. Освободить от уплаты налога личный состав фронтовых киногрупп, работающих по съемке в действующей армии.
9. Организовать на материале съемок фронтовых групп ежемесячный выпуск киножурналов предназначенных специально для экранов данного фронта, тиражом ... копий каждого номера.
10. Настоящие мероприятия целесообразно было бы распространить и на работу военной кинохроники в действующем Военно-Морском флоте.

Начальник Управления агитации  
и пропаганды ГлавПУРККА  
генерал-майор

Шикин

Председатель Комитета по делам  
кинематографии при СНК СССР

Большаков

РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 111. Л. 12-14.

Вероятнее всего, этот документ является проектом или одним из вариантов обращения И.Г. Большакова к руководству по вопросу улучшения работы фронтовых киногрупп.

<sup>1</sup> В одном из вариантов этой записки контингент определялся 200 киноработниками.

<sup>2</sup> В одном из вариантов докладной записки за фронтовыми киногруппами закреплялось 100 автомобилей.

## №14

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО  
ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА В.М. МОЛотовУ  
О ПОИСКАХ ВЫВЕЗЕННОГО НЕМЦАМИ КИНООБОРУДОВАНИЯ**

15 февраля 1945 г.

**Секретно**

ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ  
СОЮЗА ССР

Товарищу МОЛОТОВУ В.М.

За время оккупации территории БССР и Прибалтики немцами было вывезено в Германию оборудование Минской, Рижской и Таллинской киностудий.

В настоящее время, в соответствии с решением Правительства, Комитет по делам кинематографии поступил к восстановлению указанных студий и возобновлению их деятельности, которая в сильной степени лимитируется из-за недостатка оборудования.

Немцами также за время оккупации разрушено или вывезено в Германию около 8 000 кинопроекторных аппаратов и 11 000 копий фильмов.

Для выявления местонахождения вывезенного немцами оборудования, находящего в различных городах Германии, и обеспечения его сохранности до возвращения в СССР, прошу Вашего разрешения командировать в занятые Красной Армией области Германии группу специалистов в составе 15 человек<sup>1</sup>.

Зам. председателя Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР  
Хрипунов

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 93. Л. 51.

<sup>1</sup> На документе сохранилась резолюция: «По сообщению т. Карасева, сейчас посылать никого не будут».

**№15**

**ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СНК СССР А.И. МИКОЯНУ ОБ  
УЛУЧШЕНИИ ПИТАНИЯ РАБОТНИКОВ КИНО**

24 июля 1943 г.

ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ  
СЮЗА ССР

тов. МИКОЯНУ А.И.

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР просит Вас распространить действие распоряжения СНК СССР от 30 июля 1943 г. № 12635-Р на деятелей кинематографии и руководителей киностудий Комитета, обязав Наркомторг СССР установить с 1-го августа 1943 г. для указанных работников следующее снабжение продовольствием:

1. Отпускать выдающимся деятелям кинематографии (выдающиеся мастера и писатели) всего на 31 чел. по решению Комитета по делам кинематографии обеды без карточек по нормам литеры «А» и на 500 руб. продовольственных товаров в месяц каждому.
2. Отпускать залуженным деятелям науки и искусства. Народным артистам республик, работающим в кинематографии, а также 89 мастерам и писателям по решению Комитета по делам кинематографии обеды без карточек по нормам литеры «Б» и на 300 рублей продовольственных товаров в месяц каждому.
3. Отпускать заслуженным артистам Союзных республик, работающим в кинематографии, директорам и их заместителям, заведующим кафедрами, профессорам и докторам наук ВУЗов и научно-исследовательских институтов кинематографии, директорам и их заместителям киностудий художественных фильмов, научно-технических фильмов, «Союзмультифильм», студии кинохроники, директорам съемочных групп киностудий, дирижерам, концертмейстерам и солистам симфонического оркестра и хора Комитета, директорам кинотеатров Союзного значения и Московского Дома Кино — обеды без карточек по нормам литеры «В» и сухие пайки.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК  
СССР

БОЛЬШАКОВ

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 85.

Даже получая положительные ответы на свои ходатайства о дополнительном питании, И.Г. Большаков вновь и вновь обращался инстанции с аналогичными просьбами, хорошо зная, что в подобных льготах нуждаются многие работники отрасли. Поэтому 2 августа 1943 года он «в целях закрепления лучших писателей, работающих в области кинодраматургии», направляет докладную записку заместителю председателя СНК СССР А.И. Микояну о льготном питании для работников Сценарной студии (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 83.)

В тот же день в Совнарком СССР уходит еще одно его ходатайство «Об улучшении питания руководящего состава киностудий и предприятий кинематографии», в котором Большаков хлопочет уже за работников Ташкентской объединенной студии, местный Театр киноактера, киностудии «Союздетфильм», «Союзмультфильм» и «Воентехфильм», симфонический оркестр кинематографии еще многих других подразделений отрасли (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 94-95 об).

26 октября 1943 года А.И. Микоян получает от Большакова еще одно прошение — на этот раз уже о льготном питании для работников кинохроники (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 837. Л. 58).

Крайне примечательно и то, что Большаков хлопочет об улучшении условий жизни и питания не только для кинематографической элиты и начальников, но и для рабочих киностудий и предприятий отрасли. Так, 3 сентября 1943 года он буквально выбивает у СНК СССР распоряжение, которое предписывало выдавать «б) второе горячее питание с выдачей без зачета в норму по карточкам 100 граммов хлеба на человека в день для 1 000 рабочих, перевыполняющих нормы выработки; в) усиленное и диетическое питание сроком на 3 месяца для 500 рабочих и служащих, нуждающихся в этом по состоянию здоровья» (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 836. Л. 93).

**СПРАВКА УПРАВЛЕНИЯ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)  
О НЕОБХОДИМОСТИ СОЗДАНИЯ В ЕГО СТРУКТУРЕ ОТДЕЛА  
КИНЕМАТОГРАФИИ**

[Не позднее 17 февраля 1943 г.]

В период Отечественной войны неизмеримо возросло значение киноискусства, как могучей силы, мобилизующей наш народ на разгром врага. При помощи журналов кинохроники проводится систематическая информация трудящихся о важнейших событиях на фронте и в тылу. В области кино работают многие сотни известных деятелей искусства — режиссеров, сценаристов, операторов, артистов, художников, композиторов. В стране имеется много киностудий и кинофабрик. На 1943 г. намечен большой план выпуска художественных, научно-технических и учебных фильмов. Все это требует постоянного руководства идейной и художественной жизнью киноорганизаций и систематического контроля за их работой (рассмотрение и утверждение сценариев, контроль за производством кинокартин, просмотр и выпуск на экран научно-производственных фильмов).

Для контроля за осуществлением политики партии в области кинематографии, для рассмотрения сценариев художественных, научно-технических и учебных фильмов, для контроля за выпуском учебных фильмов прошу реорганизовать ныне существующий сектор киноискусства в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в отдел кинематографии. Заведующим отделом кинематографии прошу утвердить т. Ковалева С.М. Ныне работающего зам. зав. отделом агитации Управления пропаганды<sup>1</sup>.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)            Г.  
Александров



<sup>1</sup> В книге «Кремлевский кинотеатр» приводится биография рекомендуемого на должность начальника создаваемого Отдела кино: «Сергей Митрофанович Ковалев, 1913 года рождения, белорус, член партии с 1937 г., с 1942 г. работал зам. зав. отделом агитации УПиА ЦК ВКП(б). В тридцатые годы был студентом Минского железнодорожного техникума, бригадиром по ремонту паровозов депо «Москва — Горьковская». Затем направлен на учебу в Московский историко-философский институт имени Чернышевского, затем два года был слушателем Высшей партийной школы при ЦК ВКП(б). После ее окончания, в 1941 году был зачислен в штат аппарата ЦК в качестве инструктора отдела пропаганды. В справке сектора учета кадров ЦК ВКП(б) делается вывод, что Ковалев «проявил себя теоретически подготовленным и по своим деловым качествам подходит для работы зав. Отделом кинематографии». 17 февраля 1943 года Секретариат ЦК ВКП(б) утвердил предложение УПиА ЦК ВКП(б) о создании в его составе вместо сектора киноискусства отдел кинематографии и назначил его заведующим С.М. Ковалева, освободив его от должности зам. зав. отделом агитации УПиА» (Там же. Оп. 116. Д. 116. Л. 64; Оп. 117. Д. 337. Л. 104).

Предложение УПиА попало, по-видимому, на хорошо подготовленную почву, поскольку 17 февраля 1943 года Секретариат ЦК ВКП(б) санкционировал преобразование скромного сектора кино в целый отдел. Столь же гладко обернулось дело и с назначением начальника нового отдела — в соответствии с пожеланием УПиА им был утвержден С.М. Ковалев.

#### №17

### **ПИСЬМО М.И. РОММА И.В. СТАЛИНУ О КРИЗИСЕ В СОВЕТСКОМ КИНО**

8 января 1943 г.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Я уже давно хотел написать Вам это письмо. Но, сознавая, какие грандиозные, мирового масштаба труды лежат на Ваших плечах, я просто не решался обращаться к Вам. Дело, однако, зашло так далеко, что обойтись без этого письма я не могу.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Задавались ли Вы вопросом, почему за время войны Вы не видели картин Эйзенштейна, Довженко, Эрмлера, Козинцева и Трауберга, моей, Александрова, Райзмана (ибо «Машенька» была начата задолго до войны), Хейфица и Зархи<sup>1</sup> (ибо «Сухэ-Батор» тоже, по существу, довоенная картина) и некоторых других крупнейших мастеров. Ведь не может же быть, чтобы эти люди, кровно связанные с партией, возвращенные ею, создавшие такие картины, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Великий гражданин», «Щорс», «Трилогия о Максиме», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 г.», «Депутат Балтики» и др., чтобы эти люди не захотели или не смогли работать для родины в самое ответственное время. Нет, дело в том, что любимое Ваше детище — советская кинематография — находится сейчас в неслыханном состоянии разброда, растерянности и упадка.

Начну с себя, хотя дело идет, по существу, не обо мне. Два с небольшим года тому назад я был назначен художественным руководителем кинематографии<sup>2</sup>. Одновременно другие крупнейшие режиссеры были назначены художественными руководителями студий. Это мероприятие, несомненно, продиктованное ЦК партии и лично Вами, мы — творческие работники кинематографии — приняли с энтузиазмом, мы восприняли это, как новую эпоху в кино. Мы взялись за эту непривычную для нас, трудную и неблагодарную работу и, скажу прямо, покрыли своим горбом бесчисленные ошибки, наделанные до нас Большаковым. Мы засыпали пропасть, которая годами отделяла кинематографическое руководство от основного массива творческих работников. И вот за последнее время я оказался в каком-то непонятном положении. Все важнейшие вопросы, непосредственно касающиеся художественного руководства, решаются не только помимо меня, но даже без того, чтобы проинформировать меня о принятых решениях. Без моего участия утверждаются сценарии, пускаются в производство картины, назначаются режиссеры, без моего участия картины

отвергаются, принимаются или переделываются, без моего участия назначаются и смещаются работники художественных органов кинематографии, в том числе художественные руководители студий и даже работники моего аппарата. Я работаю в атмосфере явного недоброжелательства со стороны т. Большакова и его заместителя Лукашева. Больше того, у меня сложилось впечатление, что я нахожусь в негласной опале. На все поставленные мною принципиальные и практические вопросы т. Большаков не считает нужным даже отвечать, в том числе и на вопрос о том, когда я сам получу возможность ставить картину, и какую именно. Дошло до того, что окружающие меня работники смотрят на меня с недоумением, не понимая, что происходит. Ко мне приходят режиссеры, операторы, актеры с рядом насущнейших творческих вопросов. Я ничего не могу им ответить, так как мои указания подчас ведут к полной дезориентации из-за расхождений с неизвестными мне указаниями Большакова, делающимися помимо меня.

Если бы речь шла только обо мне, то, может быть, я не отважился бы писать Вам в такие дни. Но и художественные руководители студий находятся подчас в таком же плачевном состоянии. Так, например, все, что я написал о себе, в полной мере относится к художественному руководителю крупнейшей у нас Алма-атинской студии Ф. Эрмлеру. Важнейшие вопросы художественной практики студии, которой он руководит, решаются без него. Дошло до того, что приказом Большакова смещены заместители Эрмлера по художественному руководству Трауберг и Райзман, а на их место назначен Пырьев, причем с Эрмлером по этому вопросу не посоветовались, не объяснили ему причин этого исключительного мероприятия и даже не нашли нужным известить его об этом. Будучи на днях в Ташкенте, Эрмлер беседовал со мной. Он находится в исключительно тяжелом моральном состоянии.

То же самое испытывают не только художественные руководители, но и целый ряд других крупнейших режиссеров. Сегодня я получил трагическое

письмо от создателя «Трилогии о Максиме» Козинцева. Он жалуется на невыносимое обращение с ним, на полную дезориентировку, говорит о том, что чувствует себя «бывшим» человеком и просто гибнет. История с ним действительно возмутительна, и не только с ним.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Мы спрашиваем себя: в чем дело? Чем провинились против советской власти Эрмлер, Ромм, Козинцев, Трауберг и многие другие, имена которых я не упоминаю только потому, что они не беседовали со мной лично или не писали мне, но положение и настроение которых я отлично знаю. Среди нас нет ни одного, кто не просился бы многократно в Москву и на фронт. Но мы продолжаем сидеть в тылу, оторванные от центральных органов партии<sup>3</sup>, получая от Комитета вместо руководства приказы, бюрократические окрики и потоки непонятных и недоброжелательных распоряжений. Мрачная атмосфера клеветы, аппаратной таинственности и бюрократизма, исчезнувшая было за последние четыре-пять лет, — начинает возрождаться в новых формах, со всеми типичными «прелестями»: подхалимажем, любимчиками, таинственными перемещениями, зазнайством, самодурством и мстительностью. Мы с завистью смотрим на работников других областей, которые живут полной жизнью и, несмотря на все лишения военного времени, радостно отдают свой полноценный труд родине<sup>4</sup>.

Как Вам известно, за месяц до войны в ЦК ВКП(б) состоялось совещание по вопросам кино<sup>5</sup>, которое проводили гг. Андреев, Жданов, Маленков и Щербаков. В выступлениях секретарей ЦК был дан ряд руководящих указаний: об усилении художественного руководства и укреплении этого института, об устранении ряда бюрократических рога<sup>6</sup>, мешающих работе кинематографии, об упрощении финансовой системы, об усилении работы с молодежью, выдвижении новых режиссеров и т.д. Ряд указаний был обличен в форму практических предложений. Ни одно из этих указаний не выполнено<sup>7</sup>. Мало того, практика Комитета по делам кинематографии прямо противоречит всему направлению, данному на этом совещании. Это не

может объясняться войной, так как война должны была бы подтолкнуть Комитет на быстрейшее осуществление указаний секретарей ЦК, ибо совещание происходило в атмосфере предвоенной обстановки.

Я не позволяю себе затруднять Ваше внимание перечислением множества фактов, иллюстрирующих бюрократизм, организационную неразбериху, формальное решение вопросов и т.д. Люди гибнут. Крупнейшие режиссеры, имена которых известны не только любому пионеру в нашей стране, но известны и в Америке, и в Англии, и во всем мире, — эти режиссеры находятся в таком состоянии, что если ничего не изменится буквально в ближайшее время, то страна может навсегда потерять этих мастеров.

Поднять их снова на ноги будет, быть может, уже невозможно. Что до нашей молодежи, то здесь помогать, пожалуй, уже поздно. Наша немногочисленная смена наполовину не существует.

Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, вызвать в Москву в ЦК партии художественных руководителей крупнейших студий: Эрмлера, Юткевича, Чиаурели, Александрова, а также меня и режиссеров Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга. Украинскую кинематографию на таком совещании мог бы представлять находящийся в Москве Довженко.

Я убежден, что такое совещание внесет ясность во все вопросы и даст нам надолго политическую и творческую ориентировку.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Я дважды в моей жизни обращался к Вам в тяжелую для меня минуту. Если я теперь в чем-то неправ, чего-то не понимаю, то прошу Вас разъяснить мне как члену партии и режиссеру, допущенную мною ошибку.

Извините, что своим письмом я отнял у Вас время, такое ценное для всего передового человечества.

Лауреат Сталинской премии Михаил Ромм<sup>8</sup>

8 января 1943, гор. Ташкент

Михаил Ильич Ромм, Ташкент, ул. 9 января, 16, кв. 36, тел. 32-337

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 1-3.

<sup>1</sup> Сталина подобный вопрос вряд ли мог застать врасплох, поскольку вождь хорошо знал, что Эйзенштейн по его личному заданию снимает «Ивана Грозного». Знал Иосиф Виссарионович, что Козинцев и Трауберг могли бы снимать взлеленную ими эпопею о Карле Марксе, но не снимают ее, поскольку лично ему же эта затея не пришлась по вкусу. Известно было также обитателю кремлевского кабинета, что у Эрмлера на подходе картина «Партизаны» («Она защищает Родину»), а у Марка Донского — «Радуга». Известно Сталину было и то, что на самом деле и другие «ведущие мастера» отнюдь не сидят без дела.

<sup>2</sup> По инициативе И.Г. Большакова М.И. Ромм в октябре 1941 года был назначен заместителем начальника Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

<sup>3</sup> Имеется в виду совещание кинематографистов в ЦК ВКП(б), проходившее в мае 1941 года. См. выступление к подразделу «...Комитет по делам кинематографии и киностудии работают неудовлетворительно» («Киносовещание-41»), а также док. № 10-12.

<sup>4</sup> Буквально за несколько месяцев до того, как М.И. Ромм обратился с письмом к И.В. Сталину о чудовищном положении в советском кино, он же в письме к И.Г. Большакову с гордостью сообщал о прекрасной работе советской кинематографии, которая, в отличие от других муз, блестяще справляется со всеми своими проблемами. При этом и все последующие месяцы он продолжал работать в статусе художественного руководителя Главного управления по производству художественных фильмов. См. док. № 140.

<sup>5</sup> Эта жалоба на оторванность от родного ЦК ВКП(б) как-то плохо сочетается с предшествующей фразой о неутоленном желании вырваться на фронт.

<sup>6</sup> По-видимому, эта прекрасная греза привиделась М.И. Ромму во сне. См. стенограмму выступления А.А. Жданова на указанном совещании (док. № 12).

<sup>7</sup> Автор послания Сталину прекрасно знал, что постановление ЦК, которое готовилось по итогам майского совещания 1941 года, на самом деле не было принято. Работа над проектом этого постановления оказалась не завершена — ее прервала война. Говорить о невыполнении каких-то партийных решений, которых не было и в помине — по меньшей мере, странно.

К тому же, говоря о саботаже партийных указаний руководством Кинокомитета и рисуя столь катастрофическую картину гибели советской кинематографии, автор письма

Сталину повествует обо всем так, будто он в этот период был всего лишь сторонним наблюдателем, а не вторым по рангу лицом в Кинокомитете.

<sup>8</sup> В деле сохранилась записка Г.Ф. Александрова от 24 мая 1943 года в секретариат А.С. Щербакова: «Кинорежиссер М.И. Ромм вызывался в Управление пропаганды. В настоящее время т. Ромм М.И. снимает картину «Человек номер 217». Кроме того, постановлением СНК СССР от 20 мая с.г. № 577 «О производстве киножурналов и документальных фильмов» предложено Комитету по делам кинематографии привлечь т. Ромм в числе других кинорежиссеров к созданию киножурналов» (Там же. Л. 4). Сам М.И. Ромм красочно описал это свидание в своей книге «Устные рассказы».

**№ 18**

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ  
КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВА В.М. МОЛОТОВУ О  
ВОЛОКИТЕ С УТВЕРЖДЕНИЕМ СЦЕНАРИЕВ В УПРАВЛЕНИИ  
ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ ЦК ВКП(б)**

17 июля 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В.М.

Я вынужден обратиться к Вам по следующему очень важному для кинематографии вопросу.

В начале этого года Секретариат ЦК ВКП(б) решил, что съемка каждого нового фильма должна производиться только с его разрешения. Для получения разрешения на производство съемок фильма Кинокомитет должен представлять на рассмотрение и утверждение Секретариата ЦК ВКП(б) литературные сценарии по каждому новому фильму.

Рассмотрение и утверждение в ЦК ВКП(б) литературных сценариев превратилось в такую сложную процедуру, которая парализует всю работу художественной кинематографии, отталкивает писателей от кино и

обезличивает Кинокомитет как руководящий орган художественной кинематографии. На практике эта процедура выглядит следующим образом: Комитет направляет готовый литературный сценарий в ЦК ВКП(б). В ЦК ВКП(б) он попадает в Управление пропаганды, где сейчас создан даже специальный Киноотдел. Киноотдел рассылает сценарии на отзыв 15—20 консультантам. Каждый консультант считает необходимым дать свои замечания и непременно найти недостатки. Киноотдел вызывает к себе автора сценария и дает ему свои замечания. С этими замечаниями сценарий возвращается снова в Комитет для переработки, а если по мнению Управления пропаганды сценарий подходящий, он представляется на прочтение Секретарям ЦК ВКП(б).

Вся эта процедура занимает 2—3 месяца. За первое полугодие рассмотрено и утверждено ЦК ВКП(б) всего лишь 10 сценариев, а остальные рассматриваются. Естественно, что при таком положении у писателей отпадает всякое желание писать сценарии, они свою работу над сценарием рассматривают как хождение по мукам. Этот порядок обезличивает Комитет, превращает его в какой-то подотдел Киноотдела Управления пропаганды, а в результате страдает дело, наши киностудии не загружены и мы можем остаться без фильмов. Я очень прошу Вас рассмотреть этот вопрос. Мне кажется, что нужно восстановить прежний порядок, когда ЦК ВКП(б) утверждал тематический план картин, а сценарии утверждались Комитетом.

И. Большаков

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 66.

На документе сохранилась важная резолюция В.М. Молотова: «т.т. Щербакову, Маленкову, Андрееву. По-моему, Большаков прав. 17.VII.43 г. В. Молотов».

В деле отложилась также и справка, по всей вероятности подготовленная в аппарате Секретариата ЦК ВКП(б):

«Т. Александров 4-го февраля с.г. представил в адрес секретарей ЦК ВКП(б) записку и проект пост. ЦК ВКП(б) о плане художественных фильмов на 1943 г. (вопрос включен в



повестку Секретариата). Этим проектом предусматривается утверждение 24 художественных и 10 документальных фильмов.

В новой записке (прилагается) и проекте пост. ЦК ВКП(б) Управление пропаганды ЦК предлагает утвердить только 5 художественных фильмов на 1943 год и ни одного документального (?!).

Т. Александров предлагает тематический план, представленный Комитетом, отклонить, как совершенно нереальный, но ни слова не говорит об этом в проекте пост. ЦК. В самом проекте пост. ЦК, кроме утверждения указанных 5 фильмов, да и то с оговорками, ничего не говорится о дальнейшем производстве фильмов, ничего не предлагается Комитету для восполнения плана на 1943 год.

В 1942 году Комитет выпустил 11 художественных фильмов, вместо 28 по плану» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 5).

## № 19

### **ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА Г.Ф. АЛЕКСАНДРОВА О НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОМ РУКОВОДСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИЕЙ КОМИТЕТОМ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР**

21 июля 1943 г.

Тов. МОЛОТОВУ В.М.

Тов. АНДРЕЕВУ А.А.

Тов. МАЛЕНКОВУ Г.М.

Тов. ЩЕРБАКОВУ А.С.

За последние два-три года художественная кинематография в СССР переживает прогрессирующий упадок, а в настоящее время она находится в состоянии развала. Художественные фильмы, за немногим исключением, стали крайне упрощенными, примитивными по замыслу, убогими по идейному содержанию, низкими по художественному выполнению, плохо музыкально и технически оформленными.

В течение первых полутора лет войны Комитет по делам кинематографии выпустил 13 так называемых «киносборников». Эти сборники, посвященные главным образом войне, но сделанные людьми, не знающими фронтовой обстановки, представляют собой, за редким исключением («Пир в Жирмунке», «Эликсир бодрости»), наспех составленные, недопустимо халтурные фильмы. Темы сборников были надуманы («Ночь над Белградом», «Молодое вино»), по режиссерской разработке и актерскому исполнению сборники примитивны («Песня в исполнении Крючкова»<sup>1</sup> и др.), по идейному замыслу крайне бедны и малосодержательны («Карьера лейтенанта Гоппа» и др.). Эти киносборники получили в народе едкое и по существу справедливое название «Киновинегрета». Отказ многих киноработников от создания цельных художественных произведений и переход к легковесным, кое-как составленным киносборникам был явным проявлением неспособности Комитета справиться со своими обязанностями во время войны. Понятно, что нельзя было ни поощрять, ни терпеть подобное направление в работе киноорганизаций. Дальнейший выпуск киносборников был запрещен.

Художественные фильмы, созданные за последнее время, как правило, также были примитивны и вызвали всеобщее недовольство зрителей.

Фильм «Актриса» (режиссер Трауберг, авторы сценария Эрдман и Вольпин) фальшив по самому замыслу, построен на совершенно ложной, надуманной проблеме о полезности искусства в Отечественной войне. Только люди, утратившие связь с действительностью, могли разрешить к постановке и ставить столь глупый фильм.

Не менее пустой фильм — «Дорога к звездам» (режиссер Пенцлин), в котором нудно и явно бутафорскими приемами доказывается, что и композитор может быть летчиком. Причем немецкий ас изображен в картине сильным, волевым и зрелым летчиком, а советский летчик — герой фильма выглядит тщедушным и изнеженным мальчиком, победа которого над немцем в картине не обоснована.

Кинокартина «Лермонтов» (режиссер Гендельштейн, автор сценария Паустовский) не раскрыла характерных особенностей содержания и значения творчества Лермонтова, крайне принизила и обеднила образ великого русского поэта, изобразила его недалеким и капризным барчуком (сцена встречи Лермонтова с Белинским, поведение среди офицеров). На совещании кинодраматургов резко критиковалась эта картина, и крупные режиссеры выражали сожаление, что авторы фильма «испохабили тему». Недаром советский зритель не принял эту картину, не идет смотреть этот фильм. Даже те фильмы, которые работниками Комитета признаются хорошими, как, например, «Во имя родины» («Русские люди»), «Подводная лодка», сделаны недопустимо поверхностно и слабо для столь больших тем. В картине «Русские люди» мало действий, она сплошь заполнена длинными диалогами, артисты играют, кроме Жарова, серо, бледно. Война изображается, уже осужденными в свое время формалистическими приемами — посредством мелькания снятых крупным планом искаженных от ужаса и гнева лиц, блеска штыков и кованых подошв. События в картине изображены в темных углах комнат, в подвалах и землянках. Весь фон картины мрачный, тягостный. Тема, которая могла бы послужить вдохновением для крупнейшего фильма наших дней, исковеркана, подана мелко, и не может удовлетворить советского зрителя. Комитет по делам кино не понял значения темы «Русские люди» и подошел к постановке этого фильма безответственно, поставив режиссера, операторов и артистов в скверные производственные условия.

Художественная кинематография работает настолько плохо, что Комитет по делам кино фактически выбрасывает в корзину большое количество фильмов, выпущенных студиями. За последнее время не увидели света полнометражные фильмы «Новгородцы», «Убийцы выходят на дорогу», «Бой под Соколом», фильм «Юный Фриц», «Железный ангел», «Швейк готовится к бою», киносборник «Юные партизаны» и другие. Все эти фильмы не могли быть выпущены на экран либо ввиду их фальшивости и

ошибочности, либо ввиду совершенно неудовлетворительного выполнения, либо же из-за их пустоты и безыдейности.

Показательно, что за последние пять лет количество художественных фильмов, удостоенных Сталинской премии, неуклонно снижалось (Сталинскую премию получили 9 фильмов, созданных в 1938 г., 7 — в 1939 г., 5 — в 1940, 4 — в 1941, 3 — в 1942 г.).

Как показал опыт, Комитет по делам кино не имел и не имеет ясной линии развития художественной кинематографии. Создание картин предоставлено самотеку. Постановка той или иной картины определяется случайно появившимся сценарием. Именно поэтому за два года войны не создано ни одной кинокартины о колхозах, фабриках и заводах, о советской интеллигенции, о воспитании молодежи, не созданы фильмы для детей. Не появилось за это время и хороших музыкальных и комедийных картин. Совершенно не создаются фильмы, воспроизводящие произведения русской классической литературы.

Из всего этого видно, что за последние 2—3 года происходит резкое уменьшение выпуска картин и снижение их идейного содержания и художественной ценности. Комитет по делам кино привел художественную кинематографию страны к развалу.

Ввиду того, что Комитет по делам кино представил на утверждение ЦК много явно плохих картин, на производство которых были затрачены огромные средства, Секретариат ЦК ВКП(б), дабы предотвратить дальнейший упадок художественной кинематографии, предложил т. Большакову представлять сценарии перед запуском их в производство на утверждение ЦК ВКП(б).

Рассмотрение сценариев, представленных т. Большаковым в Управление пропаганды, показало, что одной из важных причин неудовлетворительного состояния художественной кинематографии является крайне низкое качество сценариев. Сценарное дело переживает серьезный кризис<sup>2</sup>. Тов. Большаков не понял важности создания большого количества хороших сценариев,

оказался неспособным правильно организовать подготовку и рассмотрение сценариев на темы, нужные нашему государству. Все дело подготовки сценариев Комитет передоверил хозрасчетной организации — так называемой сценарной студии, во главе которой до последнего времени стояли второстепенные литературные работники (Блейман, Большинцов, Коварский и др.). Вокруг сценарной студии сгруппировался небольшой кружок посредственных писателей и ремесленников сценарного дела. Отсюда бедность тематики сценариев, убогость их содержания, примитивность и однообразие сюжета, образов, приемов изображения и т.п. Такие крупные писатели, как Алексей Толстой, Шолохов, Вишневский, Соболев, Тихонов и др., не привлекаются к написанию сценариев. Насколько безответственно и плохо готовятся сценарии для художественных фильмов, видно из следующих примеров.

Представленный Комитетом на утверждение ЦК ВКП(б) сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является фальсификацией русских народных сказок. Авторы сценария взяли отдельные куски различных русских сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна», «Никита Кожемяка» и др.), добавили много отсебятины и создали, как они пишут, «оригинальный сюжет». Кашей Бессмертный — образ, заимствованный авторами из цикла народных сказок («Кашей Бессмертный», «Марья Моревна»). В этих сказках Кашей изображается как похититель невест. В сценарии же он представлен главой разбойничьего племени, вторгнувшегося на русскую землю. Изменены в такой же манере и остальные образы русских сказок. Авторы сценария крайне легкомысленно обращаются с эпическими произведениями русского народа. Они коверкают содержание и образы русских сказок, которые созданы и пронесены народом через века в самобытной, оригинальной форме. Сценарий написан людьми, которые, как правильно пишет Алексей Толстой в рецензии на сценарий, «просто не ощущают стихию русской сказки», не знают народного русского языка. <...> Сценарий «Конец Кашея Бессмертного» является глумлением над русским фольклором, замысел и

идеи его ошибочны, язык сценария представляет из себя подделку под народный эпический язык. Создание такого сценария является ошибкой авторов. Еще большей ошибкой является одобрение его Комитетом по делам кинематографии.

Представленный Комитетом сценарий «Март — апрель» серьезно ухудшил хорошую одноименную повесть В. Кожевникова. Вместо лирической военной повести, раскрывающей душу советских людей, борющихся против немцев, получился поверхностный плохенький роман. Действие разворачивается прямолинейно, схематично. Персонажи повести — ходульны. Главный герой капитан Жаворонков в повести добрый, веселый, но ожесточившийся против врага воин, в сценарии дан грубым, неприятным, озлобленным человеком. Рецензенты называют главного героя «отвратительным капитаном Жаворонковым» (см. рецензию т. Довженко). Сценарий изобилует ошибками военно-технического характера. Сценарий «мал по объему мыслей, чувств, драматических ситуаций, событий» — так оценивает его т. Довженко.

Сценарий «Малахов курган» (автор Войтехов) составлен неряшливо, без знания дела и содержит грубые принципиальные ошибки. Сценарий оправдывает нарушение воинской дисциплины, содержит множество фальшивых ситуаций. В военном отношении написан безграмотно (см. рецензию полковника Мусьякова, редактировавшего черноморскую газету во время осады Севастополя).

В сценарии «Робинзон Крузо» допущены грубые искажения повести Д. Дефо. Робинзон изображен «перевоспитавшимся» рабовладельцем, в детстве мечтавшим о захватах рабов, а затем под влиянием жизни на острове начавшим прославлять честную трудовую жизнь. В сценарии Робинзон, живя на острове, доходит до понимания несправедливости капиталистического строя. Кроме того, Робинзон последовательно проходит пути и стадии хозяйственной жизни, соответствующие стадиям развития мировой

цивилизации. Все это — глупая и совершенно ненужная модернизация (см. рецензию Чуковского).

Столь же малограмотны и негодны сценарии, представленные Комитетом по делам кино, — «Я — черноморец» (Л. Соловьев), «Далекий край» (Е. Шварц), примитивны и неудовлетворительны сценарии «Трофим Бомба», «Джамбул» и многие другие.

Комитет предполагает в 1943 году выпустить 23 художественных фильма. Это мизерная программа. Но и она не обеспечена сценариями<sup>3</sup>.

Тов. Большаков, ратующий за освобождение его от контроля со стороны ЦК ВКП(б), проявил полную неспособность обеспечить художественную кинематографию удовлетворительными сценариями. Председатель Комитета по делам кино пытается скрыть от ЦК ВКП(б) и правительства развал в области художественной кинематографии. Причину неудовлетворительного состояния сценарного дела т. Большаков видит в сложности системы утверждения сценариев. Лишь ограниченность т. Большакова и желание прикрыть свою бездеятельность мешают ему понять, что дело не в «процедуре» утверждения сценариев, а в том, что Комитет по делам кинематографии представляет в ЦК ВКП(б) совершенно негодные сценарии. Однако дело не только в том, что на экран почти сплошь выпускаются плохие художественные фильмы, а Комитет представляет негодные сценарии. Даже те немногие картины, которые вышли за последние годы из недр Комитета, большинство трудящихся не имеет возможности смотреть ввиду того, что Комитет совершенно запустил дело обслуживания населения, особенно сельского, кинофильмами. Проверка состояния обслуживания кинофильмами населения в Ярославской, Пензенской областях, Башкирской АССР, Узбекской ССР и многих других показала, что в сотнях районов страны население годами не видит кинофильмов. Так, например, в четвертой части всех сельсоветов Ярославской и Пензенской областей за время войны колхозники ни разу не видели кинокартин. Свыше одной трети киноаппаратуры, имеющейся на селе, бездействует. Таким образом, из-за

преступной бездеятельности органов кинофикации и Комитета, кино — это важнейшее средство политического воспитания трудящихся — в должной мере не используется.

Главной причиной упадка художественной кинематографии в стране и недопустимой запущенности обслуживания населения кинофильмами является неспособность нынешних руководителей Комитета по делам кино направлять развитие советской кинематографии. Тов. Большаков не пользуется никаким авторитетом среди творческих работников кино, ввиду его полной некомпетентности в вопросах киноискусства. Два заместителя т. Большакова т.т. Хрипунов и Лукашев — весьма ограниченные, мало подготовленные люди, к вопросам кино вообще отношения никакого не имеют и не могут со знанием дела судить о фильмах, сценариях, работе режиссеров и актеров. В составе Комитета нет ни одного работника, который мог бы разбираться в вопросах киноискусства и пользовался бы уважением среди творческих работников кино.

Считаю, что если не принять срочных мер к укреплению руководства Комитетом по делам кино, советская кинематография может очутиться в еще более тяжелом положении, чем то, в которое ее уже поставили нынешние работники Комитета.

Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)  
Александров

Г.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 213. Л. 68-75.

<sup>1</sup> Видимо, речь идет о «Боевом киноборнике» № 6, в котором Н. Крючков вел конференс и исполнил «Боевую песню о славе русского оружия».

<sup>2</sup> Слева на полях поставлен вопросительный знак.

<sup>3</sup> Слева на полях поставлен вопросительный знак.



**ПИСЬМО И.Г. БОЛЬШАКОВА В ЦК ВКП(б) О ЗАПИСКЕ Г.Ф.  
АЛЕКСАНДРОВА ОТ 21 ИЮЛЯ 1943 г.**

29 июля 1943 г.

Тов. Молотову В.М.

Тов. Андрееву А.А.

Тов. Маленкову Г.М.

Тов. Щербакову А.С.

О записке тов. АЛЕКСАНДРОВА

Тов. АЛЕКСАНДРОВ в своей записке на Ваше имя огульно опорочивает работу Кинокомитета и художественной кинематографии за время войны. Прежде всего, тов. АЛЕКСАНДРОВ пытается опорочить большую и очень важную работу художественной кинематографии по выпуску боевых киносборников во время войны. Киносборники, выпуск которых Кинокомитет начал со второго месяца войны, явились новой мобильной формой художественной кинематографии и преследовали в те дни, главным образом, агитационные цели — быстрее откликнуться на текущие военные события средствами киноискусства. Киносборники сыграли, несомненно, большую политическую роль в первый период войны, как у нас, так и за границей, что признавалось в свое время ЦК ВКП(б). Если бы это было не так, то спрашивается: почему же тов. АЛЕКСАНДРОВ не высказывал Комитету своего отрицательного отношения в течение почти одного года, когда вышло на экран 15<sup>1</sup> боевых киносборников. Выпуск киносборников никем не запрещался, и он был прекращен Кинокомитетом примерно через год в связи с тем, что к этому времени наши студии стали выпускать

полнометражные фильмы на военные темы, которые готовились Кинокомитетом к выпуску с началом войны.

За время войны, несмотря на крайне тяжелые условия, в которых находилась художественная кинематография, в связи с эвакуацией на Восток, создано свыше 35 полнометражных фильмов. Многие из них являются крупными произведениями и пользуются большим успехом у нашего зрителя, а именно:

1. «Машенька»
2. «Георгий Саакадзе» 1-я серия
3. «Оборона Царицына»
4. «Секретарь райкома»
5. «Парень из нашего города»
6. «Сухэ-Батор»
7. «Котовский»
8. «Непобедимые»
9. «Как закалялась сталь»
10. «Она защищает родину»
11. «Русские люди»

В настоящее время закончены еще четыре фильма:

- «Георгий Саакадзе» 2-я серия
- «Насреддин в Бухаре»
- «Подводная лодка»
- «Воздушный извозчик»

Поэтому утверждение тов. АЛЕКСАНДРОВА, что художественные фильмы, созданные за последнее время, как правило, примитивны и вызвали всеобщее недовольство зрителей, является вымыслом тов. АЛЕКСАНДРОВА и не соответствует действительности. Конечно, наряду с хорошими картинами отдельные режиссеры за этот период делали посредственные и плохие картины. Было бы нелепо требовать от Комитета, чтобы все картины, выходящие из производства, были бы только хорошими, боевиками. В искусстве такого явления никогда не было и не может быть, особенно в такой

переломный период, каким являлся для творческих работников переход от мирной жизни к суровой войне.

Что же касается критики тов. АЛЕКСАНДРОВА работы Комитета в области сценарного дела, то она является сугубо поверхностной. Причины неудовлетворительного состояния сценарного дела кроются не в том, что Комитет передоверил дело подготовки сценариев хозрасчетной организации — так называемой сценарной студии, как об этом пишет тов.

АЛЕКСАНДРОВ, а в отставании художественной прозы и драматургии от требований, предъявляемых к ним театром и кино, чего, к сожалению, тов. АЛЕКСАНДРОВ не замечает. Сколько крупных художественных произведений написано нашими писателями, тем же ТОЛСТЫМ, ШОЛОХОВЫМ, ВИШНЕВСКИМ, ТИХОНОВЫМ и др. за время войны и, в частности, за первое полугодие текущего года? Какие из вышедших за это время хоть сколько-нибудь значительных произведений литературы, не были бы экранизированы кинематографией?

Эти вопросы, видимо, тов. АЛЕКСАНДРОВА не интересуют. Больше того, тов. АЛЕКСАНДРОВ как Начальник управления пропаганды ни разу не дал Кинокомитету не только каких-нибудь указаний, но и ни одного вразумительного совета в его работе.

Несмотря на указанные выше трудности, Кинокомитет подготовил в 1-м полугодии 1943 года свыше 20 доброкачественных киносценариев и собирается столько же подготовить во 2-м полугодии. Для этой цели он привлек свыше 70 писателей и кинодраматургов. Критика тов.

АЛЕКСАНДРОВА отдельных киносценариев: «Кашей Бессмертный», «Март — апрель», «Малахов курган», — основана не на его собственном мнении, а на отзывах консультантов (писателей, режиссеров), каждый из которых имеет свою сугубо индивидуальную точку зрения.

Критика же тов. АЛЕКСАНДРОВА фильмов «Актриса», «Дорога к звездам» и других вызывает удивление. Тов. АЛЕКСАНДРОВ выступает здесь в роли

Фомы, не помнящего родства, забывая, что сценарии критикуемых картин были прочитаны в свое время им и санкционированы к производству.

Оценка тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ картины Пудовкина «Русские люди» является сугубо субъективной и резко расходится с оценкой кинематографической общественности и автора пьесы тов. Симонова, заявившего на совещании кинодраматургов, что «в картине гораздо больше того, что мне хотелось сказать в пьесе»<sup>2</sup>.

О компетенции тов. АЛЕКСАНДРОВА в вопросах киноискусства можно судить также и по таким фактам:

Тов. АЛЕКСАНДРОВ после просмотра фильма «Лермонтов» в присутствии работников Кинокомитета и Управления пропаганды дал блестящий отзыв фильму, а теперь в своей записке дает совершенно противоположную оценку; фильм «Антоша Рыбкин» тов. АЛЕКСАНДРОВ предлагал забраковать как фальшивый; сценарии «Малахов курган» и «Робинзон Крузо» были тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ оценены как вполне хорошие и представлены им на утверждение Секретариата ЦК ВКП(б), а теперь он их всячески поносит. Кстати, сценарий «Робинзон Крузо» до представления его на утверждение Секретариата ЦК ВКП(б) был переделан, без санкции Кинокомитета сценаристом Кнорре по указанию Управления пропаганды. Абсолютно нелепой является критика тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ Кинокомитета в ухудшении кинообслуживания населения. Даже в мирное время никогда не ставился вопрос о поголовном кинообслуживании сельского населения СССР, так как для этого не было достаточных материальных предпосылок (аппаратуры, пленки и кадров).

Тов. СТАЛИН поставил перед Комитетом в 3-й пятилетке задачу иметь в каждом районном центре кино. Эта задача Комитетом была до войны успешно разрешена. Во время войны, несмотря на то, что часть киноаппаратуры была мобилизована в армию, Комитет по своей инициативе поставил перед своими организациями на местах задачу — добиться показа

кино в каждом сельсовете не реже двух раз в месяц<sup>3</sup>. Над разрешением этой задачи, не без успеха, работает Комитет и его местные органы кинофикации, о чем говорит количество обслуженных кинозрителей: если за первое полугодие 1942 года было обслужено в деревне 29,5 млн. чел., то в первом полугодии 1943 года было обслужено 33,4 млн. чел.

Совершенно неправильным является утверждение тов. АЛЕКСАНДРОВА, что я якобы ратую за освобождение от контроля со стороны ЦК ВКП(б). Я в своей записке на имя тов. МОЛОТОВА В.М. просил отменить существующий сейчас порядок утверждения сценариев, который парализует работу художественной кинематографии и обезличивает Кинокомитет как государственный орган, руководящий кинематографией. Тов.

АЛЕКСАНДРОВУ следует понять, что если сценарии будут мариноваться по 2—3 месяца в Управлении пропаганды, они от этого не сделаются лучше, и тем более их не станет больше, а дело от этой волокиты страдает.

Сведения о том, что руководство Кинокомитета не пользуется авторитетом у творческих работников, тов. АЛЕКСАНДРОВ, видимо, собрал у таких людей, как Ромм, Трауберг, Райзман, Дзиган и др., которые недовольны проводимой за последнее время Кинокомитетом линией<sup>4</sup>.

Наоборот, проделанная Кинокомитетом напряженная работа по эвакуации больших творческих коллективов в Среднюю Азию и созданию необходимых производственных и бытовых условий для их работы, организация съемок на фронтах отечественной войны и выпуск крупнейших документальных военных фильмов, организация производства спец. видов боеприпасов (за что ряд наших работников был награжден орденами), организация заново производства кинопроекторной аппаратуры, ранее не производившейся в системе Кинокомитета, подняло авторитет Кинокомитета среди как творческих, так и других работников кино.

Необъективная и поверхностная критика, данная тов. АЛЕКСАНДРОВЫМ в записке на Ваше имя, не может принести пользу советской кинематографии.

И. Большаков

РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 957. Л. 82-87.

<sup>1</sup> В действительности 12.

<sup>2</sup> Имеется в виду выступление К. Симонова на совещании кинематографистов в ЦК ВКП(б), которое состоялось 14—16 июля 1943 года. Симонов высоко оценил фильм В. Пудовкина «Во имя Родины», в основу которого была положена пьеса «Русские люди»: «Когда Пудовкин взялся за эту пьесу, то у него не укладывался материал, ему не очень хотелось ставить картину (он мне сам сказал об этом), но него было свое представление о войне, жизни, о людях и, вместе с тем, уважение к чужой работе. Вместо того чтобы пойти по такой линии: здесь что-то вырезать, а там что-то перекромсать, Пудовкин, как говорится, влез в картину целиком и сделал глубокую свою вещь, гораздо более сильную, чем первоначально сделал ее я для театра» (Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 226-227).

<sup>3</sup> Слева на полях от слов «не реже двух раз в месяц» поставлен восклицательный знак.

<sup>4</sup> Это предположение И.Г. Большакова имело под собой реальные основания.

## №21

### **РАСПОРЯЖЕНИЕ СЕКРЕТАРЯ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВА ОТВЕТСТВЕННОМУ СЕКРЕТАРЮ ЖУРНАЛА «НОВЫЙ МИР» В.Р. ЩЕРБИНЕ О ЗАПРЕТЕ НА ПУБЛИКАЦИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ДОВЖЕНКО**

8 февраля 1944 г.

ЦК ВКП(б) обращает Ваше внимание на то, что в произведениях украинского писателя и кинорежиссера Довженко А.П., написанных за последнее время («Победа», «Украина в огне»), имеют место грубые политические ошибки антиленинского характера.

Ввиду этого ЦК ВКП(б) обязывает Вас не публиковать произведений Довженко без особого на то разрешения Агитпропа ЦК ВКП(б).

Секретарь ЦК ВКП(б) А.С. Щербаков

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 293. Л. 1.

**№ 22**

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК СССР О ВЫВОДЕ А.П. ДОВЖЕНКО ИЗ  
КОМИТЕТА ПО СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ**

25 февраля 1944 г.

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 206

от 25 февраля 1944 г.

Москва, Кремль.

О выводе из состава Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнаркомех СССР т. Довженко А.П. и об утверждении членом Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнаркомех СССР т. Юру Г.П.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

Принять предложение СНК УССР:

- а) о выводе из состава Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнаркомех СССР т. Довженко А.П.;
- б) об утверждении членом Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совнаркомех СССР т. Юру Г.П.

Зам. Председателя Совета

Народных Комиссаров Союза ССР

В. Молотов

Управляющий Делами Совета  
Народных Комиссаров СССР

Я. Чадаев

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 915. Л. 16.

**№ 23**

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ ОРГБЮРО ЦК ВКП(б) «О ПРОИЗВОДСТВЕ  
КИНОЖУРНАЛОВ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ»**

15 мая 1944 г.

ЦК ВКП(б) устанавливает, что Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (т. Большаков) неудовлетворительно руководит производством киножурналов. Часть киножурналов дает превратное, извращенное представление о наступательных действиях Красной Армии. В киножурналах не отображена действительная сила и размах наступления наших войск, не показаны героизм и боевое мастерство наших воинов, мощь советской военной техники. Крупные операции Красной Армии нередко сводятся к малозначительным эпизодам, а действия артиллерии, танков и авиации упускаются. В киножурнале о наступлении наших войск в Крыму, который не был выпущен на экран вследствие своего низкого качества, а также в ранее сделанных и также не выпущенных на экран журналах, посвященных освобождению Смоленска и Анапы, совершенно не показаны наступательные бои наших войск, действия артиллерии, танков и авиации. В указанном выше журнале, посвященном боям за Крым, не показан прорыв мощной линии немецкой обороны, умелый и стремительный маневр наших войск в Крыму.



Киножурналы составляются по стандарту, шаблонно, неинтересно. В производстве киножурналов преобладает рутинная, несовместимая с передовым киноискусством.

ЦК ВКП(б) считает, что в организации производства киножурналов имеют место крупные недостатки:

а) производство киножурналов передоверено второстепенным малоквалифицированным работникам. Крупные режиссеры документальных и художественных фильмов не привлекаются к созданию киножурналов;

б) в производстве киножурналов укоренилась безответственность и обезличка. За создание киножурналов фактически никто не отвечает. Главное управление кинохроники (начальник управления т. Васильченко, заместитель т. Кацман) явилось на деле некомпетентной организацией, тормозящей развитие документальной кинематографии;

в) работа кинооператоров на фронте не направляется должным образом Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР и пущена на самотек. Кинооператоры часто снимают малозначительные эпизоды, упуская съемку важнейших военных событий. Между работой операторов на фронте и работой режиссеров, выпускающих киножурналы, существует вредный разрыв. Операторы и режиссеры работают без всякой связи друг с другом;

г) киножурналы создаются без квалифицированной военной консультации. Тов. Большаков привлечен в качестве главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого, который совершенно не обеспечил киножурналы надлежащей военной консультацией и безответственно относился к своим обязанностям;

д) оплата режиссеров, выпускающих киножурналы, построена на основе уравниловки. За выпуск как хорошего, так и негодного киножурнала режиссер получает одну и ту же оплату.

ЦК ВКП(б) считает важнейшей задачей Комитета по делам кинематографии ликвидацию крупных недостатков в производстве киножурналов и создание документальных фильмов и киножурналов об Отечественной войне на

высоком художественном уровне, своевременно и правдиво отображающих боевые действия советских войск, героизм и высокое воинское искусство наших бойцов и офицеров, мощь советской техники и ее умелое применение в боях, всенародную поддержку Красной Армии тружениками советского тыла.

В целях ликвидации крупных недостатков в деле выпуска киножурналов ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Ввиду того, что существующая в Комитете по делам кинематографии при СНК СССР система руководства выпуском киножурналов не оправдала себя, упразднить Главное управление кинохроники, а Центральную студию кинохроники реорганизовать в Центральную студию документальных фильмов, подчинив ее непосредственно Комитету по делам кинематографии при СНК СССР.

Фронтные группы кинооператоров подчинить директору Центральной студии документальных фильмов.

2. Отстранить от работы главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого Р.П., как не справившегося со своими обязанностями.

3. Утвердить директором Центральной студии документальных фильмов и заместителем председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР т. Герасимова С.А.

4. Привлечь к созданию киножурналов режиссеров художественных и документальных фильмов и в первую очередь следующих товарищей: Александрова Г.В., Беляева В.Н., Варламова Л.В., Донского М.С., Копалина И.П., Лукова Л.Д., Петрова В.М., Пудовкина В.И., Посельского И.М., Посельского Я.М., Пырьева И.А., Райзмана Ю.Я., Ромма М.И., Савченко И.А., Юткевича С.И.

5. Утвердить главным военным консультантом военных киножурналов генерал-майора Платонова С.П.

6. Создать при директоре Центральной студии документальных фильмов совет в составе: тт. Александрова Г.В., Ешурина В.С., Пудовкина В.И., Копалина И.П., Беляева В.Н., Варламова Л.В., Трояновского М.А., Платонова С.П., Симонова К.М., Горбатова Б., Агапова Б.Н., возложить на совет разработку тематики киножурналов, просмотр материалов для журналов и предварительный просмотр киножурналов.

7. Установить поощрительную оплату режиссерам за создание киножурналов в размере от 3 000 до 5 000 рублей, в зависимости от художественной ценности созданного журнала. За журналы, не выпущенные на экран вследствие их низкого качества, гонорар режиссерам не выплачивать.

Установить поощрительную оплату военным кинооператорам за съемку интересных и ценных боевых сюжетов на фронте в размере от 3 000 до 10 000 рублей в зависимости от качества сюжета и кинооператорам, производящим съемки о работе советского тыла, в размере от 1 000 до 3 000 рублей.

8. Приравнять работников фронтовых киногрупп и их семьи в отношении пенсий и пособий при гибели или потере трудоспособности — к военным служащим.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 117. Ед. хр. 409. Л. 105-107.

Партийное происхождение документа до последнего времени было строго засекречено. До сведения кинематографистов постановление ЦК ВКП(б) было доведено в виде приказа председателя Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакова, излагавшего содержание постановления СНК СССР.

## **№ 24**

### **ПИСЬМО С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА И.В. СТАЛИНУ О ФИЛЬМЕ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»**

20 января 1944 г.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Поверьте мне, что только крайняя необходимость позволяет мне обратиться к Вам в то напряженнейшее время, которое переживаем мы все и Вы — больше всех нас.

Но дело касается не столько меня лично, сколько той очень трудной и ответственной работы, которую мы с моим коллективом выполняем, ставя фильм «Иван Грозный» по Вашим указаниям, переданным мне тов.

Ждановым еще до войны.

Условия труда исключительно тяжелые. Постоянные перебои в снабжении самого необходимого для съемок. Сложности с актерами, вынужденными для съемок ехать по 8 суток в Алма-Ату, где мы снимаем. Очень тяжелые бытовые условия даже ближайших моих сотрудников, вынужденных жить впроголодь без света и без топлива. Наконец, здешний климат, который за два года окончательно расшатал мое здоровье — все это делает нашу работу исключительно трудной.

Однако никто из нас не жалуется и никогда не посмеет жаловаться, зная, что никакие наши трудности и тяготы несравнимы с тем, что приходится претерпевать в боях нашей Красной Армии.

Мало того, мы поставили себе целью быть, несмотря ни на что, совершенно бескомпромиссными в отношении качества того, что мы делаем, и по тому, что мы уже сделали в первой половине нашей работы, мы, по общему мнению, качественно превзошли довоенный уровень.

Но вместе с тем объективные трудности не могут не сказаться и сказываются на темпах нашей работы, а эти темпы влияют на срок окончания работы.

Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную спешку в постановке такой темы, как «Иван Грозный». Но совершенно невозможно ставить сейчас нечеловеческие рекорды быстроты (что мне удавалось и с «Потемкиным», и с «Александром Невским») когда имеешь дело с переутомленным и истощенным коллективом и с собственным функциональным расстройством нервной системы, которая меня периодически валит с ног! Никакая добрая

воля и никакое перенапряжение энергии в этой труднейшей творческой работе не может сейчас преодолеть тех темпов, которые навязываются объективной обстановкой.

В силу этого нам не удастся соблюдать те сроки, о которых мы мечтали сами и на которых настаивает Комитет по делам кинематографии.

На этой почве идут непрерывные столкновения с руководством и лично с тов. Большаковым.

Я прекрасно понимаю его положение, когда он не может представить картину Вам и Центральному Комитету в те сроки, которые он обещает, из-за того, что мы не успеваем со съемками.

Однако это ведет к постоянному торможению и дерганью нашей работы, которую мы сами хотим закончить как можно скорее, и только приводит к еще более трудной обстановке творческой работы, вплоть до распоряжений руководства, чтобы снимали картину мои ассистенты без меня в тех случаях, когда я захварываю: это не только оскорбительно, но просто нецелесообразно и практически невозможно по самому характеру и сложности работы.

Зная, насколько Вы внимательны ко всякой работе в области искусства, а кинематографической в особенности, я Вас очень поэтому прошу быть моим заступником перед тов. Большаковым и облегчить и ему ответственность в отношении сроков выхода в свет фильма «Иван Грозный».

2—3 месяца разницы в выпуске не играют роли для фильма, тема которого нам будет нужна на многие годы; для качества же самого фильма и связанного с этим престижем нашего советского искусства подобный «недобор» в сроках может оказаться губительным.

Очень Вас прошу убедить тов. Большакова, чтобы он был более гибок в этом вопросе и считался бы с тем, что задержка сроков выпуска зависит не от нашей «злой воли» а от действительной невозможности делать эту работу сейчас в более быстрых темпах.

Сейчас по расчетам первая серия «Ивана Грозного» может быть закончена к середине лета (одновременно с этим будет заснята и половина второй серии)

и мы просим об одном, чтобы нам дали возможность творчески спокойно снимать. Поверьте мне, мы живем только производством этого фильма и отдаем все силы, которые имеем, его производству — это единственное оправдание тому, что мы не сражаемся с винтовкою в руках на фронтах Красной Армии.

Но заступитесь за наши творческие интересы и творческие интересы нашей кинематографии, и помогите нам трудиться и творить спокойно и уверенно, не комкая своей работы, и в том случае, если нам не будет удаваться выдерживать эти сроки.

Искренне уважающий Вас

режиссер и автор сценария «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейн.

Алма-Ата.

20 января 1944 г.

АП РФ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 87. Л. 170-171.

#### **№ 25**

**ЗАПИСКА И.Г. БОЛЬШАКОВА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б) В.М. МОЛОТОВУ О ПОДГОТОВКЕ США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ К МАССИРОВАННОМУ ПРОДВИЖЕНИЮ СВОИХ ФИЛЬМОВ НА ОСВОБОЖДЕННЫХ ТЕРРИТОРИЯХ ЕВРОПЫ**

20 мая 1944 г.

Секретно

НАРОДНОМУ КОМИССАРУ ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ СОЮЗА ССР  
тов. МОЛОТОВУ В.М.

По сообщениям наших представителей из Нью-Йорка и Лондона, американцы и англичане развернули большую работу по подготовке

американских и английских фильмов в иностранных вариантах на европейских языках с тем, чтобы по мере освобождения территории Европы от немецкой оккупации демонстрировать эти фильмы в отдельных европейских странах.

В последнее время при главнокомандующем союзными войсками вторжения генерале Эйзенхауэре организована специальная «Психологическая военная дивизия», во главе которой поставлен известный английский кинематографический деятель г. Бернстейн.

В функции «Психологической военной дивизии» входит распространение кинофильмов союзных государств на освобождаемой европейской территории.

Г. Бернстейн обратился к представителю Кинокомитета в Лондоне с предложением передавать советские фильмы Британскому Министерству Информации по договору для распределения их в Европе, по мере очищения европейской территории, через Министерство Информации.

Независимо от этого обращения, Кинокомитет уже предпринял некоторые меры для подготовки советских фильмов в иностранных вариантах на отдельных европейских языках. На французском языке в Москве уже изготовлены 3 фильма.

Кроме того, в соответствии с распоряжением Совнаркома СССР от 27. III с. г. № 6828-рс о выделении для этой цели 15 000 англофунтов, Кинокомитет дал указания Совкиноагентству в Лондоне озвучить 10 документальных и художественных фильмов от одного до четырех иностранных вариантов на итальянском, норвежском, французском и чешском языках, а также изготовить 8 художественных фильмов с французскими субтитрами по заказам алжирских фирм, которые уже прокатывают наши фильмы в Северной Африке.

Помимо этого, по особому заданию Кинокомитет изготавливает в настоящее время 16 документальных и художественных фильмов на польском, сербском, румынском, чешском и венгерском языках.

В связи с предложением Британского Министерства Информации, переданным через г. Бернштейна, прошу Ваших указаний по существу этого предложения, а также следует ли уже теперь приступить к изготовлению наших фильмов на немецком языке.

Приложение: Справка на 2-х листах.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

И. Большаков

**№ 26**

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА И.О. УПРАВЛЯЮЩЕГО  
«СОЮЗИНТОРГКИНО» П.Г. БРИГАДНОВА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ  
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ И.Г. БОЛЬШАКОВУ  
ОБ ЭКСПОРТЕ СОВЕТСКИХ КИНОФИЛЬМОВ ЗА 20 ЛЕТ (1924—  
1944 гг.)**

11 октября 1944 г.

Секретно

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ  
СНК СССР

тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.

Краткая докладная записка об экспорте советских кинофильмов за 20 лет  
(1924—1944 гг.)

1.

Впервые советские кинофильмы демонстрировались на зарубежных экранах в 1921—1922 гг. «Межрабпом» в те годы широко использовал кинофильмы в ряде кампаний, проводимых им. Были показаны документальные фильмы



«Красная Армия», «Пять лет Советской России» и др., а также художественные: «Поликушка», «Комбриг Иванов» и др.

Первые шаги в области киноэкспорта были сделаны в 1924 году, когда был запродан (в порядке обмена) кинофильм «Дворец и крепость» на Францию, Прибалтику, Скандинавию и Германию.

Годом позже была совершена первая крупная киносделка на 13 кинофильмов.

В течение последних четырех лет т.н. «немного периода» — 1926—1929 гг. — советские организации, занимавшиеся киноэкспортом, значительно расширили и контингент экспортируемого фильмофонда, и сумму запродажи.

Так, в 1925—26 гг. экспорт составлял 65 фильм-стран, а в следующем 1926—27 году — он возрос до 417 фильмо-стран. Соответственно, сумма сделок увеличилась с 42,7 тысяч амдолларов (1926) до 154 тысяч (1929).

Экспорт советских кинофильмов к концу немного периода охватил 53 страны. Из немых советских фильмов наибольшим успехом пользовались «Броненосец «Потемкин», «Турксиб», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Крылья холопа».

Демонстрация «Броненосца «Потемкина» на зарубежных экранах была этапом в развитии советского киноэкспорта.

Параллельно с увеличением экспорта советской кинопродукции резко уменьшилось число импортируемых иностранных фильмов. В 1922 году (первый год импорта) было выпущено на советские экраны 98 иностранных фильмов. В 1925 году — было выпущено максимальное количество кинофильмов — 263. Начиная с 1926 года, эта цифра быстро уменьшается. В 1926 году было выпущено всего 82 кинофильма, в 1928 — 55, в 1930 — 18 и в 1931 г. — всего 8.

В годы немного кино экспорт советской кинопродукции был сопряжен с большими трудностями. Помимо цензурных ограничений,

препятствовавших в ряде стран продвижению наших фильмов — мешало отсутствие конкурирующих зарубежных организаций.

2.

Экспорт советских звуковых кинофильмов закрепил имевшиеся уже достижения в смысле освоения зарубежного рынка.

Велик и плодотворен был политический эффект демонстрации советских фильмов. Достаточно указать на роль, сыгранную фильмами «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» в годы борьбы республиканской Испании за независимость, на успех фильма «Профессор Мамлок», обошедшего экраны всех демократических стран мира.

Советские кинофильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» дали возможность широким массам населения зарубежных стран увидеть на экране величественные образы т.т. Ленина и Сталина.

Массовость и общедоступность кинозрелища — обеспечивали и обеспечивают широким массам населения возможность ознакомиться с советскими фильмами, а через них и со страной социализма.

В 1938 году за 5 месяцев фильм «Мы из Кронштадта» в одной только республиканской Испании просмотрело 756 000 человек, а «Чапаева» за тот же срок 418 000. За годы Отечественной войны в США фильм «Разгром немцев под Москвой» посмотрело 4 500 000 зрителей, фильм «Наш русский фронт» — 2 500 000 зрителей, «Фронтовые подруги» — свыше 1 000 000, «День войны» — 16 000 000.

На 01.09.1944 г. на территории США демонстрируется 55 советских фильмов, в Великобритании — 50, в Иране — 185 и в Китае — 120.

Действующий фильмофонд на 01.09 составляет около 190 названий.

За годы Отечественной войны в 24 страны продано свыше 650 фильмокопий, причем количество продаж и сумма сделок растет из года в год. В 1941 году сумма сделок составила 232,1 тысяч амдолларов, в 1942 — 337,5, в 1943 — 480,4.

Советское кино стало очень популярно за рубежом. Имена Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Александрова, Эрмлера, бр. Васильевых, Роома, Орловой, Федоровой, Лемешева — широко известны кинозрителям, не говоря уже о киноработниках.

В книгах Бардеша — Бразильяка — «Сорок лет кино»<sup>1</sup> и Рота «Кино до наших дней»<sup>2</sup> — большие разделы были посвящены советскому кино.

Советские фильмы неоднократно премировались на конкурсах в США. Так, например, фильм «Разгром немцев под Москвой» был признан лучшим документальным фильмом года Голливудский Кино-Академией.

Очень высоко расценивается зарубежными специалистами советская кинолитература. Книги Пудовкина и статьи Эйзенштейна переведены на многие языки. В 1943 году вышла на английском языке книга Эйзенштейна «Чувство кино».

Из числа советских звуковых кинофильмов, демонстрировавшихся за рубежом, наибольшим успехом пользовались «Путевка в жизнь», «Сын Монголии», «Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году», «Тринадцать», «Профессор Мамлок», «Депутат Балтики», «Чапаев», «Петр Первый» и «Фронтовые подруги».

(По мотивам фильма «Тринадцать» в 1943 году в США был поставлен фильм «Сахара»<sup>3</sup>, по сюжету фильма «Фронтовые подруги» в 1944 году в США выпущен фильм «Три русских девушки».

Заново озвученный немой фильм «Броненосец «Потемкин» выпущен в США под названием «Семена свободы».)

Неизменным успехом пользуется за рубежом, особенно в США и Англии, советская кинохроника и хроникально-документальные фильмы, которые снабжаются специальными комментариями и выпускаются, как правило, в перемонтаже.

Высоко расцениваются (особенно в восточных странах) — киносказки «Василиса Прекрасная», «Новый Гулливер», «По щучьему веленью» и «Конек-Горбунок».

Значительно меньшим успехом пользовались за рубежом фильмы «Оборона Царицына» и «Маскарад».

По сравнению с объемом экспорта звуковых советских кинофильмов — импорт звуковой зарубежной продукции крайне незначителен.

За последние 14 лет (1931—1944) было закуплено: 21 американский фильм (в том числе 4 короткометражки), 7 английских фильмов, 3 венгерских и 5 французских (из коих 2 в прокат не поступили), а всего 36 названий.

3.

Организация сети специальных представительств и института уполномоченных «Союзинторгкино» в ряде стран — значительно облегчила продвижение советских кинофильмов на зарубежные экраны. На 1/09-44 г. «Союзинторгкино» имеет специальных представителей в 14 странах.

В ряде стран, в первую очередь в США и Англии — за годы Отечественной войны — советские кинофильмы завоевали прочное положение, для чего пришлось преодолеть немало трудностей.

Чтобы звуковые советские кинофильмы могли полностью выполнить свою общественно-политическую функцию — необходимо было сделать их понятными и доходчивыми до зарубежного зрителя. Необходимо было перевести их на язык страны, где фильм демонстрируется.

Как показала практика — субтитрование фильмов является в данном отношении лишь полумерой. Значительно лучшие результаты дает дикторский текст, еще лучшие — синхронный дубляж фильма.

На 1/09-44 г. «Союзинторгкино» располагает прокатным фондом в 190 названий, в том числе 55 с английскими субтитрами и 15 с французскими, 8 синхронно дублированных на английский язык и 14 дублированных на турецкий. Кроме того, имеется 12 документальных фильмов с дикторским

текстом на английском, французском, итальянском, чешском, румынском, польском и др.

На территории освобожденной Польши, а также в Румынии и Болгарии с успехом демонстрируются новые советские фильмы.

И.О. УПРАВЛЯЮЩЕГО «СОЮЗИНТОРГКИНО» (БРИГАДНОВ)

### СПРАВКА

Об экспорте кинофильмов (в тыс. амдолларов)

1926 г.	42,7
1927 г.	183,7
1928 г.	310,0
1929 г.	154,0
1930 г.	178,8
1931 г.	135,9
1932 г.	236,6
1933 г.	170,6
1934 г.	229,3
1935 г.	203,0
1936 г.	197,8
1937 г.	145,8
1938 г.	120,3
1939 г.	118,0
1940 г.	196,9
1941 г.	232,1
1942 г.	337,5
1943 г.	480,4
1944 г. за 7 месяцев	218,7

---

3 893,1 тысяч амдолларов

11/10-44 г.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 89. Л. 24-30.

<sup>1</sup> Имеется в виду книга Р. Бразильяка и М. Бардеша «История кино», вышедшая в 1935 году (дополненное издание – в 1943-м).

<sup>2</sup> Книга П. Рота «Кино до наших дней» была издана в 1930 году.

<sup>3</sup> Вообще-то фильм «Тринадцать» сам являлся ремейком американской картины «Потерянный патруль».

### **№27**

## **ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ М.И. ХРИПУНОВА В.М. МОЛОТОВУ О ПОИСКАХ ВЫВЕЗЕННОГО НЕМЦАМИ КИНООБОРУДОВАНИЯ**

15 февраля 1945 г.

Секретно

ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ  
СОЮЗА ССР

Товарищу МОЛОТОВУ В.М.

За время оккупации территории БССР и Прибалтики немцами было вывезено в Германию оборудование Минской, Рижской и Таллинской киностудий.

В настоящее время, в соответствии с решением Правительства, Комитет по делам кинематографии поступил к восстановлению указанных студий и возобновлению их деятельности, которая в сильной степени лимитируется из-за недостатка оборудования.

Немцами также за время оккупации разрушено или вывезено в Германию около 8 000 кинопроекторных аппаратов и 11 000 копий фильмов.

Для выявления местонахождения вывезенного немцами оборудования, находящего в различных городах Германии, и обеспечения его сохранности до возвращения в СССР, прошу Вашего разрешения командировать в занятые Красной Армией области Германии группу специалистов в составе 15 человек<sup>1</sup>.

Зам. председателя Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР  
Хрипунов

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 93. Л. 51.

<sup>1</sup> На документе сохранилась резолюция: «По сообщению т. Карасева, сейчас посылать никого не будут».

## №28

**ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА** Из воспоминаний Леона Саакова

За несколько дней до окончания войны, 30 апреля, на подступах к Триесту разгорелся ожесточенный танковый бой. В разгар боя у Муромцева кончилась пленка, и он, соскочив с башни танка, откуда снимал атаку наших танков, побежал через открытое поле вниз, к оврагу, к своей машине.

Командир части, заметив бегущего мимо оператора, встревоженно окликнул его:

— Куда ты, Муромцев?

— Я сейчас, возьму пленку!

Муромцев бежал через простреливаемое противником поле по-мальчишески легко, стремительный и разгоряченный. Снаряд разорвался совсем рядом, и по обгаренной кровью траве покатилась маленькая алюминиевая коробочка со снятой только что пленкой... Это была последняя дорогая жертва советских кинооператоров в Великой Отечественной войне...

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых операторов. М., 1984.С.260

## №29

**«Мы интуицией чувствовали, какие огромные творческие силы таит в себе эта страна...»**

Какими пошлыми кажутся похождения героев-любовников, пышные и помпезные фильмы, которые нам показывают, по сравнению со «Сталинградом».

Советское кинематографическое искусство – настоящее искусство, очищенное от всего постороннего, действенное, активное.

«Сталинград» - прежде всего, документ огромной ценности. Для будущих поколений он станет живой страницей истории. С поразительным мастерством сделаны съемки. Работа операторов достойна восхищения. Их интересовал человек в первую очередь. Но они показали нам и Россию, открыли для нас русские горизонты, русскую природу. Как величественна эта безбрежная снежная равнина, принявшая врага, как пустыня.

Но «Сталинград» показывает нам и другое царство, царство военной машины, царство тяжелой артиллерии – этого «бога войны». Как много поучительного, как много острых проблем выдвигают советские фильмы. И как много жизненной силы ощущается в «Сталинграде», «Радуге», «Битве за Украину», «Она защищает Родину». Мы интуицией чувствовали, какие огромные творческие силы таит в себе эта страна.

«Ле Тигр», 15/1У-45 г. Монопелье. (Франция)

## № 30

**«Понимаешь, скольким мы обязаны Советскому Союзу...»**

Когда мы смотрели этот фильм, мы ощутили все величие, весь героизм Красной Армии и советского народа. Это – фильм совершенно исключительной силы воздействия, смонтированный из кадров, заснятых в разгаре боя.



Когда смотришь его, понимаешь, скольким мы обязаны Советскому Союзу, который дал возможность объединенным нациям ковать оружие для окончательного разгрома гитлеровской Германии.

Защитники Сталинграда, вы заслуживаете благодарность всего человечества!

«Ле патриот дю сюд эст», 14/1У-45 г. Тулуза. (Франция)

### № 31

#### **«Как велик наш долг перед Советским Союзом!»**

Благодаря фильму «Сталинград» население нашей области получило истинное понятие о героизме Красной Армии и всего советского народа. Надо видеть этот фильм потрясающей силы, чтобы понять, какой ценой Советская Россия сорвала нацистские планы закабаления Европы. Надо видеть женщин, роющих траншеи, рабочих, строящих танки, в которые они сами садятся и атакуют врага, чтобы понять всю силу духа русского народа.

Замечательна волнующая сцена соединения двух армий.

Как велик наш долг перед Советским Союзом!

«Сюд Уест», 17/1У-45 г. Бордо. (Франция)

### № 32

#### **«История экрана не знает ничего похожего...»**

Если бы восьмую симфонию Дмитрия Шостаковича можно было бы перевести на язык кинокадров, то получилось бы нечто вроде «Украина в огне», вдохновенного документального фильма о тысячедневной борьбе за освобождение Украины.

История экрана не знает ничего похожего на показанные сцены освобождения Харькова и Киева. Мертвый Харьков медленно оживает, по мере того, как уцелевшие жители изголодавшиеся, объятые ужасом, выходят из подвалов и с ужасом говорят о зверствах фашистов.

Надо действительно быть каменным, чтобы не растрогаться, глядя на лица детей, насмотревшихся на сцены ужасов и невыносимых страданий.

«Украина в огне» - не просто кинофильм. Это вечный документ, свидетельствующий о гигантской борьбе против фашистского проклятья.

Фильм сделан хорошо и его следует посмотреть.

Нью-Йорк, «Дэйли Уоркер», 5/1У-44 г. (США)

### №33

#### **«Берлин» - фильм истории**

Документальные фильмы когда-нибудь будут служить первоисточниками для исторических наук. Что сегодня бы дали за то, чтобы иметь возможность смотреть действия Александра Великого или Наполеона! Поэтому-то кинооператоры и режиссеры документальных фильмов ставят перед собой задачу иную, нежели те, которые создают драму. Они все же определенно обезопасили свой авторитет, если даже нехваткой мастерства снизят потомству величие изображенных событий.

Фильм о конце Берлина, об угасающей славе его как города и как центра фашизма должен быть фильмом блестящим. Режиссер Ю.Райзман понял свое задание. Агония Берлина, от поражения Третьей империи под Сталинградом до водворения советского знамени на Рейхстаге, представлена последовательно и правдиво. Фильм дает нам единственную возможность схватить историю на горячем действия. Обилие прекрасного материала дало интеллигентному режиссеру козырь для монтажа. И действительно, в этом фильме монтаж высокого класса. Руки стройных рядов берлинцев, поднятие вверх на «Хайль Гитлер» могут, по жесту магической палочки, превратиться в руки немецкого стада, протянутые за ... хлебом. Превосходно сделано.

Смотря дальше, видим обуглившийся труп Геббельса. Не нужна комиссия для определения тождества. Узнаем обезьяноподобную физиономию карликового крикуна,

хотя и лишённого половины носа. Мелькает фигура вспотевшего от страха командующего аэродромом Темпельхоф. Не такие видел он времена. Ещё недавно Геринг вручал ему орден... не так давно «спасенный» Муссолини стартовал, благодаря «фюрера» за спасение.

Советская армия приближается к центру.

Вот разрушенные рейхканцелярия и Рейхстаг. Конец безвозвратный... На вышке красный флаг, внизу империя. Белый флаг и надпись «Капитулирен? Найдн». А затем исповедь командующего обороной Берлина, который ещё несколько дней тому назад видел Гитлера.

А как выглядел Гитлер? Вот так. И генерал «Фон Унд Цу» показывает, как выглядел «великий фюрер». Был сгорбившийся, руки тряслись, вот так... Фильмовая пленка часто фиксирует каждое содрогание рук.

Только Кейтель не потерял сапог. Только он подписывает акт собственной капитуляции и капитуляции империи таким движением, как Гиммлер подписывал приказы массовых убийств.

Зато, проезжая через Берлин, он имеет возможность проверить исторические слова «Майн Кампф»: «Дайте мне власть на 10 лет и увидите, к чему я вас приведу».

Благодаря прекрасному репортажу, при просмотре картины мы получаем глубокое удовлетворение за годы обид и за груды наших городов.

Техника фильма замечательна. Текст польского монтажа стоит на высоком уровне: радует нас главным образом тот момент, когда оглашают над трупом «фюрера Рейхспропаганды» - «Наконец молчит».

Леон Буковецкий. Журнал «Гудок», № 2, 7/X-1945 г.  
(Польша)

**ПРИЛОЖЕНИЕ Д**  
**к разделу ИСПЫТАНИЕ МАЛОКАРТИНЬЕМ**

**№1**

**Тезисы доклада планово-экономического отдела Комитета по  
делам кинематографии на заседании Комитета**

*22 августа 1945 г.*

**ПЯТИЛЕТНИЙ ПЛАН**  
**РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ НА ПЕРИОД**  
**1946-1950 г.г.**

**I.**

Основными задачами, стоящими перед советской кинематографией на ближайшее 5-летие, являются:

1. Восстановление к концу 1947 года довоенного уровня выпуска кинокартин, развития киносети и, соответственно с этим, технической и промышленной базы кинематографии.
2. Дальнейший рост советской кинематографии в соответствии с возрастающими культурными запросами народных масс и потребностями народного хозяйства Союза.
3. Коренное улучшение качества кинопоказа и поднятия его до уровня лучших образцов зарубежной техники.

**II.**

Для решения указанных задач 5-летним планом развития кинематографии предусматривается:

1. Увеличение выпуска художественных кинокартин с 30-ти в 1945 году и 38-ми в 1946г. – до 100 в 1950г.

Увеличение выпуска научно-популярных фильмов с 40 наименований в 1945 г. и 25-и в 1940 г. – до 90 в 1950 г. и учебно-технических с 120 в 1945 г. и 100 в 1940 г. до 250 в 1950 г.

Указанный рост выпуска кинокартин предусматривает значительное расширение и реконструкцию студии «Мосфильм» с доведением ее мощности к 1950 г. до 40 полнометражных художественных картин в год.

Проектом реконструкции студии предусматривается значительное расширение базы цветных кинофильмов.

Реконструкция киностудии «Мосфильм» и передача ей Одесской кинофабрики даст возможность превратить эту студию в мощную, оснащенную современной техникой базу художественной кинематографии.

Проектируется восстановление киностудии «Ленфильм» и доведение ее мощностей до довоенного уровня (12 кинокартин в год).

Расширяется киностудия «Союздетфильм» с восстановлением Ялтинской базы и строительством новых павильонов. Выпуск фильмов в 1950 г. увеличивается до 10 фильмов в год.

Планом предусматривается восстановление и дальнейшее развитие киностудий, находившихся на временно оккупированной врагом территории (Киевская, Минская и Рижская).

По остальным киностудиям союзных республик (Тбилисской, Бакинской, Ташкентской, Ереванской и др.) предусматривается увеличение выпуска кинокартин за счет более интенсивного использования существующих мощностей.

Всего на киностудиях союзных республик проектируется выпуск в 1950 году 43 картин.

Для выполнения намеченного плана научно-популярных и учебно-технических фильмов предусматривается реконструкция

киностудии «Воентехфильм» в Москве, создание съемочной базы в Ботаническом саду Академии Наук (Москва) и расширение производственной базы на киностудии «Сибтехфильм».

Для обеспечения плана выпуска хроникальных картин предусматривается восстановление законсервированной во время войны Казанской киностудии, открытие новых студий во Владивостоке, Сталинграде, Молдавской и Карело-Финской республиках.

2. В указанном пятилетии предусматривается полное восстановление до довоенного уровня:

а) государственной киносети к концу 1946 г. и дальнейшее ее увеличение к концу 1950 г. до 45,5 тыс. киноустановок, против 17,1 тыс. в 1940 г. и 12,2 тыс. в 1945 г.

Таким образом, к концу планируемого пятилетия государственная киносеть вырастает в 3,7 раза по сравнению с 1945 г. и в 2,7 раза по сравнению с довоенным уровнем.

б) Профсоюзная и ведомственная сети почти полностью восстанавливаются к концу 1949 г. и к 1950 г. увеличиваются с 10,9 тыс. киноустановок в 1940 г. и 3,8 тыс. в 1945 году до 13,0 тыс. киноустановок в 1950 г. (рост на 19,4%).

в) Наряду с восстановлением киносети предусматривается так же изменение ее дислокации в сторону увеличения резко отставших и в довоенное время в области кинофикации отдельных союзных республик, краев и областей.

г) В целях коренного улучшения качества кинопоказа предусматривается:

1/ строительство и ввод эксплуатацию 560 новых благоустроенных кинотеатров в крупных промышленных центрах и столицах союзных республик;

- 2/ открытие 670 городских кинотеатров в восстанавливаемых и специально приспособляемых помещениях;
- 3/ окончание в 1946 году кинофикации всех районных административных центров и рабочих поселков;
- 4/ осуществление полной кинофикации сельских советов.(...)

РГАЛИ, ф. 2456 ,оп.1,д.1027, л.184-185

**Из докладной записки уполномоченного Комитета по делам кинематографии СССР И.Маневича» о материалах, вывезенных из Рейхсфильмархива**

*Июль 1945 г.*

«В Берлинском рейхсфильмархиве в основном были собраны иностранные (американские, английские, французские и др.), а не немецкие, т.к. называемых обязательными экземпляров для рейхсфильмархива от фирм и из прокатных организаций не поступало.

Этим объясняется то, что значительного количества немецких картин 1943-1945 гг. не хватает. Немецкие фильмы, как правило, поступали в рейхсфильмархив в одном экземпляре, а иностранные в нескольких, иногда до 8 экземпляров.

С 1939 года в Германии прокат иностранных фильмов был прекращен, поэтому иностранные фильмы в рейхсфильмархив попадали через страну, захваченную немцами. Большинство из них снабжены немецкими титрами.

В рейхсфильмархив были также доставлены фонды киноархивов из Франции, Норвегии, Чехословакии, Польши, Югославии. Эти фонды не были еще полностью обработаны и систематизированы.

Не считая фильмов, поступивших в рейхсфильмархив за последнее время и еще не разобранных, в нем находилось 17 352 картины (параллельных экземпляров и отдельных номеров не имели).

Это количество фильмов распределялось следующим образом:

1. Полнометражных — художественных — 6100
2. Короткометражных (1-3 части) — 3500
3. Рекламных роликов — 4800
4. Хроники (отдельные номера) — 2600

„Немых" фильмов в рейхсфильмархиве было очень мало. В основном выдающиеся фильмы немецкого и французского производства.

Что взято из рейхсфильмархива:

Полнометражных фильмов около 3700 экземпляров. Оставлены из имевшихся в наличии только 3 экземпляра некоторых фильмов. Около 250 копий советских фильмов переданы для проката в Берлине и его окрестностях (часть взята до нашего приезда непосредственно военными частями). Около 300 фильмов не возвращены абонементами. Больше 2000 фильмов, хранившихся в филиале рейхсфильмархива в гор. Глиндов, уничтожены при пожаре до нашего приезда.

Из 3500 короткометражек взято около 2500, в том числе несколько сот цветных американских мультипликаций.

Рекламные ролики оставлены в рейхсфильмархиве.

Хроники взяты около 800 частей, остальная хроника оставлена, учитывая, что со студий „Уфа" вывезен комплект хроники с картотекой сюжетов за 12 лет — по 1945 год включительно.

Работа по отгрузке рейхсфильмархива началась 9 июня и закончена 4 июля 1945 года».

*Маневич Иосиф.* За экраном. С. 246-247

**Из доклада И. Г. Большакова «Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии»<sup>1</sup>**



*24 апреля 1946*

## II. ОРГАНИЗАЦИОННО-ХОЗЯЙСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ <sup>2</sup>

Идейно-творческие задачи, стоящие перед советской кинематографией в новой пятилетке, могут быть успешно разрешены в том случае, если параллельно с этим будут успешно разрешены также и ее организационно-хозяйственные задачи.

На укрепление и расширение всего кинематографического хозяйства в течение пятилетки Правительство ассигновало свыше 500 млн. рублей.

Пятилетний план развития художественной кинематографии предусматривает к концу пятилетки расширение ее производственной базы до 80—100 фильмов в год.

В течение предстоящей пятилетки будут развернуты большие работы по коренной реконструкции киностудии «Мосфильм», производственная мощность которой (с Черноморской базой в г. Одессе) к концу пятилетки должна быть доведена до 40 Фильмов в год.

Осуществление намеченного плана строительства киностудии «Мосфильм» позволит превратить ее в основную базу советской художественной кинематографии, оснащенную самой передовой техникой.

Помимо строительства «Мосфильма» будут восстановлены до довоенной мощности киностудии «Ленфильм», «Союздетфильм» (вместе с Ялтинской базой) и Киевская киностудия.

Кроме того, будут построены новые киностудии художественных фильмов в городах Минске, Риге, Баку, а также начато строительство киностудий в Таллине и Вильнюсе.

Увеличение производственной программы по выпуску картин киностудиями в Тбилиси, Ереване, Алма-Ата, Ташкенте, Свердловске и Ашхабаде будет идти, главным образом, за счет улучшения организации кинопроизводства, технического дооснащения и частичной реконструкции.

В связи с увеличением плана выпуска научно-популярных и учебных, а также хроникально-документальных фильмов, большие работы намечены по

расширению и укреплению их производственной базы и по обеспечению ее необходимой техникой и оборудованием.

План развития производства художественных, научно-популярных, учебных и хроникально-документальных картин требует от всех работников советской кинематографии огромной напряженной работы не только по линии творческой, но и в области организационно-технических мероприятий, направленных к максимальному сжатию сроков производства картин, повышению их художественного и технического' качества.

Перед советскими инженерами, техниками и мастерами, работающими в области кинотехники, стоит задача — в течение пятилетки довести ее уровень до уровня американской кинематографии, для чего у нас имеются все необходимые возможности.

Товарищ Сталин в своей исторической речи 9 февраля 1946 года, говоря о науке и о широком строительстве научно-исследовательских институтов, «могущих дать возможность науке развернуть свои силы», выразил уверенность в том, что при оказании соответствующей помощи советским ученым «они сумеют не только догнать, но и превзойти в ближайшее время достижения науки за пределами нашей страны». Нет сомнения в том, что и работники научно-исследовательских учреждений советской кинематографии с честью справятся с поставленными перед ними задачами.

В области научно-исследовательской деятельности пятилетний план нашей кинематографии предусматривает широкое развитие цветного кино, основанного на применении многослойной пленки. Все работы, связанные с развитием цветной кинематографии заключаются в том, чтобы в самое ближайшее время мы могли организовать у себя производство цветной пленки.

Цветное кино является одной из самых важных как творческих, так и технических проблем новой пятилетки советской кинематографии, которая будет проходить под знаком освоения цвета. Нами уже сделаны первые шаги, созданы несколько документальных картин и художественный фильм

«Каменный цветок» (режиссер А. Птушко). В ближайшее время заканчивается картина «Приданое с вензелями» (режиссер И. Савченко). Но это только начало, впереди еще немало трудностей. Мы не должны обольщаться первыми успехами, ибо то, что нами сделано, еще далеко от совершенства. Наши фильмы еще страдают рядом недостатков как по линии творческого использования возможностей цвета, так и в области самой техники производства картин.

Сейчас перед нами стоит задача — расширить производство цветных картин, освоить процессы их изготовления и печати, а также упростить методы их съемки и обработки.

Широкое применение цвета в кино позволит не только повысить художественное качество игровых картин, но даст также новые неограниченные возможности и нашей хроникально-документальной кинематографии, которая с помощью цвета сможет наиболее ярко показать неисчислимы богатства и многогранную жизнь нашей страны.

Цветное кино обогатит и расширит также возможности научно-популярной и учебной кинематографии. Наши мультипликационные картины уже в самое ближайшее время должны полностью перейти на производство в цвете, что также значительно повысит их качество.

В области производства фильмов стоит задача — максимально упорядочить и упростить технику съемки, бороться за дальнейшее развитие и использование наиболее эффективных методов и трюковых съемок, а также провести работы по рационализации постановочной техники и техники освещения..

В общем комплексе вопросов, связанных с производством; картин, особое место занимают работы по технике звукозаписи, дальнейшее развитие и усовершенствование которой должно обеспечить резкое улучшение качества звука в советских фильмах.

Улучшение качества записи и перезаписи звука требует введения новых, мелкозернистых пленок и новой звукозаписывающей аппаратуры, что

позволит обеспечить неискаженную запись на широком диапазоне частот, имеющую особенно большое значение для высокохудожественной записи вокально-хорового и оркестрового исполнения.

План исследовательских работ намечает большие работы по телекинематографии (технический уровень которой у нас, как: известно, еще очень отстает от зарубежной), по дальнейшему развитию и усовершенствованию стереоскопической кинематографии (причем не только в части изображения, но и в области объемного звучания — стереозвук), а также по изучению принципиально новых методов кинематографии и фотографии и т. д.

Особое место в плане работ должно занять дальнейшее развитие любительской кинематографии. Задача научно-исследовательских учреждений заключается не только в создании необходимой любительской киноаппаратуры, оборудования и материалов, но и в разработке всей системы организации методов обслуживания широких масс населения, обеспечивающих надлежащее развитие любительской кинематографии в нашей стране.

В области кинофотоматериалов стоит задача постепенного перевода производства кинофотопленок на негорючую подложку, с малой их деформацией, и дальнейшего повышения фотографических свойств пленки, что даст возможность использования кино и фото во всех областях науки и техники. Наконец, не менее важное значение имеют для нас работы в области долговечного хранения кинодокументов.

Для успешного осуществления намеченных задач уже с начала текущего года было приступлено к строительству нового большого помещения для Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута — головного института советской кинематографии.

Кроме НИКФИ намечается также широкое развитие фабрично-заводских лабораторий. В результате у нас будет создана мощная передовая научно-исследовательская база, которая, несомненно, обеспечит подлинно научное и

эффективное решение задач, поставленных перед советской кинематографией в предстоящие годы.

\* \* \*

Увеличение плана выпуска картин и их печати выдвигает необходимость увеличения плана производства киноплёнки.

Наша киноплёночная промышленность к концу пятилетки должна увеличить выпуск плёнки в два с лишним раза по сравнению с довоенным уровнем.

Основной и главной задачей, которая стоит перед киноплёночной промышленностью, является освоение и выпуск многослойной цветной плёнки, чрезвычайно сложной по своей технологии. Наряду с увеличением плана производства киноплёнки и освоением многослойной плёнки, особое внимание киноплёночная промышленность должна обратить на повышение качества выпускаемых сортов плёнки, которые не должны уступить самым лучшим сортам плёнок иностранных фирм.

В связи с развитием производства цветной киноплёночной промышленности особо остро встает сейчас вопрос об организации для нее специальной сырьевой базы в системе Министерства химической промышленности, которая в течение ближайших двух лет должна будет не только освоить, но и организовать производство до 400 новых сложнейших видов органических продуктов, ранее не производившихся в Советском Союзе, без чего мы не сможем наладить у себя производство цветной плёнки.

В связи с огромной потребностью народного хозяйства нашей страны и развитием массового фотолюбительства выпуск фотобумаги в 1950 году, по сравнению с 1945 годом, должен увеличиться более чем в семь раз.

Значительно также должно быть увеличено и производство фотопластинок. К концу пятилетки их выпуск увеличится более чем в шесть раз по сравнению с 1945 г.

Увеличение плана производства фотоматериалов намечается как за счет восстановления Киевской фабрики, так и за счет реконструкции и расширения действующей фабрики в Ленинграде, которая будет преимущественно' выпускать художественные сорта фотобумаги и бумагу для цветной фотографии.

\* \* \*

Развитие кинопроизводства и киносети выдвигает также большие и ответственные задачи перед нашей киномеханической промышленностью, которая должна будет полностью обеспечить все отрасли советской кинематографии необходимым оборудованием и аппаратурой.

Как известно, в связи с войной киномеханическая промышленность почти полностью лишилась своих основных предприятий—Ленинградского и Одесского заводов, удельный вес которых до войны составлял свыше 80% всей продукции, выпускаемой советской киномеханической промышленностью.

Начиная уже следующего года, наряду с восстановлением своих предприятий; киномеханическая промышленность должна возобновить производство, и приступить к серийному выпуску , звукомонтажного оборудования для киностудий и перфорационных станков для киноплочной промышленности.

Кроме того, начиная уже с текущего года, предприятия киномеханической промышленности должны приступить к производству необходимой киноаппаратуры для нужд фильмопроизводства. Так, например, Ленинградский завод «Ленкинап» после освоения должен приступить к серийному производству передвижной звукозаписывающей аппаратуры, которая раньше также ввозилась из заграницы. Кроме того, он будет выпускать такую сложнейшую аппаратуру, как аппараты для перезаписи звука и киносъемочные камеры для 16-мм пленки.

Московский завод «Москинап» главным образом будет специализироваться на производстве синхронных съемочных камер, выпуск которых должен начаться уже в текущем году. Помимо этого он будет выпускать кинокамеры типа «Микст», одновременно производящие съемку изображения и запись звука на одной пленке.

Предприятия киномеханической промышленности должны наладить серийное производство проявочных машин, копировальных аппаратов, склеенных полуавтоматов, осветительной аппаратуры и много другого оборудования, необходимого для кинопроизводства.

В области производства проекционной аппаратуры киномеханическая промышленность к концу пятилетки должна ежегодно выпускать не менее 6,5 тыс. аппаратов и 11 тыс. усилительных к ним устройств всех типов.

Пятилетний план киномеханической промышленности потребует огромного напряжения сил: восстановления наиболее мощных ее заводов в Ленинграде, Одессе, реконструкции Московского завода и укрепления заводов в Белово и Самарканде, созданных в дни войны.

Значительную помощь нашей кинопромышленности окажут также заводы Министерств вооружения и электропромышленности, которые уже производят необходимую нам проекционную киносъемочную и осветительную аппаратуру.

\* \* \*

Сейчас одним из узких мест нашей кинематографии является массовая печать кинофильмов. Если раньше в период войны у нас было мало пленки, то в настоящее время на это пожаловаться нельзя. В производстве пленки мы уже достигли довоенного уровня, а к концу 1946 года, несомненно, превзойдем его. В то же время мощность наших копировальных фабрик не только не увеличилась, но сократилась. Так, например, если до войны массовая печать кинофильмов составляла 88 млн. метров пленки в год, то в 1945 году она не превышала 60 млн. метров, в силу чего мы вынуждены сейчас печатать наши фильмы тиражом не более 500—600 копий, тогда как

потребность составляет сегодня не менее 1000—1200 экземпляров копий каждого фильма.

В самые ближайшие годы мы должны увеличить мощность наших копировальных фабрик почти в два с половиной раза с тем, чтобы к концу пятилетки она была доведена до 140 млн. метров пленки в год.

Большое внимание должно быть уделено печати кинофильмов на узкой пленке. Если в 1945 году массовая печать на этой пленке составляла всего 4 млн. метров, то к концу 1950 года она должна быть доведена до 50 млн. метров в год.

Обеспечение указанного роста массовой печати копий фильмов на широкой и узкой пленке, а также необходимость значительного улучшения качества кинокопий, требует проведения больших работ как по реконструкции и расширению существующих копировальных фабрик, так и по строительству новых.

Будут реконструированы и расширены: Ленинградская копировальная фабрика, мощность которой уже в 1946 году будет доведена до довоенного уровня, т. е. до 40 млн. метров пленки в год, и Тбилисская фабрика, мощность которой к концу пятилетки будет доведена до 24 млн. метров в год.

Новые копировальные фабрики будут построены в Новосибирске, Киеве и Москве («ли Московской области») мощностью каждая не менее 40 млн. метров в год. Кроме того будет построена новая фабрика массовой печати цветных фильмов в Москве мощностью до 6 млн. метров пленки в год.

Проведение намеченных работ, обеспечивающих увеличение массовой печати фильмокопий, даст возможность советской кинематографии увеличить свой действующий фильмофонд и довести количество копий полнометражных художественных картин с 30 тыс. экземпляров в 1946 году до 105 тыс. копий к концу 1950 года (не учитывая при этом других видов фильмов— документальных, научных, учебных и т. д.), что, несомненно,



позволит более широко обеспечить киносеть страны картинами, а также значительно ускорит темп их доведения до советского зрителя.

\* \* \*

Пятилетний план развития киносети предусматривает к концу 1950 года доведение всей киносети открытого типа до 46,7 тыс. киноустановок, против 28 тыс. в 1940 году и 15,2 тыс. к началу 1946 года, причем не позднее 1 января 1948 года вся киносеть должна быть доведена до довоенного уровня.

Немецко-фашистские захватчики, хозяйничавшие в свое время в оккупированных советских районах, нанесли огромный ущерб нашему кинохозяйству. От значительной части кинотеатров, которыми так богато были насыщены наши города и села, не осталось и следа. Всего гитлеровскими захватчиками было разрушено и уничтожено свыше 8 тыс. только одних государственных киноустановок, не считая киносети, принадлежавшей профсоюзам и различным ведомствам.

Наряду с восстановлением и дальнейшим развертыванием киносети Министерство кинематографии СССР намечает уже в 1946 году полный пересмотр всей ее довоенной дислокации как по союзным республикам, так и по краям и областям РСФСР, ибо, как известно, в довоенное время киносеть не везде развивалась достаточно равномерно.

Учитывая бурный рост народного хозяйства и все возрастающие культурные запросы населения, нам предстоит коренным образом улучшить всю постановку кинообслуживания как городского, так и сельского населения.

Государственная киносеть в городах с 4800 киноустановок в 1945 году к концу пятилетки возрастет до 9300 киноустановок, т. е. почти в два раза.

[Помимо этого в промышленных центрах Урала, Поволжья, Западной Сибири, Москве, в столицах союзных республик, в крупных промышленных

центрах УССР будут в течение пятилетки построены и открыты новые кинотеатры.

Уже в текущем году должны быть полностью кинофицированы все районные центры и крупные рабочие поселки, а также проведена работа по кинофикации сельских советов с широким использованием колхозных клубов и изб-читален.

Всего в течение пятилетки будет кинофицировано свыше 30% всех сельских советов страны (будет открыто свыше 20 тыс. сельских кинотеатров); остальные сельские советы будут обслуживаться звуковыми кинопередвижками не менее двух раз в месяц.

В связи с улучшением качества обслуживания сельского населения уже в течение ближайших 2—3 лет все немые киноустановки на селе будут полностью изъяты и заменены звуковыми.

Огромную работу в предстоящие годы надлежит провести также в области улучшения показа кинокартин, повышения освещенности экрана в кинотеатрах и улучшения качества звуковоспроизведения. В течение ближайших лет качество кинопоказа в кинотеатрах должно быть поднято до уровня американской техники; для этого необходимо улучшить акустику и звук в кинотеатрах, а также увеличить яркость экрана, по меньшей мере, в три раза, что особенно важно при массовой демонстрации цветных кинофильмов.

Развитие киносети потребует от нас в течение пятилетки свыше 60 тыс. новых проекционных аппаратов, 25 тыс. электростанций и около 9 тыс. автомашин, специально предназначенных для кинопередвижек, обслуживающих сельские местности. В результате осуществления поставленных перед нами задач в 1950 году государственная киносеть открытого типа сможет обслужить свыше 1100 млн. зрителей против 573 млн. человек, обслуженных в 1945 году.

\* \* \*

Развитие кинематографии в 1946—1950 годах потребует огромного количества квалифицированных творческих и инженерно-технических работников для кинопроизводства. Вот почему вопрос подготовки кадров для кинематографии является вопросом первостепенной важности, ибо кадры решают все.

Основной базой, где должны и будут готовиться мастера кинематографии, является ВГИК — Всесоюзный государственный институт кинематографии, который в течение пятилетки выпустит около 400 молодых специалистов: режиссеров, киноактеров, операторов, сценаристов и художников.

Кроме того, во ВГИКе создается новый факультет художников-гримеров и организуются курсы по стереокино и телевидению. Киноведческое отделение этого Института за годы пятилетки подготовит свыше 40 искусствоведов, критиков, теоретиков и историков кино.

Большую роль в подготовке киноактерских кадров должны будут сыграть существующие при Киевской, Тбилисской, Алма-Атинской, Ташкентской и Свердловской киностудиях художественных фильмов актерские школы, которые за годы пятилетки подготовят для кинопроизводства свыше 400 киноактеров..

Такова примерно картина с подготовкой творческих кадров.

Всесоюзный государственный институт кинематографии существует уже около 25 лет, из него вышло немало людей, которые могли бы стать впоследствии крупными мастерами кино или сценаристами, но как ни странно, этого не получилось, — большинство оканчивающих ВГИК осталось за стенами кинопроизводства. В чем же дело? Очевидно в том, что в этом Институте до сих пор не было правильно организовано воспитание творческих кадров для кинематографии, что в этом творческом высшем учебном заведении, не учитывая его особой специфики, применяли до сих пор такие методы обучения, как и в любом инженерно-техническом вузе.

Инженерно-технические кадры будут готовить Ленинградский и Киевский киноинституты Министерства кинематографии. В течение предстоящей

пятилетки они должны дать свыше тысячи инженеров различных специальностей и профилей. Кроме того, ряд инженерно-технических работников мы получим от Министерства высшего образования СССР по профилям, близким нашей кинематографии.

Специалистов средней квалификации готовят Ленинградский, Ростовский, Казанский, Киевский и Алма-Атинский кинотехникумы. В течение пятилетки они должны будут дать кинематографии около 1500 молодых специалистов,, предназначенных главным образом для работы в киномеханической и киноплёночной промышленности, а также в киносети.

Особо остро стоит сейчас вопрос с подготовкой кадров массовых профессий—киномехаников, квалифицированных рабочих, постановщиков, гримеров, осветителей и других работников, необходимых для кинопроизводства и киносети.

Для того чтобы представить себе, какую огромную работу предстоит провести в области подготовки кадров, особенно массовых профессий, достаточно сказать, что, если сейчас во всех отраслях советской кинематографии занято около 88 тыс. человек, то к концу пятилетки эта цифра должна будет вырасти до 178 тыс. человек.

<...>

<sup>1</sup> Публикуется по тексту переработанной автором стенограммы доклада И.Г. Большакова, прочитанного в Московском Доме кино 24 апреля 1946 г. Опубликовано : .И.Большаков Пятилетний план восстановления и развития советской кинематографии.М.Госкиноиздат.1946. Подписано к печати 18/V 1946.

<sup>2</sup> При публикации опущена первая часть доклада, посвященная основным направлениям репертуарной политики советской кинематографии в годы предстоящей пятилетки. Никаких новых принципиально новых тематических приоритетов при планировании репертуара ближайших лет в докладе министра не намечалось.

**Записка И.Г. Большакова заместителю председателя Совета Министров СССР Л.П. Берия по проекту постановления указа Президиума Верховного Совета СССР «О преобразовании Комитета по делам кинематографии в Союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР».**

25 марта 1946 г.

ЗАМЕСТИТЕЛЮ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ  
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР

Товарищу БЕРИЯ Л.П.

В связи с Указом Президиума Верховного Совета Союза ССР от 20/Ш-1946 года, «о преобразовании Комитета по делам Кинематографии в Союзно-Республиканское Министерство Кинематографии СССР», представляю проект постановления Совета Министров СССР «об организационной структуре Министерства Кинематографии СССР».

МИНИСТР КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

(И.БОЛЬШАКОВ)

Проект

СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Вопросы организации Министерства Кинематографии СССР

Совет Министров СССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Утвердить следующую структуру Министерства Кинематографии СССР:

Главное Управление художественных фильмов;

Главное Управление кинохроники;

Главное Управление киноплёночной промышленности;

Главное Управление массовой печати кинофильмов «Главкопирфильм» с хозрасчетными отделами снабжения в указанных выше главных управлениях.

Главное Управление научно-популярных и учебных фильмов (с научно-методическим советом);

Главное Управление киномеханической промышленности;

Главное Управление проката кинофильмов «Главкинопрокат» (на полном хозрасчете);

Главное Управление материально-технического снабжения (на полном хозрасчете) с центральной транспортно-складской базой и Московским, Новосибирским, Уральским, Ташкентским, Киевским и Ленинградским отделениями;

Главное Управление кинофикации;

Главное Управление рабочего снабжения;

Главное Управление учебными заведениями.

Управление капитального строительства (с экспертным бюро на специальных средствах), управление по контролю за кинорепертуаром, техническое управление, планово-экономический отдел, отдел руководящих кадров, управление рабочих кадров, труда и зарплаты, сценарно-постановочный отдел, финансовый отдел, иностранный отдел, военный отдел, первый отдел, юридический отдел, энергетический отдел, отдел оборудования, транспортный отдел, особый отдел, отдел военизированной пожарной охраны, центральная бухгалтерия, главная инспекция по качеству кинопоказа, инспекция по регенерации серебра, научно-исследовательское бюро по искусству кино, управление делами, контрольно-инспекторская группа при Министре, арбитраж (на спецсредствах), жилищный сектор, сектор просмотров, секретариат Министра и коллегии, техническая библиотека, центральный архив.

2. Установить, что при Министерстве Кинематографии СССР действует Художественный Совет и Технический Совет.

3. Утвердить список предприятий, организаций, учебных и научно-исследовательских учреждений, входящих в состав Министерства Кинематографии СССР согласно Приложению № 1.

4. Утвердить список предприятий, учреждений и организаций, состоящих в ведении Министерств Кинематографии РСФСР, Украинской ССР, Белорусской ССР, Азербайджанской ССР, Армянской ССР, Грузинской ССР,

Казахской ССР, Узбекской ССР и Туркменской ССР согласно Приложению № 2.

5. Сохранить действие всех Постановлений и распоряжений Правительства, вынесенных ранее по стройкам и предприятиям Комитета по делам Кинематографии при Совнаркомом СССР, входящим в состав Министерства Кинематографии СССР.

6. Поручить Государственной Штатной Комиссии рассмотреть и утвердить штаты и оклады для работников Министерства Кинематографии СССР.

7. Поручить Министру Кинематографии СССР совместно с Советами Министров союзных республик в месячный срок представить в Совет Министров СССР структуру и штаты Министерств Кинематографии союзных республик.

Председатель

Совета Министров Союза ССР

(И.Сталин)

Управляющий Делами

Совета Министров СССР

(Я.Чадаев)

РГАСПИ. Ф.17. Оп.125, Д.467, Л. 25, 30-32.

---

В деле отложилась справка Зав.отделом Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) В.П. Степанова, направленная в секретариат Г.М. Маленкова : « Вопрос об организационной структуре Министерства кинематографии СССР рассмотрен и решен Советом Министров СССР.30.У.46

**Выписка из протокола заседания Секретариата ЦК по вопросу «О составе коллегии Министерства кинематографии СССР»**

*9 июля 1946 г.*

Строго секретно

**О составе коллегии Министерства кинематографии СССР**

1. Утвердить коллегию Министерства кинематографии СССР в следующем составе: т.т.Большаков И.Г. (председатель коллегии), Калатозов М.К., Хрипунов М.И., Гракин И.А., Лукашев И.И., Герасимов С.А., Александров Г.В., Копытов А.П., Полонский К.А., Бесков С.Д., Толстогузов Б.Т., Бахтиаров Л.И., Еремин Д.И.

2. Внести на утверждение Политбюро.

Секретарь ЦК

РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, д.1486, л.142.

Подлинник. Документ завизирован А.Кузнецовым, М.А.А. Ждановым, Л.М. Кагановичем, Г.М. Маленковым, А. Микояном, Л.П. Берия.

**Докладная записка народного комиссара Государственной безопасности СССР В. Н. Меркулова А.А. Жданову о недостатках в работе художественной кинематографии в 1945 г.**

*4 марта 1946 г.*

Сов. Секретно.

г. Москва.

ЦК ВКП (б)

товарищу Жданову А. А.



НКГБ СССР располагает данными о наличии существенных недочетов в работе художественной кинематографии, приведших к невыполнению плана производства кинокартин в 1945 г. (вместо 35 картин по плану, фактически закончены производством только 20 фильмов).

Большинство творческих работников считают положение в художественной кинематографии тяжелым и утверждают, что если не будут приняты решительные меры к устранению недочетов, то и в 1946 году план выпуска намеченных 40 кинокартин также не будет выполнен.

По мнению ведущих киноработников, основные недостатки в работе кинематографии заключаются в плохой организации производства, отсутствии квалифицированных кадров среднего звена и не заинтересованности некоторых режиссеров в работе над фильмами.

Мастера кинематографии считают, что Комитет по делам кинематографии усложнил процесс производства фильмов и не обеспечивает в должной мере нормальных условий для их выпуска. Режиссеры под любыми предлогами предпочитают находиться в простое, работать в театре, писать сценарии, но не заниматься своим прямым делом.

Планирование съемок поставлено неудовлетворительно, в результате чего, как правило, в первом полугодии павильоны киностудий недогружены, а во втором полугодии съемочные группы простаивают из-за отсутствия площади для павильонных съемок. Подобное положение привело к большим простоям ряда фильмов: "Иван Грозный" - вторая серия (постановщик С. Эйзенштейн), "Адмирал Нахимов" (постановщик Пудовкин), "Пятнадцатилетний капитан" (постановщик Журавлев), "Веревочка" (постановщик Фрез) и др.

Нечеткая организация производства и отсутствие надлежащих условий для работы на киностудиях порождают недовольство среди работников кино.

Приводим наиболее характерные высказывания:

Режиссер Юткевич С. И.: "... Есть язва, разъедающая и расшатывающая кинематографию - это чудовищный бюрократизм. В период 1926-1930 г.г. в

правления Госкино было 5 человек и несколько человек обслуживающего аппарата, все остальные люди работали на студиях. И это элементарно, - ведь именно там, на студиях, делаются картины. Посмотрите, что произошло за эти годы? Сколько работает в студии и сколько над нами?

Кинематография за последнее время превратилась в гигантскую бюрократическую машину. Пока производство картин не станет в центр внимания руководства кинематографией – картины производиться не будут, а для этого нужно уничтожить этот самый сложный путь прохождения сценария и картины в производство».

Режиссер Савченко И. А.: «...В кинематографии порочная финансовая система. Если Юткевич не выполнил план, я не могу снимать, так как нет денег. Моя группа 4 месяца сидит без денег, потому что у Петрова сорвалась съемка. А раз я без денег, я не выполняю план и, следовательно, сидит без денег и Александров.

Такое же положение с организацией производства».

Режиссер Ромм М. И.: «Невзирая на изобилие служащих всех рангов на Мосфильме на самом деле – безлюдие. Все это большие и малые начальники, - проводники бюрократической системы, а рабочих нет.

Достаточно сказать, что вместо необходимых 150 столяров - постановщиков, т. е. тех людей, которые готовят павильоны, на Мосфильме всего лишь 15 человек. То же самое в осветительном цехе: квалифицированных осветителей не больше 20, а должно быть не менее 100. В ремонтной мастерской работает только один мастер.

Ничто не сдвинется с места, пока художественная кинематография не получит квалифицированный подсобный персонал.

План 1946 года - 40 картин. Из них 7, застрявших с 1945 года. Остальные 33 надо начать и кончить. Для всякого, кто знаком с состоянием кинематографии ясно, что этот план совершенно нереален, и что форсировать сейчас запуск, - значит только загонять болезнь внутрь.

Кинопроизводство доведено до развала, степени которого не могут уяснить

себе даже многие из руководителей этого дела. Выход есть один – постройка мощных студий и подготовка рабочей силы...»

Редактор кинокомитета Сазонов А. И.: «План выпуска фильмов в 1945 году провален. Из 10 картин, намеченных в 1945 году, Мосфильмом сданы только три картины: «Вез вины виноватые», «Близнецы», «Здравствуй, Москва». Комитет сделал все, чтобы выдать за готовую продукцию 1945 года еще две картины Мосфильма: "Иван Грозный» и «Адмирал Нахимов», но это для Госплана.

Провал плана 1945 года объясняется неумелым хозяйничаньем на студиях лишних, не заинтересованных людей».

Начальник монтажного цеха Мосфильма Масино В. А.: «...Было бы удивительно, если бы план 1945 года в наших условиях был выполнен. На студиях холодно и грязно, в павильонах и коридорах лужи воды, все закутаны и обуты в валенки. Кормят плохо, в столовых грязно и неудобно. Рабочие недовольны, особенно молодежь. Они с удовольствием уходят на другие предприятия».

Подобные настроения приобрели массовый характер.

Ряд крупных мастеров уклоняются от новых постановок ввиду неудовлетворительных условий работы на киностудиях. Об этом заявляют в частных разговорах режиссеры - М. Ромм, И. Пырьев, Ю. Райзман и некоторые другие.

Режиссер Пырьев И. А. заявил: «О положении на студии надо ставить вопрос перед правительством, так как дальше в таких условиях работать невозможно. До изменения условий ставить картины я не хочу».

Режиссер Райзман Ю. Я.: «Когда я себе представляю, что мне нужно скоро снимать фильм в существующих условиях, я содрогаюсь от ужаса. Хорошую картину – снять трудно, а плохую не хочется».

Некоторые работники кино объясняют нежелание режиссеров ставить новые фильмы тем, что все они уже награждены и прославлены, а съемка новой картины связана с тяжелыми условиями работы на студии, с риском и

боязнью пошатнуть репутацию мастера. Поэтому режиссеры ищут побочного заработка, не связанного с постановкой картины.

Режиссер Ромм М. И. в 1945 году не ставил картины, но его годовой заработок (за участие в работе художественного совета, зарплата по студии, консультации по сценариям, режиссура в театре киноактера) составлял примерно 180 тысяч рублей

Режиссер Пырьев, он также в 1945 году постановкой фильма не был занят, но годовая зарплата его составляла 200 тысяч рублей. (Зарплата по студии Мосфильм, по журналу «Искусство кино», участие в заседаниях художественного совета, консультации по сценариям).

По этому поводу отмечены следующие высказывания:

Главный бухгалтер Комитета по делам кинематографии Черненко И. Е.:

«Наблюдая на протяжении долгого времени поведение творческих работников - диву дивишься: у них совершенно паразитическая психология.

Режиссер готов годами под всякими предложениями уклоняться от постановок, крючкотворствовать, халтурить на стороне, браковать сценарии, что угодно, лишь бы не ставить картину. И система такова, что поощряет их: они боятся трудностей производства, ждут более легких времен, а пока получают все блага».

Начальник планового отдела Главного управления по производству художественных фильмов Левинсон С. М.: «Сталкиваясь с работниками студии, прежде всего, замечаешь, исключительно разболтанное, деморализованное состояние кадров. Сейчас трудовая дисциплина вовсе пала низко. Боязнь ответственности заставляет людей часто становиться на формальные позиции в ущерб интересам производства. Это сплошь и рядом приводит к срыву работы. На студиях уже давно убедились, что невыполнение планов не влечет за собой никаких последствий».

Кинодраматург Леонидов О. Л.: «...Призванные мастера чересчур уклоняются от настоящей работы. Режиссеры развращены и избалованы до последней степени. Они сидят и ждут какой-нибудь чрезвычайной

постановки, которая даст им славу. Лауреаты нередко самым циничным образом в этом сознаются.

Большакову, разумеется, очень трудно, но во многом он сам виноват, упорно не выдвигая молодежь хотя бы для того, чтобы сбить спесь или лень с крупных мастеров и заставить их работать, чтобы не потерять места под натиском молодых. А сейчас они пользуются неразберихой, существующей в кинематографии...»

Главный оператор Мосфильма Волчек Б. И.: «Ромм начинает новую постановку только потому, что это - приказ Большакова, а не по собственному желанию. Сейчас, видно, Большаков вынужден принимать меры насилия, чтобы заставить ведущих мастеров начать работу, иначе они годами будут сидеть без дела. Это относится не только к Ромму, но и к Пырьеву и к Райзману.»

Для обеспечения плана 1946 года и запуска переходящих фильмов на 1947 год потребуется не менее 50 сценариев. Между тем, основной заготовитель сценариев – сценарная студия в 1945 году дала только 10 сценариев, принятых в производство.

По имеющимся данным в настоящее время находятся в производстве и не обеспечены сценариями на 1946 год более 30 режиссеров, в том числе такие крупные мастера, как Райзман, Рошаль, Герасимов, Эрмлер, Хейфиц, Пудовкин, Донской, Бек-Назаров, Легошин и другие. Необеспеченность сценариями в текущем году и намеченный тематический план вызывают тревогу со стороны творческих работников кино и писателей.

Редактор Мосфильма Вайсфельд И. В. заявляет: «...Тематический план - это ведомственный документ, который нужен как база существования киностудии, а фактически все пойдет самотеком. Как можно планировать новые картины Герасимова, Бабочкина, Ромма, Пырьева, Петрова, Райзмана и других ведущих режиссеров, когда у них еще нет сценариев».

Сценарист Блейман М. Ю.: «...Неужели мы все, кто раньше так много работал, ходим без дела из-за нашего нежелания работать? Все идет не от этого, нам мешают работать. Как сейчас себя должен чувствовать драматург, если его сценарии проходят следующее количество инстанций:  
заявка на сценарий поступает к редактору сценарной студии;  
обсуждается на редакционном совете;  
обсуждается на редколлегии сценарной студии;  
заключается договор на сценарии;  
сценарий поступает к редактору сценарной студии;  
передается на обсуждение редакционного совета;  
обсуждается на редколлегии;  
в случае благоприятного отзыва сценарий передается в Главк художественных фильмов, где его читают редактора;  
сценарий передается на рассмотрение постоянно действующей сценарной комиссии при комитете;  
сценарий поступает на просмотр начальника Главка;  
сценарий поступает на просмотр председателя Комитета;  
сценарии рассматриваются на художественном совете Комитета;  
и только в том случае, если сценарий получает одобрение худсовета - его направляют на студию, где он также проходит через обсуждение на художественном совете<sup>1230</sup>.

Особое внимание привлекает вопрос о создании сценариев на современные темы.

Директор сценарной студии Еремин Д. И. заявляет: «...Сценариев у нас мало и они плохи, если говорить неофициально. С планом 1945 года мы кое - как вылезли и то только потому, что производственная сторона нашей кинематографии провалилась с ним... В современную нам эпоху гениальные произведения и художники невозможны, так как творить о том, что хочется, запрещается, а рамки разрешаемого настолько узки, что в них ничего не

создашь путного. За последние годы нет ни одного выдающегося сценария. Все кинопроизведения лишены качества высокого искусства».

Режиссер Пырьев И. А.: «...Современной темы в нашей кинематографии не существует. Все боятся за нее браться и в первую очередь сам Большаков. Не так повернешь тему, не тому угодишь, не так будет поставлен вопрос - и вы сталкиваетесь с запрещением вашего сценария. Поэтому Эйзенштейн сидит на «Иване Грозном», Пудовкин - на «Нахимове», Петров хочет ставить «Порт-Артур», Барнет - «Волки и овцы». Я же сам хочу делать Достоевского. Это интересно и не опасно. При такой цензуре, какая сейчас есть в Комитете и в других более высоких инстанциях, мы только и сможем выехать на истории или на классиках...»

Киносценарист Рожков Н. В.: «...В нашей кинематографии работать с каждым днем становится все хуже и хуже. Казалось бы, что сейчас у нас – кинодраматургов – должны быть большие перспективы, должно быть направление на новую тематику. В действительности все обстоит наоборот. Сценаристы – профессионалы постепенно отходят от киноискусства. Сейчас в кино занято 10 -15 сценаристов, работают они медленно и плохо. Тематика – неинтересная и большинство из них заранее знает, что их вещи ставиться не будут».

Аналогичные высказывания отмечаются со стороны и других драматургов и писателей, работающих в кино.

Народный комиссар Государственной Безопасности Союза ССР

В. Меркулов

РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 467, л. 17 –24.

**Докладная записка А.А. Жданова, Г.Ф. Александрова, И.Г. Большакова И.В. Сталину о плане производства художественных фильмов в 1946-1947 гг.**

Секретарю ЦК ВКП(б)

Тов.Жданову А.А.

Направляю на Ваше рассмотрение проекты письма товарищу Сталину, плана производства художественных фильмов и постановления ЦК ВКП(б) о Совете при Министерстве кинематографии СССР.

*Г.Александров*

8.У.46 г.

Товарищу СТАЛИНУ И.В.

По Вашему поручению мы рассмотрели представленный Министерством кинематографии план производства художественных фильмов.

За годы войны производство художественных фильмов по сравнению с довоенным сократилось (*почти*) в два раза, идейный и художественный уровень выпускаемых картин заметно понизился.

Художественные фильмы последнего времени, за небольшими исключениями однообразны по своим сюжетам, упрощены по режиссерскому замыслу и актерскому исполнению. Качество постановочной техники весьма низкое: часто повторяются (*шаблонные*) старые кинематографические приемы, художественно-изобразительное оформление картин бедное, отсутствует забота о тщательной отделке деталей фильмов, во многих фильмах снимаются одни и те же артисты.

В 1945 году создано всего 19 полнометражных художественных фильмов. Из них 6 фильмов являются или совершенно неудовлетворительными, или идейно и художественно неполноценными. Фильм «Иван Грозный» (2-я серия), как антиисторический и антихудожественный, решением ЦК ВКП(б) воспрещен для демонстрации; фильм «Адмирал Нахимов» предложено переработать; фильм «Простые люди» дает фальшивое изображение жизни советского народа во время войны и до сих пор не выпущен на экран;



фильмы «Золотой тропой» и «Строптивые соседи» сделаны крайне примитивно и плохо; фильм «Близнецы» неправильно изображает отношение советских людей к детям и является недоброкачественной картиной. Восемь фильмов из девятнадцати по своим темам весьма далеки от нашего времени.

Крупные недостатки имеются и в плане производства художественных фильмов на 1946 год, представленном Министерством кинематографии. Значительное место в плане занимают малосодержательные картины на мелкие бытовые темы; сценарии для этих картин написаны слабо, *(недостаточно опытными литературными работниками)*. Почти половина плана отводится для фильмов на темы, далекие от современности. Многие фильмы запланированы как экранизация различных литературных произведений прошлого века.

В плане производства фильмов на 1946 год *(предусматривалось начать работу над (включено) 46 фильмами фильмов)*.

*(Десять)* одиннадцать картин, предусмотренных планом, - «Дорога без сна», *(Золотое кольцо)*, «Сыновья», «Освобожденная земля», «Давид Гурамишвили», «Беспокойное хозяйство», «Приданое с вензелями», «Похождения Насреддина», «Каменный цветок», «Синегория», «Робинзон Крузо», уже *(закончены)* выпущены из производства *(ом)*.

Из оставшихся 36 картин необходимо исключить 16 фильмов, в том числе:

«Волки и овцы» – экранизация одноименной пьесы Островского. Эта пьеса по своим идеям очень далека от нашего времени и содержит мало поучительного для советского зрителя;

«Лев Гурыч Синичкин» – экранизация одноименного старого русского водевиля Ленского из жизни артистов. (Водевиль показывает в веселой, забавной форме как старый актер пробивает для своей дочери путь на сцену. Никаких достоинств этот водевиль не содержит).

«Трое» – экранизация одноименной ранней повести Горького. В ней рассказывается история мелкого торговца Ильи Лунева. Сценарий написан в тяжелых и мрачных тонах; много места уделяется психологическим

переживаниям Лунева; после того как он убил старика-содержателя его знакомой проститутки и после долгих размышлений сознался в своем преступлении;

«Пиковая дама» – экранизация одноименной оперы Чайковского. Эта опера очень популярна и общеизвестна. Кино пожалуй не сможет ничего прибавить к этому произведению по сравнению с тем, что уже дано театром. Экранизация этой оперы потребует длительного времени, затраты больших средств, но мало целесообразна.

«Анаид» – экранизация одноименной армянской легенды о том как дочь пастуха научила царского сына труду и сделала его добрым правителем своей страны. В связи с тем, что сюжет этой сказки очень прост, а сама она коротка, *(то)* авторы ввели в сценарий много эпизодов, не имеющих отношения к сказке. Сценарий получился водянистым, скучным, неинтересным. Видно, что материала этой сказки нехватает для картины;

«Золушка» – экранизация одноименной общеизвестной сказки;

«Сказка об Ивашке» – экранизация одноименной русской сказки. Материала этой сказки недостаточно для постановки хорошего фильма. Сценарий написан слабо;

«Пирогов» – биографический фильм об известном хирурге Пирогове. Сценарий для этой картины еще не подготовлен. Кроме того, в этом году уже ставятся две картины о современных хирургах и хирургии;

«Крылатые кони» – концерт из уральских песен. Программа концерта еще не составлена и не определена;

«Песня народа» – концерт из армянских песен; программа концерта пока еще не составлена, поэтому неизвестно, что будет собою представлять этот фильм;

«Машина 22-12» – фильм о шоферах, о том, что хороший шофер может ездить хорошо и на плохой машине в то время, как плохой шофер плохо ездит и на хорошей машине. Сценарий написан плохо.

«Родина капитанов» - фильм о возвращении советских воинов домой с фронта. Сценарий написан плохо, содержит много нелепостей. Так, например, много места занимает в сценарии описание того, как колхозники, ожидая с войны своих прославленных земляков – двух капитанов, восстанавливают в честь их игрушечную крепость, на которой играли эти капитаны, когда были детьми. Советские люди в сценарии (*опошлены и*) оглушены;

«Ключи счастья» – фильм о нашем времени с точки зрения людей, живущих в XXI веке. Сценарий содержит очень много надуманного, неправдоподобного. В сценарии описывается как в 2027 году два старика, которым по 120 лет, вспоминают 1938 год, когда они, будучи молодыми, ехали в поезде в Сибирь и как один из них тогда потерял любимую девушку, а другой нашел ее;

«Очарованный сержант» – фильм о любви двух молодых людей, о том, как лейтенант Мухтар сначала не любил девушку – сержанта Биби, а потом, когда (*она стала человеком и Мухтар*) увидел, что она сняла шинель и одела платье и узнал, что она умеет чудесно петь, полюбил ее. Сценарий написан плохо;

«Похищение Мананы» – фильм о любви двух молодых людей. Лейтенант Арчил возвращается с войны домой, в поезде он встречает девушку и влюбляется в нее. Эта девушка не отвечает ему взаимностью, тогда он, вспоминая обычаи предков, похищает ее. Оказалось, что похищенная девушка имеет звание майора. Лейтенант очень смущен. Он просит прощения у девушки, старшей его по званию. Дело заканчивается счастливым браком.

В соответствии с планом Министерства кинематографии в настоящее время находятся в производстве фильмы «Семетей сын Манаса» и «Фатали хан Кубинский». Оба эти фильма по своим темам очень далеки от нашего времени. Фильм «Семетей сын Манаса» является экранизацией киргизского эпоса «Манас». Фильм (*находится в*) производстве(*дится*) (*на*) Алма-

Атинской киностудии (*ей*) уже второй год, на него затрачено свыше 2-х миллионов рублей. ЦК КП(б) Киргизии просит оставить этот фильм в плане производства кинофильмов. Фильм «Фатали хан Кубинский» посвящен деятельности правителя Кубинского ханства в Азербайджане, в ХУШ веке. Фильм производится на Бакинской киностудии. ЦК КП(б) Азербайджана (т.Багиров) просит об оставлении этого фильма в плане Министерства кинематографии. Оба эти фильма, как далекие по своим темам от нашего времени и мало интересные для огромного большинства советского народа, следует также исключить из плана производства кинофильмов.

Вносим на Ваше рассмотрение новый план производства фильмов в 1946-1947 г.г. В представляемом проекте плана предусматривается производство 35 кинофильмов, из которых 17 фильмов должны быть выпущены на экран в 1946 году, а 18 фильмов – в 1947 году.

По новому плану почти все (*главное место отводится современной тематике*) фильмы ставятся на темы из современной жизни. Два фильма будут выпущены на большие и важные темы из истории советского государства и жизни народов СССР. Фильм «Клятва» – о выполнении народами Советского Союза великой клятвы товарища Сталина, данной им у гроба В.И.Ленина, ставит режиссер М.Чиатурели; фильм «Свет над Россией» - о возникновении и претворении в жизнь ленинского плана ГОЭЛРО ставит режиссер С.Юткевич.

Несколько фильмов посвящается военным темам. Фильм «Молодая гвардия» по одноименной книге А.Фадеева ставит режиссер С.Герасимов; фильм «Бранденбургские ворота» о завершающем этапе Отечественной войны и вступлении Красной Армии в Берлин ставит режиссер Б.Бабочкин; над фильмом «Василий Ткркин» по (*мотивам*) одноименной поэме А.Твардовского будет работать режиссер И.Савченко; фильм «Подвиг» – о советских разведчиках будет поставлен режиссером Б.Барнетом.

Намечены кинокартины о восстановлении и развитии нашего хозяйства после войны и о трудовых доблестях советского народа. Фильм «Большая

жизнь» (2-я серия) о том, как известные зрителям по первой серии герои фильма после войны снова возвращаются в Донбасс и восстанавливают шахты, *(ставится режиссером Л.Луковым)*; фильм «Новый дом» – о белорусских крестьянах, вернувшихся с фронта и восстанавливающих свои родные села, *(ставит режиссер Корш-Саблин)*.

В плане предусматриваются фильмы о передовой науке, о советских ученых. Над кинофильмом «Мичурин» работает режиссер А.Довженко; фильм «Домик в Колтушках» об академике Павлове ставит режиссер М.Ромм; фильм «Во имя жизни» о молодых советских ученых поручается поставить режиссерам Хейфиц и Зархи. Три фильма будут поставлены о народах Советской Прибалтики. Фильм «Мария Мельникайте» о литовской девушке Герое Советского Союза, погибшей в дни Отечественной войны, ставит режиссер В.Строева; над фильмом «Победа» о партизанской борьбе латышского народа в дни Отечественной войны работает режиссер Иванов; фильм «Жизни Цитадели» – о современной эстонской интеллигенции ставит режиссер Файнциммер.

Проект плана включает фильмы о советской интеллигенции. Фильм «Воспитание чувства» – о народной учительнице ставит режиссер М.Донской; фильм «Весна» из жизни ученых и артистов ставит режиссер Г.Александров; фильм «Сказание о земле Сибирской» – о молодом советском музыканте, живущем в Сибири и создающем симфонию о ее красоте и богатстве, ставит режиссер И.Пырьев.

Фильмы об освободительной миссии Красной Армии в Отечественной войне «Новая Югославия» ставит режиссер А.Ромм и «Рассвет над Прагой» – режиссер Л.Луков.

Для работы над кинокартинами, намеченными в плане, привлекаются почти все крупные кинорежиссеры, за исключением больного Эйзенштейна, продолжающего работать над своей кинокартиной «Адмирал Нахимов» Пудовкина, *(работающих над сценариями)* для своих картин С.Васильева и Ф.Эрмлера.

Ввиду того, что на многие важные темы, по которым необходимо создать художественные фильмы, еще не имеется сценариев, а потому эти темы не включены в план, (считаем) целесообразно дать задание Министерству кинематографии (подготовить для производства) художественные фильмы (примерно) на такие темы:

1. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Москвой в декабре 1941 года.

2. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Сталинградом.

3. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Ленинградом.

4. Художественно-документальный фильм<sup>А</sup> о Крымской операции в 1944 году.

5. Фильм о людях Сталинградского тракторного завода, об их героической борьбе в дни Отечественной войны и об их труде по восстановлению завода.

6. Фильм о новаторах передовой техники, умеющих организовать и поднять заводской коллектив на борьбу за новейшие технические достижения.

7. Фильм о русских колхозниках из района, подвергшегося немецкой оккупации, о рядовых героях партизанского движения, которые с величайшим терпением и упорством восстанавливают свой колхоз.

8. Фильм о матери-героине.

9. Фильм о нефтяниках.

10. Фильм о металлургах.

11. Фильм о том, как грузинский колхоз решает задачи развития цитрусовых культур.

12. Фильм об узбекских хлопкоробах.

13. Фильм о Шевченко (предлагает ЦК КП(б) Украины).

Представляем на Ваше утверждение проект постановления Политбюро ЦК ВКП(б) о плане производства художественных кинофильмов на 1946-1947 г.г., рассмотренный и принятый Оргбюро ЦК ВКП(б).

А. Жданов. Г. Александров. И. Большаков.

20/ У. 46

РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, ед. хр.1484 л. 75-81.

---

<sup>А</sup> Далее Сталин исправил на: «о разгроме немецких войск в Крыму в 1944 году».

**Предложения о мероприятиях по улучшению руководства агитпроработой и по укреплению аппарата Управления пропаганды ЦК ВКП(б)**

*15 июля 1946 г.*

Приложение, к п.452гс, пр.\$ 268,

В агитационно-пропагандистской и идеологической работе, в работе газет, издательств, в области литературы и искусства 'имеют место крупные недостатки. Центральные газеты потеряли свою специфику и выглядят на один лад; публикуемые в газетах материала часто серы, скучны, без конца повторяют всем известные положения и факты; "Правда" перестала, быть ведущей газетой для других газет \* Имея в виду первостепенное значение печати для поднятия уровня всей идеологической работы, Управлению пропаганды необходимо главное внимание сосредоточить на коренном улучшении центральных и местных газет..\*

Серьезные недостатки имеются в области издательского дела. В стране нет единого государственного плана издания литературы, ввиду чего, многие издательства повторяют работу друг друга, издают большое количество излишней ведомственной и вообще плохой литературы.

Особенно крупные изъяны имеются в руководстве художественной литературой, театрами, кинематографией. Отсутствие настоящей большевистской беспристрастной критики произведений литературы и искусства привело к снижению общего художественного и идейного уровня многих литературных произведений, театральных постановок, кинокартин.

В литературе и искусстве имеется тенденция к отходу от современных тем и к одностороннему увлечению исторической тематикой. В некоторых театрах культивируют буржуазную западно-европейскую к американскую пьесу в ущерб советской пьесе,

открывая тем самым путь для проникновения буржуазных влияний на советского зрителя.

Серьезные недостатки в подготовке кадров работников по марксистско-ленинской теории и неудовлетворительность руководства научной работой в области общественных наук привели к сильному отставанию в разработке актуальных вопросов экономики, права, философии, истории, международной политики. За годы войны значительно ослабла также работа партийных организаций по руководству делом марксистско-ленинского воспитания кадров. Управление пропаганды не организовало руководства пропагандой по вопросам внешней политики и международной жизни.

Учитывая наличие указанных крупных недостатков в постановке пропаганды и агитации, в работе печати, издательств, в развитии художественной литературы, кинематографии, театра, в целях серьезного подъема всей идеологической и культурно-воспитательной работы партии, вносим на рассмотрение ЦК ВКП(б):

1. Предложения по улучшению руководства:
    - а) центральными и местными газетами;
    - б) изданием литературы;
    - в) художественной литературой, искусством и культурно-просветительной работой;
    - г) теоретической работой в области общественных наук;
    - д) агитационно-пропагандистской работой местных партийных организаций;
    - е) подготовкой и переподготовкой пропагандистских кадр
  2. Перечень вопросов, подготовляемых отделами Управления пропаганды.
  3. Предложения по организации работы Управления пропаганды ЦК ВКП(б) и укреплению Управления пропаганды кадрами.
- (...)



а) принять меры к искоренению подхалимской „критики“, стоящей на службе у ведомств и отдельных писателей, к созданию объективной, независимой, принципиальной большевистской критики литературных произведений. С этой целью сосредоточить в Агитпропе наиболее подготовленных литературных критиков, способных объективно, без предубеждений оценивать произведения художественной литературы и давать отпор всяким проявлениям холуйских и пристрастных выступлений литературных критиков в газетах и журналах.

Правлению Союза писателей чаще практиковать в среде писателей и в литературных журналах творческие дискуссии писателей к критиков;

б) подготовить и внести в ЦК ВКП(б) вопрос об улучшении литературно-художественных журналов и некотором сокращении их числа;

в) разработать мероприятия по ускорению переводов и об издании на русском языке лучших произведений писателей союзных и автономных республик,

## 2. Кинематография

За последнее время произошло снижение идейного, художественного и технического уровня выпускаемых кинофильмов, создано мало картин, отображающих жизнь советского народа, некоторые режиссеры отходят от современной тематики в

далекое прошлое, увлекаются постановкой безыдейных картин на мелкие бытовые темы. План производства художественных фильмов на 1946 год, представленный Министерством кинематографии в ЦК ВКП(б), страдает этими же недостатками. Крупным пороком в работе кинематографии является крайне неряшливая подготовка фильмов, создание картин без продуманного плана, нередко по плохим сценариям, без тщательной отделки деталей, от которых в значительной мере зависит успех картины.

В целях решительного выправления положения дел в кинематографии:

а) разработать и внести на рассмотрение ЦК ВКП(б) новый план производства художественных фильмов на 1946-47гг. В новом плане

предусмотреть, наряду с сокращением числа картин на исторические и неактуальные темы, значительное повышение удельного веса фильмов на современные темы. Развернуть производство фильмов в Литве, Латвии и Эстонии;

б) развернуть критику недостатков кинофильмов, для чего сосредоточить в Управлении пропаганды лучших критиков (по кино, способных давать объективную и содержательную критику выходящих картин..

РГАСПИ, ф.17, оп. 116, д.268, л. 130-155.

**Проект постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Адмирал Нахимов»**  
*8 мая 1946 г.*

Товарищу Сталину И. В.<sup>1</sup>

Направляем на Ваше утверждение проект постановления ЦК о кинокартине «Адмирал Нахимов».

А. Жданов.

А. Кузнецов.

Н. Патоличев.

Г. Попов.

8/У.19 46 г.

Проект.

Постановление ЦК ВКП(б)

о кинокартине «Адмирал Нахимов».

1. ЦК ВКП(б) отмечает, что в кинокартине «Адмирал Нахимов», поставленной режиссером Пудовкиным по сценарию Луковского, имеются серьезные недостатки, снижающие художественную ценность и историческую правдивость фильма. Сцена Синопского морского сражения, являющаяся

основной в фильме, не развернута и осталась незавершенной. Не воспроизведен исторический факт пленения Нахимовым командующего турецким флотом с его штабом, слабо показан город Синоп после сражения. Защита Севастополя изображена схематично и недостаточно убедительно. Совершенно не объяснены причины потопления русскими своего флота на севастопольском рейде. Действия Нахимова при обороне Севастополя раскрыты менее ярко, чем в других сценах картины.

2. ЦК ВКП(б) поручает Министерству кинематографии (т. Большакову) переделать кинокартину «Адмирал Нахимов» в следующих направлениях:

а) ввести сцену пленения Нахимовым в Синопском бою турецкого адмирала Осман-Паши, его штаба и прикомандированных к нему английских офицеров, привести при этом слова Нахимова, обращенные к турецкому адмиралу о том, что Турции всегда надлежало бы находиться в мире и дружбе с Россией и что она сама виновата в своем поражении, начав с Россией рискованную войну.

Показать гуманное обращение Нахимова с пленными турками и мирным населением города Синопа.

б) Показать Синоп и бухту перед боем, а также остатки турецкой эскадры и горящий Синоп в результате боя;

в) дать более яркую и величественную картину возвращения победоносной эскадры Нахимова в Севастополь после Синопского сражения;

г) переделать сцену разговора Нахимова с Меншиковым, чтобы предложение о немедленном захвате Босфора и Дарданелл мотивировалось Нахимовым необходимостью закрыть доступ в Черное море англо - французскому флоту, состоявшему тогда из паровых винтовых кораблей и превосходившему по своим техническим данным русский флот, состоявший из парусных судов;

д) дополнить картину сценой совещания адмиралов и высших офицеров перед началом осады Севастополя, на котором Корнилов и

Нахимов приводят убедительные доводы о необходимости выполнения приказа Меншикова по затоплению русского флота, ввиду явного превосходства паровых винтовых кораблей англо-французской эскадры над парусными судами русского флота;

е) ярче показать оборону Севастополя и роль Нахимова в организации борьбы за Севастополь;

ж) включить дополнительный эпизод захвата в плен популярным севастопольским героем матросом Кошкой английского офицера, уже ранее плененного и отпущенного Нахимовым при Синопе в числе английских инструкторов турецкого флота.

3. Переделку кинокартины «Адмирал Нахимов» закончить в 4-месячный срок<sup>2</sup>.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 117, ед. хр. 605, л. 87.

**Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь»**  
4 сентября 1946 г.

О кинофильме «Большая жизнь» .

ЦК ВКП(б) отмечает, что подготовленный Министерством кинематографии СССР кинофильм «Большая жизнь» (вторая серия, режиссер Л. Луков, автор сценария П. Нилин) порочен в идейно-политическом и *крайне слаб* в художественном отношении.

В чем состоят пороки и недостатки фильма «Большая жизнь»?

В фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, который не дает правильного представления о действительном размахе и значении проведенных советским государством восстановительных работ в Донецком бассейне. К тому же восстановление Донбасса занимает в фильме незначительное место, а главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода

личных переживаний и бытовых сцен. Ввиду этого содержание фильма не соответствует его названию. *Больше того, название фильма «Большая жизнь» звучит издевкой над советской действительностью.*

В фильме явно смешаны две разные эпохи в развитии нашей промышленности. По уровню техники и культуре производства, показанных в фильме «Большая жизнь», кинокартина отражает скорее период восстановления Донбасса после окончания гражданской войны, а не современный Донбасс с его передовой техникой и культурой, созданной за годы сталинских пятилеток. Авторы фильма создают у зрителя ложное впечатление, будто восстановление шахт Донбасса после его освобождения от немецких захватчиков и добыча угля осуществляются в Донбассе не на основе современной передовой техники и механизации трудовых процессов, а путем применения грубой физической силы, давно устаревшей техники и консервативных методов работы. Тем самым в фильме извращается перспектива послевоенного восстановления нашей промышленности, основанного на передовой технике и на высокой культуре производства.

В фильме «Большая жизнь» дело восстановления Донбасса изображается таким образом, будто бы инициатива рабочих по восстановлению шахт не только не встретила поддержки со стороны государства, но проводилась шахтерами при противодействии государственных организаций. Такое изображение отношений между государственными организациями и коллективом рабочих является насквозь фальшивым и ошибочным, так как известно, что в нашей стране всякая инициатива и почин рабочих пользуются широкой поддержкой со стороны государства.

В этой связи в фильме фальшиво изображены партийные работники. Секретарь парторганизации на восстанавливаемой шахте показан в нарочито нелепом положении, поскольку его поддержка инициативы рабочих по восстановлению шахты может, якобы, поставить его вне рядов партии. Постановщики фильма изображают дело таким образом, будто бы партия

может исключить из своих рядов людей, проявляющих заботу о восстановлении хозяйства.

Обстановка восстановления Донбасса ошибочно изображена в фильме таким образом, что создается впечатление, будто бы Отечественная война закончилась освобождением Донбасса от немецких захватчиков. Фильм представляет дело так, как будто бы в начале восстановления Донбасса произошла демобилизация армии и все солдаты и партизаны вернулись к мирным занятиям. О войне, которая была в этот период в разгаре, в фильме говорится, как об отдаленном прошлом.

Фильм «Большая жизнь» проповедует отсталость, бескультурье и невежество. Совершенно немотивированно и неправильно показано постановщиками фильма массовое выдвижение на руководящие посты технически малограмотных рабочих с отсталыми взглядами и наслоениями. Режиссер и сценарист фильма не поняли, что в нашей стране высоко ценятся и смело выдвигаются люди культурные, современные, хорошо знающие свое дело, а не люди отсталые и некультурные, и что теперь, когда советской властью создана собственная интеллигенция, нелепо и дико изображать в качестве положительного явления выдвижение отсталых и некультурных людей на руководящие посты.

В фильме «Большая жизнь» дано фальшивое, искаженное изображение советских людей. Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс, показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами. Большую часть своего времени герои фильма бездельничают, занимаются пустопорожней болтовней и пьянством. Самые лучшие по замыслу фильма люди являются непробудными пьяницами. В качестве основных героев фильма фигурируют люди, служившие в немецкой полиции. В фильме изображен явно чуждый советскому строю тип (Усынин), оставшийся при немцах в Донбассе, разлагающая и провокационная деятельность которого остается безнаказанной. Фильм наделяет советских людей нравами, совершенно не свойственными нашему

обществу. Так, красноармейцы, раненные в сражении за освобождение шахты, оставлены без всякой помощи на поле боя, а жена шахтера (Соня), проходящая мимо раненых бойцов, проявляет полное равнодушие и безразличие к ним. В фильме изображено бездушно-издевательское отношение к молодым работницам, приехавшим в Донбасс. Работниц вселили в грязный, полуразрушенный барак и отдают на попечение отъявленному бюрократу и негодяю (Усынину). Руководители шахты не проявляют элементарной заботы работницах. Вместо того, чтобы привести в порядок сырое, протекающее от дождя помещение, в котором были размещены девушки, к ним, как бы в издевку, посылаются увеселители с гармошкой и гитарой.

Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства

Художественный уровень фильма также не выдерживает критики. Отдельные кадры фильма разбросаны и не связаны общей концепцией. Для связи отдельных эпизодов в фильме служат многократные выпивки, пошлые романсы, любовные похождения, ночные разглагольствования в постели. Введенные в фильм песни (композитор Н. Богословский, авторы текстов песен А. Фатьянов, В. Агатов) проникнуты кабацкой меланхолией<sup>Е</sup> и чужды советским людям. Все эти низкопробные приемы постановщиков, рассчитанные на самые разнокалиберные вкусы и особенно на вкусы отсталых людей, отодвигают на задний план основную тему фильма - восстановление Донбасса. Коллектив талантливых советских артистов использован постановщиками фильма неправильно. Артистам навязаны нелепые роли, их талант направлен на изображение примитивных людей и сомнительных по своему характеру бытовых сцен.

ЦК ВКП(б) устанавливает, что Министерство кинематографии

---

<sup>Е</sup> Далее следовала фраза «в духе Вертинского», которая была вычеркнута Маленковым (там же).

(т. Большаков) за последнее время подготовило, кроме порочной картины «Большая жизнь», ряд других неудачных и ошибочных фильмов - вторая серия фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн), «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин), «Простые люди» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг).

Чем объясняются столь частые случаи производства фальшивых и ошибочных фильмов? Почему потерпели неудачу известные советские режиссеры т.т. Луков, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, создавшие в прошлом высокохудожественные картины?

Дело в том, что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся. Так, кинорежиссер В. Пудовкин взялся ставить фильм о Нахимове, но не изучил деталей дела и искажил историческую правду. Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова. В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и, что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим. Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, и Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, - слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета. Авторы фильма «Большая жизнь» проявили невежество в отношении изучения темы о современном Донбассе и его людях, в незнании предмета, в легкомысленном отношении сценаристов и режиссеров к своему делу заключается одна из основных причин выпуска негодных фильмов.



ЦК ВКП(б) устанавливает, что Министерство кинематографии и прежде всего его руководитель т. Большаков плохо руководит работой киностудий, режиссеров и сценаристов, мало заботится об улучшении качества выпускаемых фильмов, бесполезно затрачивает большие средства. *Руководители Министерства кинематографии безответственно относятся к порученному делу и проявляют беспечность и беззаботность в отношении идейно-политического содержания и художественных достоинств фильмов.*

ЦК ВКП(б) считает, что работа Художественного совета при Министерстве кинематографии организована неправильно и Совет не обеспечивает беспристрастной и деловой критики подготовляемых к выпуску фильмов. Художественный совет часто проявляет аполитичность в своих суждениях о картинах, мало обращает внимания на их идейное содержание. Многие члены Художественного совета не проявляют принципиальности в оценке фильмов, высказывают суждения о картинах, исходя из личных, приятельских отношений с постановщиками кинофильмов. Только этим можно объяснить, что Художественный совет при обсуждении фильма «Большая жизнь» не сумел разобраться в его идейном содержании, проявил вредный либерализм, дав совершенно необоснованно высокую оценку фильма. Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов.

*Работники искусств должны понять, что те из них, кто и впредь будет безответственно и легкомысленно относиться к своему делу, легко могут оказаться за бортом передового советского искусства и выйти в тираж, ибо советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства.*

*ЦК ВКП(б) постановляет :*

1. Ввиду изложенного выпуск на экран второй серии фильма «Большая жизнь» запретить.

2. Предложить Министерству кинематографии СССР и Художественному совету при Министерстве извлечь необходимые уроки и выводы из решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» и организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов.  
РГАСПИ, ф. 17, оп. 116, ед. хр. 277, л. 30-34.

**Докладная записка И. Г. Большакова А. А. Жданову об обсуждении кинофильма «Большая жизнь» на совещании работников художественной кинематографии**

24 октября 1946 г.

Секретарю Центрального комитета ВКП(б)

товарищу Жданову А. А.

14-17-го октября с. г. Министерство кинематографии СССР с разрешения ЦК ВКП (б) провело совещание работников художественной кинематографии, на котором обсуждалось решение ЦК партии о кинофильме «Большая жизнь», вторая серия.

На этом совещании творческие работники выступили с разнузданной, односторонней критикой Министерства, продемонстрировав еще раз свою групповую, беспринципную спаянность. Никто из них не пытался критиковать ни своих ошибок, ни ошибок своих товарищей. Больше того, некоторые из них в завуалированной форме пытались смягчить ошибки Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга.

По своему тону выступления Пырьева, Васильева, Донского носили грубый, нетактичный, истерический характер. Прикрываясь декларативной частью признания правильности и своевременности решения ЦК ВКП (б), Ромм, Пырьев, Васильев и Донской отстаивали право на идеологический брак, право на бесконтрольное расходование средств, защищали под видом

«творчества» бракоделов, стремились оправдать имевшиеся идеологические ошибки наличием организационных недостатков в производстве картин. Режиссер Васильев Сергей в распушенной форме интерпретировал решение руководящих органов об отмене авторского права, как эксперимент, от которого надо отказаться потому, что этот эксперимент принес и приносит вред кинематографии.

Отдельные ораторы, в частности Васильев, обвиняли руководителей кинематографии в том, что неправильно переводить людей, находящихся в простое, на оплату 50 %, как это установлено правительством и что, якобы, этим путем мешают работать творческим работникам.

Критикуя Министерство, работники проповедовали идею мелкобуржуазного демократизма в кинематографии, игнорируя широкое привлечение творческих работников к участию в руководстве кинематографией (Художественные советы, художественные руководители), требовали организации союза киноработников по типу союза писателей с правами, которые не были сформулированы, но, по существу, подразумевалось, что этот союз должен руководить кинематографией вместо министерства.

Поэтому приходится удивляться однобокому освещению работы этого совещания в газете «Культура и жизнь» от 20 октября. Прилагаю выдержки из выступлений т. т. Пырьева, Донского, Ромма и Васильева.

Министр кинематографии СССР И. Большаков.

Из выступления тов. М. И. Ромм.

О режиссерах. Прежде всего, я должен Вам сказать, Иван Григорьевич: больно легко Вы расправляетесь, на словах, правда, с режиссерами. Я не против организационных выводов. Человек согрешил, надо сделать вывод. Но что это за фраза: «Человек сделал плохую картину, а мы ему даем

другую»? Герасимов тоже начал с двух плохих картин<sup>4</sup>, Довженко начал с плохой картины «Ягодки Кохани»<sup>5</sup>. Ошибаются и крупные режиссеры. Я видел картину Джона Форда «Райская птица»<sup>6</sup>. У меня волосы дыбом встали, какое это барахло. Бывают ошибки случайные, бывают более глубокие. Одни деградируют, другие делают ошибки.

Тот, кто отвечает, тот работает, и, следовательно, тот хозяин дела. Так извольте считаться с нами, как с хозяевами кинематографии, если мы за нее отвечаем. Если мы за нее отвечаем, тогда мы должны ее делать. Придите к нам, поговорите о том, что нам делать, а не ограничивайтесь оргвыводами.

#### Из выступления тов. Пырьева.

Нам всегда кажется, что имеющиеся сценаристы - это какие-то подозрительные люди, что-то они ходят около кинематографии и что-то странное делают (*Смех*). Все время мы думаем, а не переполучили ли они аванс? (*Общий смех*). Мы боимся, что вдруг они переполучат какой-нибудь аванс в 5 - 6 тысяч рублей! (*Смех*). Есть прекрасный, талантливый сценарист - Бондин, но не нашел он пока своего режиссера<sup>7</sup>. А то, что он талантлив, - в этом я голову свою даю на отсечение! (*С места: Правильно*). (*Аплодисменты*). А все смотрят на него подозрительно и не помогают ему себя выявить. Вот, здесь и обвиняют и т. Шкловского в том, что он получил 200 т.р. за 5 лет. А если откинуть налоги, да разбить эту сумму на 12 месяцев, вот и подсчитайте, что же это за громадная сумма выйдет? - Выходит по 2 тыс. рублей в месяц. Вот, какая это «огромная» сумма.

Нет у нашей общественной организации никаких прав. Это просто клуб при Министерстве кинематографии. А мы хотим, чтобы была настоящая боевая общественная организация, и ей надо дать права и реорганизовать ее в самостоятельную творческо-общественную организацию, именно самостоятельную, а не ведомственную.

Кстати, надо помочь и Эйзенштейну выздороветь и дать хороший сценарий, окружить его вниманием и, чтобы он сделал хорошую картину (*Аплодисменты*).

И выступления тов. С. Д. Васильева.

Мне хочется предъявить счет нашему руководству. Я думаю, что именно в этом очень много наших несчастий. Именно в том, что наше руководство не поняло и не всегда считалось с нами, с художниками, делающими искусство. Оно не всегда понимало, что эти художники призваны к величайшим делам. Ну, хорошо, в порядке опыта, в 1938 году мы отменили авторские в кинематографии. Помогло это нам или нет? По-моему - нет. Почему же об этом нельзя сказать сегодня, на основании опыта? Это был опыт, и опыт показал, что мы от этого не выиграли, а проиграли.

Из выступления тов. Донского.

А вот на «Непокоренных», на моем фильме выступает руководитель хора и начинает разговаривать о большом искусстве кинематографии. Причем разговаривает, как зритель и не очень важный зритель. В Комитете по делам искусств, например, создан Художественный совет, там нет ни одного кинематографиста, Храпченко нас туда не допускает. Они занимаются своим искусством.

Вы скажете, что наше искусство более широкое, что у нас есть и музыка, есть и военные темы. Но для этого есть консультанты. А у нас в Художественном Совете есть генералы, несколько генералов. (Горбатов: - Генералы самые полезные люди). Безусловно, но посмотрите в какой пропорции генералы. Есть Захаров, у него хороший хор, но он не кинематографист. Есть у нас Дикий. Почему Дикий? <sup>8</sup> У нас должна быть какая-то гордость. Ее у нас нет. Мы можем приглашать к нам кого угодно, как будто это небольшое дело.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 467, л.143-147.

**Докладная записка К. Е. Ворошилова, Л. З. Мехлиса, Г. Ф.**

**Александрова А.А. Жданову о недостатках в организации производства кинофильмов и фактах разбазаривания и хищения государственных средств на киностудиях**

*10 декабря 1946 г.*

Товарищу ЖДАНОВУ А.А.

Представляем проект постановления «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях», разработанный в соответствии с поручением товарища Сталина И.В. За допущенные в системе кинематографии злоупотребления и за систематическое невыполнение планов производства кинофильмов предлагаем освободить т. Большакова от обязанностей Министра кинематографии СССР.

На должность Министра кинематографии СССР рекомендуем одного из следующих товарищей:

тов. Игнатъева С. Д. - заместителя начальника Управления ЦК ВКП(б) по проверке партийных органов;

тов. Шаталина Н. Н. - инспектора ЦК ВКП(б);

тов. Кузакова К. С. - заместителя начальника Управления пропаганды ЦК ВКП(б).

К. Ворошилов, Л. Мехлис, Г. Александров

10 декабря 1946 г. <sup>3</sup>

РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 467, л.179..

**Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях»**

16 декабря 1946

Центральный Комитет ВКП(б) устанавливает, что в организации производства художественных фильмов имеются крупнейшие недостатки, которые не позволяют использовать полностью техническую базу киностудий, приводят к сокращению количества и к ухудшению качества выпускаемых кинофильмов, удорожают стоимость картин, создают благоприятную почву для разбазаривания и хищения государственных денежных средств и материальных ценностей и тем самым наносят серьезный ущерб делу развития советской кинематографии.

Неудовлетворительное руководство работой киностудий и отсутствие продуманного производственного планирования приводят к тому, что коллективы киностудий либо длительное время бездействуют, либо одновременно начинают работать над несколькими картинами, мешая друг другу и увеличивая в студиях неорганизованность. Нередко картины запускаются в производство необдуманно, без достаточной подготовки, по слабым сценариям, что неизбежно вызывает или прекращение начатых съемок, или выпуск неудачных фильмов.

Вследствие этого планы производства художественных фильмов систематически не выполняются. В 1946 году закончено производством всего лишь 9 фильмов при плане в 21 фильм. Бакинская, Ереванская, Алма-Атинская, Ашхабадская и Минская киностудии в 1946 году совсем не выпустили фильмов.

Неорганизованность технологического процесса производства кинокартин чрезмерно удлиняет сроки производства фильмов и вызывает большие

излишние расходы. Рассмотрение и утверждение литературных сценариев проходит бюрократически через множество инстанций, причем в ряде случаев в первоначальный текст вносятся противоречивые изменения и дополнения, в результате которых сценарии нередко ухудшаются, утрачивают цельность, а иногда становятся совсем непригодными.

Режиссеры мало считаются с утвержденными министерством сценариями, сметами и сроками выпуска кинокартин, самовольно изменяют утвержденные сценарии и графики производства фильмов, вмешиваются в административные и финансовые дела киносъемочных групп и в то же время не несут ни материальной, ни административной ответственности за нарушения, которые совершаются по их указаниям.

Установившаяся в Министерстве кинематографии СССР вредная практика необоснованного продления сроков выпуска фильмов дезорганизует производственный процесс, порождает бесплановость, безответственность режиссеров и руководителей киностудий, покрывает бесхозяйственное расходование государственных средств.

В последнее время прокуратурой Союза и министерством госконтроля выявлены массовые факты преступного разбазаривания и расхищения государственной собственности в Алма-Атинской, Ашхабадской, Ереванской, Тбилисской, Киевской, Бакинской киностудиях, а также в киностудиях Мосфильм, Ленфильм и Союздетфильм; пользуясь безответственным отношением в Министерстве кинематографии СССР к расходованию государственных средств, киностудии произвольно завышают сметы на производство кинокартин, расточительно тратят деньги и материальные ценности. В результате этого стоимость кинокартин чрезмерно возрастает, ни одна картина не выпускается без перерасходов даже против завышенной сметной стоимости. Этому способствует широко распространенный среди киноработников вредный взгляд, будто хорошая кинокартина снимает ответственность за все излишества и злоупотребления, допущенные при ее производстве.



Руководство Министерства кинематографии СССР не организовало борьбы с жуликами, ворами, туеядцами, получившими возможность длительное время расхищать государственные средства. Директор кинокартины "Пятнадцатилетний капитан" Кренский (киностудия Союздетфильм) отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 201.400 рублей. Директор кинокартины "Простые люди" Гинзбург (киностудия Ленфильм) отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 99.702 рубля. Директор кинокартин "Золотая тропа" и "Строптивые соседи" Дгебуадзе (Тбилисская киностудия) отчитался подложными документами на сумму 151.500 рублей. Установлено, что директора кинокартины, которым доверяются огромные государственные средства, подбираются из людей случайных и непроверенных.

Министерство кинематографии СССР не сделало выводов из постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме "Большая жизнь". Несмотря на неоднократные предупреждения ЦК ВКП(б) и правительства, руководители Министерства кинематографии СССР и, прежде всего, министр т. Большаков И.Г. продолжают неудовлетворительно руководить работой киностудий и расточительно расходуют огромные государственные средства.

В целях наведения порядка в деле производства художественных кинофильмов, а также предотвращения хищений и бесхозяйственного расходования государственных средств Центральный Комитет ВКП(б) постановляет:

1. Предупредить министра кинематографии СССР т. Большакова, что, если он в кратчайший срок резко не улучшит положения в кинематографии, будет поставлен вопрос об освобождении его от должности министра кинематографии СССР.
2. Утвердить т. Кузакова К.С. заместителем министра кинематографии СССР по общим вопросам.
3. Установить государственное годовое планирование производства и выпуска полнометражных художественных фильмов. Обязать Министерство

кинематографии СССР на основе утверждаемых ЦК ВКП(б) тематических планов составлять производственные планы выпуска фильмов и вносить их на утверждение Совета Министров СССР.

4. Ликвидировать множественность инстанций при рассмотрении и утверждении сценариев, как-то: утверждение готовых сценариев главным редактором сценарной студии, директором сценарной студии, начальником главного управления по производству художественных фильмов и т.д., упорядочив дело заключения с авторами договоров на создание сценариев. Заключение договоров с авторами на сценарии производить только при наличии письменного либретто, по которому можно судить о будущем сценарии. Сценарии кинофильмов рассматривать и утверждать Художественному Совету министерства и лично министру кинематографии СССР.

5. Отменить неправильную практику пересоставления утвержденных постановочных смет на производство кинокартин, создающую возможность скрытия перерасходов, допущенных в результате бесхозяйственного ведения дел. Привлекать к строгой ответственности лиц, завышающих сметы на постановку фильмов.

6. Обязать министра кинематографии СССР представлять на утверждение Правительства каждый художественный полнометражный фильм. Одновременно с подготовленным фильмом министр обязан представлять заключение Художественного Совета по фильму, финансовый отчет о производстве фильма и решение министра кинематографии СССР о принятии фильма к демонстрации.

7. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать нормативы-справочники для составления смет на производство художественных, документально-хроникальных и научных фильмов и согласовать их с Министерством финансов СССР и Госпланом СССР.

8. Установить, что режиссер кинокартины несет материальную ответственность за перерасход средств на производство фильма наравне с директором кинокартины и директором киностудии.
9. Обязать Министерство кинематографии СССР в случае низкого качества съемочных работ, нарушения сметной стоимости и сроков производства кинокартин применять снижение тарифно-квалификационной категории режиссерам, операторам, звукооператорам, директорам картин и другим работникам съемочной группы и киностудии.
10. Поручить Министерству кинематографии СССР и Министерству финансов СССР в 2-месячный срок упорядочить систему оплаты внештатных артистов и участников массовых и групповых съемок, не допуская перерасхода на эту цель сметных ассигнований.
11. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать единое Положение о правах и обязанностях должностных лиц киносъемочной группы (директора кинокартины, режиссера, оператора и др.).
12. Обязать Министерство кинематографии СССР произвести срочную ревизию производственной и хозяйственно-финансовой деятельности заграницных представительств Совэкспортфильма в Берлине, Вене, Праге, Варшаве. Материалы о результатах ревизии и предложения о мерах по устранению недочетов в работе иностранных представительств Совэкспортфильма (прокат фильмов, производственная и финансовая деятельность, подбор кадров) представить в месячный срок на рассмотрение Совета Министров СССР.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, ед. хр. 1062, л. 87-90.

**Совет Министров СССР Постановление № 2711**  
**Москва, Кремль**

## **О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях**

Совет Министров Союза ССР устанавливает, что в организации производства художественных фильмов имеются крупнейшие недостатки, которые не позволяют использовать полностью техническую базу киностудий, приводят к сокращению количества и к ухудшению качества выпускаемых кинофильмов, удорожают стоимость картин, создают благоприятную почву для разбазаривания и хищения государственных денежных средств и материальных ценностей и тем самым наносят серьезный ущерб делу развития советской кинематографии.

Неудовлетворительное руководство работой киностудий и отсутствие продуманного производственного планирования приводят к тому, что коллективы киностудий либо длительное время бездействуют, либо одновременно начинают работать над несколькими картинами, мешая друг другу и увеличивая в студиях неорганизованность. Нередко картины запускаются в производство необдуманно, без достаточной подготовки, по слабым сценариям, что неизбежно вызывает или прекращение начатых съемок, или выпуск неудачных фильмов.

Вследствие этого планы производства художественных фильмов систематически не выполняются. В 1946 году закончено производством всего лишь 9 фильмов при плане в 21 фильм. Бакинская, Ереванская, Алма-Атинская, Ашхабадская и Минская киностудии в 1946 году совсем не выпустили фильмов.

Неорганизованность технологического процесса производства кинокартин чрезмерно удлинняет сроки производства фильмов и вызывает излишние расходы. Рассмотрение и утверждение литературных сценариев проходит бюрократически, через множество инстанций, причем в ряде случаев в первоначальный текст вносятся противоречивые изменения и дополнения, в

результате которых сценарий нередко ухудшается, утрачивает цельность, а иногда становится совсем непригодным.

Режиссеры мало считаются с утвержденными Министерством сценариями, сметами и сроками выпуска кинокартин, самовольно изменяют утвержденные сценарии и графики производства фильмов, вмешиваются в административные и финансовые дела киносъёмочных групп и в то же время не несут ни материальной, ни административной ответственности за нарушения, которые совершаются по их указаниям.

Установившаяся в Министерстве кинематографии СССР вредная практика необоснованного продления сроков выпуска фильмов дезорганизует производственный процесс, порождает бесплановость, безответственность режиссеров и руководителей киностудий, покрывает бесхозяйственное расходование государственных средств.

В последнее время Прокуратурой Союза и Министерством госконтроля выявлены массовые факты преступного разбазаривания и расхищения государственной собственности в Алма-Атинской, Ашхабадской, Ереванской, Тбилисской, Киевской, Бакинской киностудиях, а также в киностудиях «Мосфильм», «Ленфильм» и «Союздетфильм». Пользуясь безответственным отношением в Министерстве кинематографии СССР к расходованию государственных средств, киностудии произвольно завышают сметы на производство кинокартин, расточительно тратят деньги и материальные ценности. В результате этого стоимость кинокартин чрезмерно возрастает, ни одна картина не выпускается без перерасходов даже против завышенной сметной стоимости. Этому способствует широко распространенный среди киноработников вредный взгляд, будто хорошая кинокартина снимает ответственность за все излишества и злоупотребления, допущенные при ее производстве.

Руководство Министерства кинематографии СССР не организовало борьбы с жуликами, ворами, туеядцами, получившими возможность длительное время расхищать государственные средства. Директор кинокартины

«Пятнадцатилетний капитан» Кренский (киностудия «Союздетфильм») отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 201 400 рублей. Директор кинокартины «Простые люди» Гинзбург (киностудия «Ленфильм») отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 99 702 рубля. Директор кинокартины «Золотая тропа» отчитался подложными документами на сумму 151 500 рублей. Установлено, что директора кинокартин, которым доверяются огромные государственные средства, подбираются из людей случайных и непроверенных.

Министерство кинематографии СССР не сделало выводов из Постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Несмотря на неоднократные предупреждения ЦК ВКП(б) и Правительства, руководители Министерства кинематографии СССР и прежде всего Министр т. Большаков И. Г. продолжают неудовлетворительно руководить работой киностудий и расточительно расходуют огромные государственные средства.

В целях наведения порядка в деле производства художественных кинофильмов, а также предотвращения хищений и бесхозяйственного расходования государственных средств, Совет Министров Союза ССР постановляет:

1. Предупредить Министра кинематографии СССР т. Большакова, что если он в кратчайший срок резко не улучшит положение в кинематографии, будет поставлен вопрос об освобождении его от должности Министра кинематографии СССР.

2. Утвердить т. Кузакова К. С. заместителем Министра кинематографии СССР по общим вопросам.

3. Установить государственное годовое планирование производства и выпуска полнометражных художественных фильмов. Обязать Министерство кинематографии СССР на основе утверждаемых ЦК ВКП(б) тематических планов составлять производственные планы выпусков фильмов и вносить их на утверждение Совета Министров СССР.

4. Ликвидировать множественность инстанций при рассмотрении и утверждении сценариев, как то: утверждение готовых сценариев главным редактором сценарной студии, директором сценарной студии, начальником Главного управления по производству художественных фильмов и т. д., упорядочив дело заключения с авторами договоров на создание сценариев. Заключение договоров с авторами на сценарии производить только при наличии письменного либретто, по которому можно судить о будущем сценарии. Сценарии кинофильмов рассматривать и утверждать Художественному совету Министерства и лично Министру кинематографии СССР.

5. Отменить неправильную практику пересоставления утвержденных постановочных смет на производство кинокартин, создающую возможность скрытия перерасходов, допущенных в результате бесхозяйственного ведения дел. Привлекать к строгой ответственности лиц, завышающих сметы на постановку фильмов.

6. Обязать Министра кинематографии СССР представлять на утверждение Правительства каждый художественный полнометражный фильм. Одновременно с подготовленным фильмом министр обязан предоставить заключение Художественного совета по фильму, финансовый отчет о производстве фильма и решение Министерства кинематографии СССР о принятии фильма к демонстрации.

7. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать ормативы-справочники для составления смет на производство художественных, документально-хроникальных и научных фильмов и согласовать их с Министерством финансов СССР и Госпланом СССР.

8. Установить, что режиссер кинокартины несет материальную ответственность за перерасход средств на производство фильма наравне с директором кинокартины и директором киностудии.

9. Обязать Министерство кинематографии СССР в случае низкого качества съемочных работ, нарушения сметной стоимости и сроков производства

кинокартин применять снижение тарифно-квалификационной категории режиссерам, операторам, звукооператорам, директорам картин и другим работникам съемочной группы и киностудии.

10. Поручить Министерству кинематографии СССР и Министерству финансов СССР в 2-месячный срок упорядочить систему оплаты внештатных артистов и участников массовых и групповых съемок, не допуская перерасхода на эту цель сметных ассигнований.

11. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать единое Положение о правах и обязанностях должностных лиц киносъёмочной группы (директора кинокартины, режиссера, оператора и др.).

12. Обязать Министерство кинематографии СССР произвести срочную ревизию производственной и хозяйственно-финансовой деятельности заграничных представительств «Совэкспортфильма» в Берлине, Вене, Праге, Варшаве. Материалы о результатах ревизии и предложения о мерах по устранению недочетов в работе иностранных представительств «Совэкспортфильма» (прокат фильмов, производственная и финансовая деятельность, подбор кадров) представить в месячный срок на рассмотрение Совета Министров СССР.

Председатель Совета Министров Союза ССР

Управляющий Делами Совета Министров СССР

И. Сталин Я. Чадаев

**Докладная записка Л.Ф. Ильичева секретарю ЦК ФКП(б) М.А. Сулову «О возможностях сокращения расходов в кинематографии при одновременном увеличении доходов от кино»**

*Не позднее 25 октября 1947 г.*



В 1946 г. валовой сбор от проката кинофильмов по Советскому Союзу составил (в приближенных цифрах) 3 млрд. руб. Из этой суммы 2 млрд. руб. поступили в доход государства и 1 млрд. руб. израсходован на нужды кинематографии. На содержание кинотеатров, кинопередвижек, органов проката и кинофикации израсходовано 750 млн. руб. на массовую печать кинофильмов, включая расходы по содержанию кинокопировальных фабрик израсходовано 50 млн.руб. На производство всех кинофильмов, включая расходы по содержанию киностудий израсходовано 200 млн. руб.

Таким образом 80% всех затрат на кино составляют расходы по содержанию и обслуживанию киносети и 20% составляют расходы по производству фильмов.

Министерство кинематографии имеет огромные неиспользованные возможности для экономии средств, идущих на содержание киносети. Достаточно сказать, что снижение стоимости расходов по содержанию киносети только на 1% даст экономию в 7,5 млн. рублей в год.

В настоящее время вопросами кинообслуживания параллельно занимаются два главка – Главкинопрокат и Главкинофикация, имеющие свои органы в республиках, краях, областях, районах и городах. Объединение этих главков и их местных органов в единую организацию, даст экономию средств в несколько миллионов рублей и упростит управление киносетью.

Естественно, что всю экономию по киносети следует проводить за счет снижения затрат на содержание киноустановок, а не за счет уменьшения отпуска средств на дальнейшее развитие киносети. В кинотеатрах можно достигнуть значительной экономии, в несколько миллионов рублей, на электроэнергии при правильном ее расходовании, путем тщательной регулировки оптики и установления нормального режима работы киноаппаратуры, что не ухудшит, а значительно повысит освещенность экрана.

В настоящее время отсутствие надлежащего контроля и материальной ответственности киномехаников за сохранность фильмокопий привело к тому, что фильм приходит в полную техническую негодность в 3-4 раза быстрее, нежели при правильной его эксплуатации. Министерство кинематографии, введя систему строй ответственности за сохранность фильмов, имеет возможность повысить вдвое срок службы фильмокопии и тем самым как бы удвоить тираж фильмов.

В настоящее время в среднем приходится на каждого человека в год 10 посещений кино в городе и 1,5 посещения в сельской местности. Основными причинами такой низкой посещаемости кино являются недостаточная сеть киноустановок и малая насыщенность киноустановок фильмами. Увеличение посещаемости кино является главным средством повышения доходности. Этого можно достигнуть путем расширения киносети за счет экономии на ее содержании и посредством увеличения количества копий каждого выпущенного фильма. Значительное повышение доходности кино может дать правильное продуманное составление репертуара кинотеатров. В настоящее время репертуар составляется без учета интересов зрителя.

Например, одна за другой были выпущены тождественные по тематике фильмы: «Третий удар», «Александр Матросов»; одновременно вышли на экран 3 детских фильма: «Первоклассница», «Красный галстук», «Мальчик с окраины»; подряд появились на экране три фильма на морские темы: «За тех, кто в море», «Голубые дороги», «Повесть о Неистовом». Естественно, что при так составленном репертуаре зритель не всегда идет на три однотипных фильма подряд и в результате посещаемость фильмов, а следовательно и сбор средств оказывается искусственно заниженным. Эти же фильмы, выпущенные на экран в другой очередности, могли бы дать значительно больший сбор средств.

Мало используются широкие возможности получения больших валютных поступлений от проката наших кинофильмов за границей,

особенно в странах новой демократии. Отсутствие инициативы, неумение организовать работу является основной причиной слабого использования экономических возможностей проката фильмов за границей.

Большие возможности экономии средств скрыты в кинопроизводстве. Стоимость производства одного художественного фильма в среднем составляет 5-6- млн. руб. и требует от 7 до 11 месяцев работы.

Применительно к кинопроизводству режиссерский сценарий должен быть как бы точным чертежом, по которому создается картина. В действительности же режиссерский сценарий во многих случаях является скорее только поводом для постановки фильма, чем его генеральным планом и вырисовывается только к окончанию работы над фильмом. В сценарии содержатся лишние объекты съемки, ненужные для картины. Фактический метраж сценария всегда значительно превышает установленный метраж фильма в 2500 мтр. В результате этого после окончания съемок из фильма выбрасывается «в корзину» сотни метров пленки, целые декорации, сюжетные линии и т.д. В среднем по каждому фильму при окончательной его приемке Министерством кинематографии исключается 300-400 мтр. Эту цифру следует увеличить, примерно, вдвое, так как большое количество сокращений по снятому фильму производится на студии без ведома Министерства.

Так, например, при монтаже картины «Голубые дороги» в общей сложности было исключено около 1000 мтр. Заснятого материала, что превышает 1 млн. руб.

Такое положение, прежде всего, объясняется недоработанностью литературного и режиссерского сценария.

Установление высококвалифицированной технологической проверки режиссерского сценария до его утверждения, а также твердая линия, исключающая изменения режиссерского сценария и какие бы то ни было

отклонения от него в процессе съемок, позволяет избежать напрасных дорогостоящих съемок, лишних декораций и материала.

Другим, пока еще мало используемым источником снижения затрат на производстве фильмов является широкое внедрение многократного использования одних и тех же декораций для съемки нескольких фильмов. Сложные декорации, как правило, строятся только для одной картины, да и то используются подчас для съемки второстепенных по своему значению сцен. Опыт использования декораций одного фильма в съемках другого фильма путем незначительных переделок проводится на киностудии «Союздетфильм». Например, декорация по картине «Сельская учительница» - зал школы стоимостью в 33 тыс. руб. была использована с незначительными переделками «как зал школы в картине «Красный галстук».

Значительно удорожает стоимость производства фильмов плохая организация съемочного процесса на киностудиях и неравномерная загрузка студий по кварталам. Как правило, первые кварталы павильоны полностью не загружены, их производственные возможности не используются, а в конце года съемочные группы долго простаивают в ожидании освобождения павильона. Сроки производства фильмов затягиваются. Например, только по киностудии «Мосфильм» окончание производства 8 фильмов плана 1948 г. падает на сентябрь-декабрь месяцы. Неравномерный выпуск фильмов приводит к тому, что в первой половине года на экранах идет мало новых фильмов и в конце года они появляются пачкой. В результате сбор средств от киносети снижается.

Трудовая дисциплина в съемочных группах весьма слабая. Проведенная на киностудии «Мосфильм» хронометрическая проверка работы съемочных групп показала, что до 40% съемочного времени уходит впустую из-за того, что режиссер и оператор приходят на съемочную площадку неподготовленными, к началу съемок артисты опаздывают, не готовы костюмы или декорации и т.д.

Укрепление трудовой дисциплины в съемочной группе, ликвидация многочисленных простоев в работе может в значительной степени сократить сроки производства фильмов, а следовательно. И их стоимость.

Неорганизованность в работе съемочных групп, систематическое нарушение календаря съемок приводит, как правило, к тому, что съемочные группы не успевают заснять натурные кадры и переносят съемку значительной части природы в павильоны. Так, по картине «Поезд идет на Восток» значительная часть кадров, которые надо было снимать по натуре, снята в павильонах на макетах. Съемка таких кадров становится дороже, а качество их хуже. За последние годы «привычка» снимать фильмы только в павильонах привела к тому, что совершенно исчезли фильмы, почти целиком заснятые на натуре. В связи с этим исчез с экранов один из популярнейших жанров приключенческого фильма («Джюльбарс», «Гайчи», «Девушка с Камчатки», «Ущелье аламасов» и др.). Такие фильмы больше не делаются, хотя на производство их идет вдвое меньше средств, а доход от них большой.

В организации кинопроизводства допускаются и ряд прямых ошибок, обходящихся государству во много миллионов рублей прямого убытка. Так, например, из-за плохого качества сценария и неправильного подбора режиссеров фильм «Твоя далекая невеста» переснимался трижды, трижды переделывался сценарий, трижды заменялись режиссеры. Этот фильм снимался более 3-х лет, стоимость фильма превысила 7 млн. руб., из которых 4 млн. руб. списаны в убыток. Два раза переделывался фильм «Новый дом». Фильм «Трудовая доблесть», посвященный послевоенному социалистическому строительству, действие в котором происходит в русском колхозе в Донбассе и на Севере, вместо того, чтобы снимать на натуре отправили для съемок на Пражскую студию. После многомесячной работы в Праге режиссер привез почти готовый фильм, который по своей фактуре настолько

далек от нашей действительности, что его предстоит сейчас снимать заново. Срок выпуска фильма с апреля по плану теперь переносится на самый конец года, а убытки составят значительную сумму.

Фильм «Третий удар» при смете в 9.439 тыс. руб. фактически стоил 8.560 тыс. руб. Экономия средств в 1 млн. руб. против установленной сметы получена в результате организованной работы съемочной группы и сокращения сроков производства фильма. Аналогичный же по теме и материалу фильм «Сталинградская битва» снимается второй год. Смета только 1-й серии этого фильма определена в размере 16.791 тыс. руб. По картине предстоят съемки значительного количества объектов, а группа уже имеет перерасход в 2.800 тыс. руб.

Из сопоставления этих двух фильмов видно, какую огромную экономию государственных средств можно получить только в результате улучшения организации работы съемочной группы и ответственному отношению к расходованию средств.

Чрезвычайно важным является вопрос о рентабельности киностудий. Многие киностудии в союзных республиках, тратя ежегодно миллионы рублей на свое содержание, в то же время по 2-3 года не выпускают ни одного фильма (Ереванская, Бакинская, Алма-Атинская киностудии). Для поддержания своего бюджета студии занимаются дубляжем на различные национальные языки уже выпущенных другими киностудиями фильмов, что по существу удорожает лишь стоимость этих фильмов. Эти студии выпускают также местную хронику, которая имеет незначительный тираж (порядка 2-3 фильмокопий) и в прокате не окупаются. В связи с этим возникает вопрос или о полной загрузке периферийных киностудий производством фильмов, или о их закрытии. Возможно также объединение некоторых студий в одну студию. Например, объединение всех среднеазиатских студий (Алма-Ата, Ташкент, Ашхабад, Сталинабад) в единую киностудию в Ташкенте с передачей ей кадров и оборудования других студий. Также могут быть

объединены все закавказские студии на базе одной Тбилисской киностудии.

Это даст многие миллионы рублей экономии и повысит количество выпускаемых фильмов.

Важным источником экономии средств в кинематографии является сокращение расходов на содержание административно-управленческого аппарата.

Достаточно сказать, что аппарат Министерства кинематографии СССР и Министерств кинематографии союзных республик составляет 1350 человек, а содержание всех Министерств кинематографии обходится в 19 млн. рублей в год.

А 1939 году, когда выпускалось более 50 художественных фильмов в год (против двух десятков фильмов, выпущенных в 1947 г.), аппарат же министерства состоял всего из 927 чел., т.е. был на 423 чел. меньше.

Во многих республиках, где нет киностудий, а киносьетя насчитывает лишь сотни киноустановок, Министерства кинематографии могут быть с успехом заменены хотя бы представителями союзного министерства.

Л.Ильичев

РГАЛИ, ф.17, оп.125, д.576, л.67-72

**Подготовительные материалы к докладной записке Л.Ф. Ильичева секретарю ЦК ФКП(б) М.А. Суслову «О возможностях сокращения расходов в кинематографии при одновременном увеличении доходов от кино»**

Содержание Министерства кинематографии Белорусской ССР обходится государству около 300 тыс.руб. в год. В республике нет ни одной киностудии, киносеть составляет 700 киноустановок, которыми руководят многочисленные отделения Главкинопроката и Главкинофикации в областях, районах и городах.

Содержание Министерств кинематографии Литовской и Эстонской республиках обходится государству по 300 тыс. руб. в год. Киностудии в республиках нет. Киносеть в Литве составляет 108 киноустановок и в Эстонии 181 киноустановка, которыми также руководят по существу органы кинофикации и кинопроката.

Министерство кинематографии Азербайджанской ССР обходится государству более чем в 450 тыс. руб. в год. В республике имеет 1 киностудия, работающая плохо, но несколько лет не выпускающая ни одного фильма, киносеть в республике насчитывает около 200 киноустановок.

Министерство кинематографии Армянской ССР затрачивает на свое содержание в год более 300 тыс. руб. В республике имеется одна киностудия, по несколько лет не выпускающая ни одного фильма. Киносеть в республике состоит примерно из 300 киноустановок.

Ликвидация названных Министерств кинематографии и замена их представителями союзного министерства даст более 1,5 млн. руб. экономии в год без всякого ущерба работе.

х х х

Плохая организация сценарного дела, небрежливое расходование средств на сценарные заказы приводят к большим перерасходам.

Так, в 1947 г. Сценарная студия Министерства кинематографии при плане в 27 киносценариев дала для производства всего 11 киносценариев. Средняя стоимость одного сценария для производства при этом составила 171 тыс. руб., из которых оплата автору составила



74 тыс. руб., а остальные почти 100 тыс. руб. пошли на покрытие оплаченного сценарного брака и расходы по содержанию студии.

В 1948 году Министерство установило студии план в 40 киносценариев. На 1/У1 принято в производство от студии всего 2 сценария. Среднюю отпускную стоимость сценария студия предполагает в этом году снизить до 137 тыс. руб. за каждый сценарий. При этом 68 тыс. составит сумма авторского гонорара, остальные 69 тыс. руб. с каждого сценария пойдут на оплату сценарного брака и отчисления по содержанию студии.

Путем (? нрзб) работы можно в значительной мере снизить сценарный брак и сэкономить десятки тысяч рублей на каждом сценарии.

Для сценарных отделов киностудий стоимость сценария обходится еще дороже, так как помимо авторского гонорара, предусмотрено по действующему положению, что из трех полностью оплаченных сценариев в производство может поступать только один сценарий, а выплаченный гонорар по двум другим сценариям как авансы по 5 договорам на сценарии списываются в стоимость сценария, пошедшего в производство.

Путем наведения порядка в сценарном деле и более тщательной работы с авторами можно свести сценарный брак до минимума, сэкономив на этом десятки тысяч рублей на каждом сценарии.

Существующий в настоящее время гонорар за сценарий во много раз превышает гонорар за литературное произведение. За литературный сценарий размером в 60-70 стр. на машинке автору выплачивается гонорар по договору от 60 до 100 тыс. руб. Кроме того в отдельных случаях при запуске сценария в производство дополнительно автор получает так называемые премиальное вознаграждение в размере 30% от суммы гонорара. По выходе картины на экран автор еще раз получает от 50 до 200% общей полученной суммы за сценарий в виде

потиражных. Таким образом, всего за сценарий автор получает от 90 до 300 тыс. руб.

Кроме того, при повторном тиражировании фильма автор вновь получает потиражные деньги.

Такие высокие гонорары за сценарий не столько стимулируют работу автора, сколько развращают его, создают привычку у писателей смотреть на кино, как на источник легкого и большого заработка, а не как на серьезную творческую работу.

Следовало бы привести оплату авторской работы в кино в соответствие с количеством писательского труда, затрачиваемого на сценарий, установив единую систему оплаты за литературное произведение в кино, театре и в прозе. Сейчас оплата автора в театре, в кино и в литературе по существу построена на основе конкуренции и мало способствует настоящему творчеству. Установление единой системы гонорара за писательский труд даст огромную экономию государственных средств.

х х х

Главные расходы по производству художественных фильмов производятся на оплату творческого состава съемочной группы, включая оплату актеров, на сооружение декораций и пошивку костюмов, на оплату киносценария и на покрытие общестудийных расходов (содержание киностудии).

Например, по фильму «Подвиг разведчика», стоимость которого составила 3.289 тыс.руб., было истрачено: на зарплату съемочной группы и актеров – 1.152 тыс.руб., на сооружение декораций, пошивку костюмов и различные услуги цехов студии – 1.062 тыс. руб., на общестудийные расходы (накладные расходы) – 583 тыс.руб. и на оплату сценария – 204 тыс. руб.

Процент общестудийных расходов, ложащихся на стоимость производства фильма целиком зависит от степени загрузки студий.

Когда студия работает над несколькими фильмами одновременно, общестудийные расходы по картине составляют в среднем 23-25% (Мосфильм, Союздетфильм), на киностудиях «Ленфильм», работающей с неполной загрузкой, общестудийные расходы (?) составляют уже (?) от стоимости фильма и на киностудиях, где снимается в год 1-2 фильма общестудийные расходы превышают 40%. При правильном использовании киностудий общестудийные расходы могут быть снижены до 15-16% по каждому фильму. Значительной экономии средств на кинопроизводство можно достичь за счет снижения расходов на оплату съемочного коллектива и на оплату сценария.

х х х

Весьма важным источником для повышения доходности от кино является экспорт фильмов за границу. В 1947 г. «Совэкспортфильм» в 55 странах мира демонстрировал 36 советских фильмов. Поступления от проката советских фильмов за границей составили при этом 55 млн. руб. в валютном исчислении, т.е. демонстрация фильмов в каждой стране дала в среднем всего 1 млн. руб. сбора в год, в то время как, например, средний московский кинотеатр «Центральный» дает в год сбор 11 млн. руб. и приносит чистого дохода государству 6 млн. руб.

РГАЛИ, ф.17, оп.125, д.576, л.67-76.

**Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год»**

*14 июня 1948 г.*

№ 64. п. 52 - О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год.

ЦК ВКП(б) считает, что представленный на рассмотрение ЦК план производства кинофильмов на 1948 г. свидетельствует о том, что в Министерстве кинематографии СССР существует неправильная установка на выпуск большого количества кинофильмов в ущерб их качеству, в результате чего идейный и художественный уровень многих кинокартин не отвечает возросшим требованиям советских зрителей. Погоня за количеством кинофильмов вызывает необходимость привлечения к производству фильмов малоопытных режиссеров, выпускающих слабые кинокартины, на производство которых затрачиваются чрезмерно большие средства, не окупаемые должными доходами государству от эксплуатации кинофильмов в силу слабой посещаемости кинотеатров зрителями.

ЦК ВКП(б) считает необходимым решительно повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил В соответствии с этим ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Утвердить представленный план производства и выпуска художественных кинофильмов в 1948 году со следующими поправками:

Исключить из плана и прекратить работы по постановке следующих кинофильмов: "Ночь полководца", "Рейд на Карпаты", "Спутники", "Сухой дол", "Девушка из Нацхвари", "Два капитана", "Счастливого плавания", "Мать", "В садах Колхиды", "Сказка о царе Салтане". Исключить из плана 1948 года и перенести на 1949 год производство кинофильмов "Константин Заслонов" и "Тарас Шевченко" (приложение № 1)\*.

2. Утвердить список художественных фильмов, производство которых начинается в 1948 году и заканчивается в 1949 году, исключив из списка следующие фильмы: "Знаменосцы", "Шахтерская слава", "Ветер с юга" (приложение № 2).

3. Обязать Министерство кинематографии СССР, кроме выпущенных на экран цветных фильмов - "Сказание о земле сибирской", "Поезд идет на

Восток", "День победившей страны", "По Сахалину" - выпустить следующие цветные фильмы:

а) в 1948 году: художественные фильмы - "Три встречи", "Мичурин"; документальные фильмы - "Первое мая 1948 года", "Всесоюзный авиационный праздник", "Советская Грузия"; видовые фильмы - "Урал" и "Волга";

б) в 1949 году: художественные фильмы - "Падение Берлина", "Жуковский" и "Спортивная честь".

4. Утвердить план производства полнометражных документальных и видовых кинофильмов на 1948 год, исключив из плана фильмы: "Сталинская пятилетка в четыре года", "30 лет комсомола" (приложения № 3 и 4).

Перенести на 1949 год производство следующих документальных фильмов: "Советский Казахстан", "Советский Узбекистан", "Сибирь советская".

5. Исключить из плана и прекратить работы по постановке следующих научно-популярных фильмов: "Наука о продолжении жизни человека", "Происхождение жизни".

6. В целях осуществления более действенного контроля за качеством фильмов на всех этапах их создания и предотвращения выпуска слабых кинокартин обязать Министерство кинематографии СССР и Художественный Совет министерства кинематографии рассматривать по каждому художественному фильму:

а) литературный сценарий, б) пробы актеров на пленке, в) отснятые материалы по основным объектам фильма, г) готовый фильм.

Вменить в обязанность Художественного Совета рассматривать в необходимых случаях также режиссерские сценарии, эскизы декораций и костюмов, музыкальные партитуры, генеральные репетиции с актерами до начала съемок фильма.

7. Разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить на экраны в 1948 году следующие немецкие трофейные музыкальные фильмы: "Богема", "Летучая мышь", "Тоска", "Риголетто", "Андалузские ночи" и "Оперетта".

РГАСПИ, ф, 17, оп. 3, д. 1071, л.14-15.

**Докладная записка И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о состоянии кинообслуживания населения и мерах по его улучшению**

*26 августа 1948 г.*

Секретарю Центрального Комитета ВКП (б)

Товарищу Маленкову Г.М.

30-го марта 1948 года Совет Министров СССР принял Постановление «Об улучшении кинообслуживания населения и увеличении доходов от кино». Это Постановление предусматривает значительный рост посещаемости кинотеатров (в 1948 году – 803,9 млн.зрителей, против 585,3 млн.зрителей в 1947 году), а также их загрузку – 71,9% в 1948 году, против 53,5% в 1947 году.

Для обеспечения выполнения этого Постановления Министерство кинематографии СССР приняло ряд организационных мер (проведение республиканских совещаний работников кинофикации, систематическое заслушивание на заседаниях Коллегии Министерства отчетов о ходе выполнения Постановления и др.), а также оказывает конкретную помощь своим местным органам кинематографии. Но, несмотря на принятые меры, выполнение установленного Правительством плана валового сбора проходит неудовлетворительно, что видно из следующих цифр:

---

Валовый сбор ( в тыс.рубл.)	
—	—
Город	Село

---

	план	фактич. выполнен.	%%	план	фактич. выполнен.	%%
Апрель	182,767	141,606	77,5%	46,279	28,514	61,6%
Май	188,023	160,416	85,3%	49,492	39,049	78,9%
Июнь	183,604	157,451	85,7%	50,260	40,266	81,0%
Июль	191,363	154,767	80,9%	51,758	42,150	81,4%

Зрители (в тысячах)

	Город			Село		
Апрель	49,585	37,457	75,5%	18,429	12,328	66,9%
Май	53,863	44,831	83,2%	19,669	17,015	86,5%
Июнь	52,730	44,301	84,0%	19,972	17,446	87,4%
Июль	53,891	42,915	79,6%	20,640	18,163	88,0%

В результате чего за 7 месяцев текущего года органы кинофикации недодали государству 179,4 млн.рублей, органы кинопроката - 21,8–млн.рублей.

Работа по кинообслуживанию населения в ряде республик – Армянской, Киргизской, Азербайджанской и др., поставлена неудовлетворительно. Партийные и советские органы этих республик не уделяют должного внимания делу кинообслуживания населения.

Для обеспечения выполнения установленного плана, а также перекрытия недобора средств, образовавшегося за 7 месяцев, Министерство кинематографии считает целесообразным провести в сентябре-октябре с.г. кустовые совещания руководящих работников кинематографии республик и областей с участием секретарей ЦК нацкомпартий и обкомов по пропаганде и заместителей председателя Совета Министров республик по культуре. Министерство кинематографии СССР просит разрешить провести указанные кустовые совещания и поручить Отделу пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)

принять участие в проведении этих совещаний совместно с Министерством кинематографии СССР.

На совещаниях будут обсуждены и намечены конкретные мероприятия по улучшению кинообслуживания населения и по выполнению государственного плана.

План проведения кустовых совещаний прилагается.

Министр кинематографии СССР

И.Большаков

РГАСПИ. Ф.17. Оп. 132. Д. 92. Л. 6-7.

**Письмо министра кинематографии СССР И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о неотложных вопросах советской кинематографии**

*18 марта 1949 г.*

Секретно

Секретарю ЦК ВКП(б)

Товарищу Маленкову Г.М.

Я вынужден обратиться к Вам с просьбой об ускорении решения ряда срочных вопросов, поставленных Министерством Кинематографии СССР перед ЦК ВКП(б). Эти вопросы следующие:

1. О разрешении выпуска на экраны новых 50-ти трофейных немецких и американских фильмов.

Министерство Кинематографии СССР 3 месяца тому назад представило Отделу Агитации и Пропаганды список фильмов, могущих быть выпущенными на экран. Дальнейшая затяжка этого вопроса приведет к тому



что у нас наступит большой перерыв в выпуске этих фильмов на наши экраны, что повлечет за собой резкое невыполнение плана доходов от кино.

<...>

И. Большаков

РГАСПИ, ф.17, оп. 132, д. 249, л.57.

**\*Докладная записка Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкову и М. А. Суслову о недостатках в организации производства художественных фильмов**

*[11 мая 1950 г.]*

Секретарям ЦК ВКП(б)

тов. Маленкову Г. М.

тов. Сулову М. А.<sup>1</sup>

Считаем нужным информировать Вас о крупных недостатках в организации производства художественных фильмов.

В течение длительного времени советский зритель испытывает острый недостаток в новых советских художественных фильмах.

Редкое поступление в прокат новых советских фильмов вынуждало органы кинофикации в явно несоразмерной степени прибегать к выпуску трофейных фильмов.

В Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), а также в редакции газет все время поступает большое количество писем трудящихся, в которых выражаются недовольства малым количеством новых фильмов и протесты против заполнения экранов заграничными (трофейными) фильмами, в своем большинстве сомнительного качества<sup>2</sup>.

Все это приводит к недостаточной посещаемости кинотеатров, как в городах, так и в сельской местности.

В 1949 году план кинообслуживания населения недовыполнен на 158 миллионов зрителей, в связи, с чем недобрано свыше 570 миллионов рублей. Главной причиной плохого выполнения плана кинообслуживания населения являются не столько недостатки в работе органов кинофикации и проката, сколько недостаточный и крайне неравномерный выпуск новых фильмов.

На 1949 год Министерству кинематографии СССР был утвержден план производства и выпуска художественных фильмов в количестве 21 названия. Равномерный выпуск этих фильмов на экран мог бы удовлетворить нужды киносети и обеспечить кинообслуживание населения.

Однако, из 21 запланированного фильма на экраны было выпущено всего 10 фильмов, причем большинство из них в конце года. С большим опозданием в феврале - мае 1950 года были выпущены 5 фильмов:

«Кубанские казаки», «У них есть Родина», «Девушка Араратской долины» (только на «местный экран»), «Алитет уходит в горы» и «Александр Попов». 5 фильмов плана 1949 года – «Жуковский», «Заговор обреченных», «Смелые люди», «Великая сила», «Звезда» до сих пор еще не выпущены на экран и лишь перенос выпуска одного фильма («Тарас Шевченко») из плана 1949 г. в план 1950 г. был произведен Министерством кинематографии с разрешения Совмина СССР.

Общее положение с выпуском на экран в 1949 г. новых советских художественных фильмов (включая 3 фильма, перешедшие производством из плана 1948 года) сложилось следующим образом:

январь – «Мичурин», «Суд чести» и 5 заграничных фильмов,

февраль - «Академик Иван Павлов», «Страницы жизни» (только на местный экран) и 6 заграничных фильмов.

март - «Встреча на Эльбе», «Путь славы» и 6 заграничных фильмов,

апрель - 4 заграничных фильма,

май – «Сталинградская битва» 1 серия и 5 заграничных фильмов,

июнь – «Три встречи» (на местный экран) и 7 заграничных фильмов,

июль - 7 заграничных фильмов,

август – «Райнис» и 4 заграничных фильма,  
сентябрь – «Константин Заслонов» и 6 заграничных фильмов,  
октябрь – «Счастливого плавания» и 4 заграничных фильма,  
ноябрь - 3 заграничных фильма,  
декабрь – «Сталинградская битва» 2 серия, «Счастливая встреча»  
(только на местный экран) и 4 заграничных фильма.

Таким образом, за год было выпущено на экран 13 новых советских фильмов и 61 заграничный фильм.

Невыполнение Министерством кинематографии СССР плана выпуска художественных фильмов особенно отрицательно сказывается и на показе советских кинофильмов в зарубежных странах, в первую очередь в странах новой демократии.

Так, например, в 1949 году в Болгарию, Венгрию, Чехословакию, Польшу, Румынию и Албанию было направлено лишь 10 новых кинофильмов. Кроме того, было послано в эти страны от 10 до 15 фильмов довоенного выпуска («Свадьба», «Дочь моряка», «Золотое озеро», «Боксеры», «Золотой ключик», «Аринка», «Последний табор» и др.).

В связи с недостатком советских фильмов, страны новой демократии вынуждены выпускать фильмы капиталистических стран, преимущественно, американские. Так, на экранах Чехословакии в 1949 году демонстрировалось 35 фильмов производства капиталистических стран, в Венгрии - 26, в Польше - 26, в Румынии - 25. В Китае 60% прокатного времени было занято гоминдановскими и англо-американскими фильмами.

Особенно плохо представлены советские фильмы в Демократической Германии.

Представительство Министерства кинематографии СССР в Германии Совэкспортфильм, согласно заключенным соглашениям с 1800 кинотеатрами, обязано было обеспечить советскими кинофильмами не менее 40% прокатного времени этих кинотеатров, однако, в 1949 году в Германии

демонстрировались лишь 8 новых фильмов, что составляет менее половины предусмотренных по соглашению, фильмов.

Одной из основных причин выполнения годового плана производства и выпуска художественных фильмов всего лишь на 50% является плохая организация работы киностудий. Отсутствие со стороны Министерства кинематографии должного руководства и контроля в процессе создания фильмов привело также к значительному снижению качества ряда фильмов и многочисленным их переделкам.

Так, например, в результате неудовлетворительного качества сценария фильм «Жуковский» неоднократно переделывался, и работа над ним затянулась до апреля 1950 года. По фильму "Смелые люди" в настоящее время производятся исправления и досъемка отдельных сцен, которые не были учтены заранее. Готовые фильмы «Великая сила» и «Звезда», после длительной работы по их исправлению, задерживаются выпуском на экран самим Министерством кинематографии, которое не уверено в их качестве.

В течение ряда лет Министерство кинематографии, в целях избежать критики центральной печати, практикует выпуск посредственных в идейно-художественном отношении фильмов на так называемый «местный экран», не показывая их на экранах столичных кинотеатров.

В 1949 году «на местный экран», минуя Москву, были выпущены слабые фильмы «Счастливая встреча», «Страницы жизни», «Дочь Ферганы», «Кето и Коте». Выпущенный подобным образом в 1950 году фильм «Девушка Араратской долины» вызвал возмущение зрителей Сталинграда, потребовавших возвратить им деньги, уплаченные за билеты.

Искусственное ограждение творческих работников, повинных в создании неполноценных фильмов, от общественной критики порождает безответственное отношение к порученному делу и не способствует их творческому росту.

Отсутствие постоянной заботы о воспитании творческих кадров привело к тому, что на протяжении многих лет в художественной

кинематографии не появилось ни одного нового крупного режиссера, в то время, как отдельные старые мастера начинают выходить из строя.

Примером неправильного воспитания и выдвижения молодых режиссеров может служить история с режиссерами-выпускниками Института кинематографии Рыбаковым, Бунеевым и Швейцером. В 1948 г. им была поручена постановка фильма «Путь славы». В качестве художественного руководителя к ним был прикреплен режиссер М. Ромм, который, по существу, помощи не оказывал. Способные, но не имеющие производственного опыта режиссеры, не имея постоянного художественного руководства и направления, допустили ряд ошибок в своей работе. Выделенный им в помощь в конце работы над фильмом другой «художественный руководитель», фактически отстранил их от работы и лично сам произвел исправления фильма. В настоящее время эти молодые режиссеры от самостоятельной работы отстранены, а выдвижение молодых кадров оказалось скомпрометированным.

Отсутствие притока новых молодых режиссерских кадров тормозит развитие киноискусства и уже в ближайшие годы может привести к острой недостатке высококвалифицированных кинорежиссеров.

Причины, повлекшие неудовлетворительную работу киностудий художественных фильмов в 1949 г., крайне отрицательно сказавшиеся на кинообслуживании населения, продолжают оставаться и в настоящее время.

План производства художественных фильмов на 1950 год определен в количестве 18 названий.

Окончание производства этих фильмов заранее планируется Министерством кинематографии крайне неравномерно и выглядит следующим образом:

январь	«Падение Берлина»
февраль	)
март	) выпуска нет
апрель	)

май	«Тарас Шевченко» (перенесен из плана 1949 г.)
июнь	выпуска нет
июль	«Секретная миссия», «Огни Баку»
август	«Белинский», «Весна в Сакене»
сентябрь	«Мусоргский», «Далеко от Москвы»
октябрь	выпуска нет
ноябрь	«Пржевальский», «Битва за уголь»
декабрь	«Сельский врач», «Спортивная честь», «Кавалер Золотой звезды», «Самгори», «Звезды» («Шахтеры»), «Люди идут к счастью», «У скал Фархада».

Одной из главных причин такого неравномерного производства фильмов является неудовлетворительная работа Министерства кинематографии по подготовке сценариев. Для 5 фильмов плана 1950 г. сценарии были признаны Художественным советом неудовлетворительными и в настоящее время переделываются. По фильму «Глинка», который первоначально планировался выпуском на 1949 г., работа по переделке сценария далеко еще не закончена, и фильм перейдет производством на 1951 год. Видимо, перейдут на 1951 год по примеру прошлого года и большинство других фильмов, запланированных окончанием работ на декабрь месяц.

Такое положение с выполнением плана производства художественных фильмов означает, что в 1950 году вместо 18 фильмов на экран будет выпущено не более 8-9 фильмов, так как на массовую печать копий фильмов и рассылку их по местам требуется 1-2 месяца. Фильмы же, запланированные на ноябрь-декабрь, смогут быть выпущены на экран лишь в 1951 году. Таким образом, работа киносети в текущем году будет протекать в таких же тяжелых условиях, как и в прошлом году. За январь и февраль 1950 года киносеть уже недобрала свыше 56 миллионов рублей.

Увеличение же выпуска зарубежных фильмов не многим изменит положение, так как советский зритель просматривает их менее охотно и

требует увеличения выпуска новых фильмов отечественного производства на современные и близкие ему темы.

В. Кружков.

А. Сазонов.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 132, ед. хр. 427, л. 62-67.

**Докладная записка министра кинематографии СССР И.Г. Большакова и секретаря ЦК ВКП(б) Н.С. Хрущева И.В. Сталину о мерах по увеличению доходов от кино**

*Предположительно май 1951г.*

товарищу Сталину И.В.

По Вашему поручению мы рассмотрели вопрос об увеличении доходов от кино и считаем возможным в текущем году увеличить чистый доход от кино на 665 млн. рублей или по 95 млн. рублей ежемесячно начиная с 1 июня 1951 года.

По плану 1951 года чистый доход государства от кино предусмотрен в сумме 2225 млн. рублей. Дополнительные поступления в сумме 665 млн. рублей дадут рост доходов на 31%.

Дополнительный доход от кино возможно получить за счет проведения следующих мероприятий.

По селу. Доходы от сельской киносети в 1951 году возможно увеличить на 165 млн. рублей, сверх предусмотренных планов 262 млн. рублей, за счет увеличения количества рабочих дней кинотеатров в сельских районных центрах с 18 до 20 дней в месяц, на сельских стационарных киноустановках с 8 до 12 дней в месяц и на кинопередвижках с 15 до 20 дней в месяц.

Для выполнения повышенного плана доходов от кино необходимо упорядочить работу сельской киносети, материально заинтересовать

сельские организации и отдельных работников в выполнении и перевыполнении государственных планов по кинообразованию сельского населения. С этой целью следует ввести систему денежного поощрения, используя для этого часть средств от сверхплановых сборов кинопередвижек и сельских стационарных киноустановок. Считаем целесообразным сверхплановый сбор от каждого сеанса, за вычетом государственного налога в размере 20% от сбора, направить на поощрения, установив следующие размеры поощрения: колхозам, совхозам, школам, избам-читальням и другим организациям, предоставляющим помещения для показа кино – 45% от сверхпланового сбора; киномеханикам – 35%, мотористам – 15%, работникам районных отделов кинофикации – 5%.

Такая система поощрения даст возможность государству получать дополнительный сверхплановый доход от кино, а сельские организации и киномеханики будут заинтересованы в обязательном выполнении и перевыполнении государственных планов по сбору средств от киносеансов. Так, например, при перевыполнении на 30% повышенного плана за оставшиеся 7 месяцев текущего года, государство может получить дополнительный доход в сумме 34 млн. рублей; колхозы, совхозы, школы, избы-читальни и другие организации в этом случае получают премиальных вознаграждений 60 млн. рублей, киномеханики – 48 млн. рублей, мотористы – 21 млн. рублей, районные отделы кинофикации – 7 млн. рублей.

Каждый киномеханик при условии перевыполнения плана на 30% получит дополнительно к своей основной заработной плате за 7 месяцев в среднем – 1700 рублей, а моторист – 750 рублей.

При введении предлагаемой новой системы поощрения ныне действующая премиальная система для киномехаников и мотористов будет отменена.

Для того, чтобы заинтересовать местные советские организации в улучшении работы кино на селе, считаем целесообразным изменить существующий порядок внесения налога от кино в бюджет, а именно: 50% налога от кино, взимаемого с сельских киноустановок, зачислять в бюджет сельских советов



и 50% - в бюджет райисполкома. Это обеспечит необходимый контроль за работой киномехаников со стороны сельских советов, которые будут более заинтересованы в работе кино на селе, причем контроль за работой киноустановок может осуществляться культурно-просветительными и бюджетными комиссиями сельских советов.

В целях упрощения учета и облегчения контроля за киномеханиками предлагаем установить для кинопередвижек и колхозных стационарных установок единую цену на билеты в 2р. 50к. вместо существующих в настоящее время трех цен: 2 руб., 2р. 50к. и 3 рубля. Льготную цену для детей в 1 руб. сохранить для специальных детских сеансов.

До сих пор имеются случаи бесплатного посещения кино - сеансов должностными лицами, особенно в районных центрах. Необходимо подтвердить категорическое запрещение бесплатных посещений киносеансов.

Для осуществления намеченных мероприятий по увеличению дохода от кино на село просим выделить Министерству кинематографии СССР во II-ом квартале 1951 года 5000 автомашин, из них: 4800шт. ГАЗ-ММ и 200шт. – ГАЗ-67. Это даст возможность иметь в каждом районе в среднем по 2 автокинопередвижки, что улучшит кинообслуживание отдаленных населенных пунктов.

В настоящее время кинопередвижки плохо обеспечены автотранспортом: из 21800 кинопередвижек, автомашинами обеспечены всего лишь 3,5 тысячи, или 16%, а остальные доставляются гужевым транспортом колхозов. В то же время до войны 67% кинопередвижек было обеспечено автомашинами. Недостаток автомашин приводит к неполному использованию киноаппаратуры и лишает возможности показа кино в отдаленных от райцентров населенных пунктах.

В текущем году кинопередвижки снабжаются бензином неудовлетворительно. Потребность в бензине на 1951 год удовлетворена всего лишь на 70%. Это толкает киномехаников на незаконные сделки.

Поэтому просим выделить в 1951 году для сельской киносети дополнительно 13,7 тысяч тонн автобензина.

По городу. Доходы от городской киносети в текущем году без дополнительных затрат со стороны государства можно увеличить на 500 млн. рублей, сверх предусмотренных 1873 млн. рублей по плану, путем проведения следующих мероприятий.

Передать с 1 июня 1951 года Министерству кинематографии СССР сроком на два года 250 профсоюзных клубов в городах, где киносеть Министерства кинематографии СССР развита слабо и не обеспечивает нормального кинообслуживания населения. При установлении в этих клубах такого же количества рабочих дней и киносеансов, как и в кинотеатрах, государство получит дополнительно доходов в текущем году в сумме 153 млн. рублей.

С 1 июня и до конца 1951 года увеличить количество рабочих дней в городских профсоюзных киноустановках до 24 в месяц по 3 вечерних сеанса в день (вместо 17 дней при 2-3 сеансах в день), что даст дополнительно доходов в этом году 257 млн. рублей.

Существующая практика продажи билетов детям на специальные детские сеансы по 1 и 2 рубля создает трудности в осуществлении контроля за соблюдением установленных цен на билеты и почву для злоупотреблений.

Цены на билеты в кино для детей на специальные детские сеансы предлагаем установить в 2 рубля, а на остальные сеансы билеты продавать без подразделения цен для взрослого и детского зрителя. Упорядочение этого дела даст в 1951 году дополнительный доход в сумме 90 млн. рублей.

Дальнейшее увеличение доходов от городской киносети в последующие годы может быть осуществлено лишь при условии широкого строительства новых кинотеатров, так как существующие городские кинотеатры при их максимальной загрузке не в состоянии обслужить население городов, особенно в вечернее время, воскресенье и праздничные дни.

В связи с этим необходимо поручить Госплану и Министерству кинематографии СССР при составлении нового пятилетнего плана

предусмотреть широкое строительство кинотеатров в городах и в районных центрах.

Одним из необходимых условий повышения доходов от кино является увеличение количества выпускаемых новых советских художественных фильмов.

Опыт показывает, что сборы от новых советских художественных фильмов значительно превышает сборы от заграничных фильмов, что видно из следующей таблицы:

Советские фильмы	Сбор в млн. руб.	Заграничные фильмы	Сбор в млн. руб.
«Падение Берлина» - 2 серии (за 12 мес. демонстрации)	245	«Коричневая паутина» (немецкий фильм) (за 12 мес. демонстрации)	25
«Кубанские казаки» (за 12 мес. демонстрации)	132	«Огонь» (венгерский фильм) (за 12 мес. демонстрации)	51
«Смелые люди» (за 12 мес. демонстрации)	105	«Чертово ущелье» (польский фильм) (за 4 мес. демонстрации)	36

Незначительные сборы дает демонстрирование фильмов выпуска прежних лет. Так, например, сборы от показа в 1950 году лучших советских фильмов выпуска прежних лет составили:

Повторные советские фильмы: (за 12 мес. демонстрации)

«Чапаев» - 9 млн. рублей

«Выборгская сторона» - 6 млн. рублей

«Человек с ружьем» - 6 млн. рублей

«Великий перелом» - 5 млн. рублей

Незначительные сборы также дает показ документальных фильмов, которые в среднем колеблются от 1,5 до 2 млн. рублей по каждому фильму.

Поэтому считаем целесообразным поручить Министерству кинематографии СССР представить свои соображения об увеличении выпуска художественных фильмов.

Увеличение производства художественных советских кинофильмов необходимо также для выполнения валютного плана в странах народной демократии. В большинстве этих стран уже выпущены на экраны почти все наши фильмы производства прежних лет. В настоящее время потребность в новых советских фильмах в странах народной демократии нами полностью не удовлетворяется, что ведет к снижению наших доходов от кино в этих странах.

Затраты на производство художественного советского фильма окупают себя не менее, чем в 10-15 раз в течение одного года его демонстрации, что видно из следующих данных:

	Стоимость фильма	Валовый
сбор	млн. руб.	млн. руб.
«Падение Берлина» 2 серии	15,7	245
«Кубанские казаки»	8,9	132
«Встреча на Эльбе»	6,7	85
«Молодая гвардия» 2 серии	10,3	185,7

Просим Вас рассмотреть изложенные нами предложения об увеличении доходов от кино.

Н. Хрущев

И. Большаков

### СПРАВКА

о дополнительных доходах от кино и дополнительных

**капиталовложениях по киносети в 1951 году.**

Дополнительные доходы	Сумма в млн. руб.	Дополнительные затраты	Сумма в млн. руб.
От увеличения количества рабочих дней в кинотеатрах сельских районных центров	13,0	На оплату 5000 автомашин	71,0
		На оплату 3000 узкоплечных киноаппаратов	16,5
От увеличения количества рабочих дней на колхозных стационарных киноустановок	13,0	На оплату 9000 комплектов деталей для показа цветных фильмов кинопередвижками	9,0
От увеличения количества рабочих дней и сеансов сельских кинопередвижек	139,0	На оплату 2800 комплектов инструментов для киноремонтных пунктов	9,3
От передачи 250 профсоюзных клубов Министерству кинематографии СССР	153,0	На оплату 1000 стационарных киноаппаратов КПТ-1 в комплекте	16,2
От увеличения количества рабочих дней и сеансов профсоюзных киноустановок в городах	257,0	На начал строительства 200 летних кинотеатров и 100 летних киноплощадок	48,0
От упорядочения цен на кинобилеты в городских кинотеатрах	90,0	На продолжение строительства 48 законсервированных строек кинотеатров	7,0

		На реконструкцию и приспособление помещений под фильмобазы	4,8
ИТОГО:	665,0		181,8

## СПРАВКА

### о состоянии киносети

#### 1. Сельская киносеть

На 1 января 1951 года в сельской местности имелось 32193 киноустановки. Количество киноустановок в 1950г. по сравнению с 1940 годом возросло более чем в полтора раза, а по сравнению с 1945 годом более, чем в три раза и составляет:

1950г. в % к

	<u>1940г.</u>	<u>1945г.</u>	<u>1950г.</u>	<u>1940г.</u>	<u>1945г.</u>
Министерство кинематографии СССР	15020	8605	30407	202,4	353,4
ВЦСПС и разные организации	4503	963	1786	39,7	
					185,5
ИТОГО:	19523	9568	32193	164,9	336,5
		2234			

По плану 1951 года намечен рост сельской киносети на 5141 киноустановку. Сельская киносеть к концу 1951г. составит: 37334 киноустановки, в том числе:

кинопередвижек	22342
стационаров	14992

В 1950 году в сельской местности обслужить 433,9 млн. зрителей и собрать 950 млн. рублей валового сбора.

Основными трудностями в работе сельских киноустановок являются:

Отсутствие во многих сельских населенных пунктах помещений, пригодных для постановки киносеансов. В РСФСР, например, на 41,2 тыс. сельских советов имеется только 23 тыс. клубных помещений, в УССР – на 16,4 тыс. сельсоветов – 11 тыс., в БССР на 2,5 тыс. сельсоветов – 0,5 тыс.

Кинемеханики вынуждены демонстрировать кинокартины в случайных и непригодных помещениях малой вместимости. По этой причине загрузка киносеансов на селе низка.

Министерство кинематографии СССР располагает недостаточным количеством автомашин для кинопередвижек. В результате сельская передвижная киносеть в основном пользуется транспортом колхозов. Количество имеющихся автопередвижек составляет 16% от общего количества передвижных киноустановок, в то время как в 1940 году 67% сельских кинопередвижек было оборудовано на автомашинах. Подводы колхозами предоставляются нерегулярно, из-за чего бывают срывы киносеансов, нарушаются графики и маршруты кинопередвижек и киноаппаратура простаивает. Простои по этой причине в 1949 году составили 32,7 тыс. дней, в 1950г. – 32,9 тыс. дней.

Министерству мало выделяется бензина для сельских кинопередвижек и стационаров, работающих от собственных электростанций. Выделенные фонды на бензин на 1951 год обеспечивают потребность лишь на 70%.

Кинемеханики в целях выполнения плана вынуждены вставать на путь злоупотреблений и приобретать бензин незаконными путями.

## 2. Городская киносеть

В городах имеется 9839 киноустановок, в том числе:

	Количество киноустановок
Министерство кинематографии СССР	4456
ВЦСПС	4870
Разных организаций	513

Количество посадочных мест по киносети Министерства кинематографии составляет – 866 тыс., по профсоюзной – 923 тыс. и разных организаций – 155 тыс.

Городская киносеть по плану 1951г. должна увеличиться всего лишь на 177 киноустановок.

В 1950г. обслужено кино 799 млн. человек городского населения, вместо 645 млн. чел. в 1940г., 526 млн. чел. В 1945г.

По плану 1951г. предусмотрено обслужить 909 млн. чел. Городского населения, в том числе: по киносети Министерства кинематографии 603 млн. чел., ВЦСПС – 274 млн. чел., разных организаций 32 млн. чел.

Городская киносеть Министерства кинематографии за годы Великой Отечественной войны потеряла свыше 500 благоустроенных кинотеатров, расположенных в крупных городах и промышленных центрах. Строительство новых городских кинотеатров за годы послевоенной пятилетки осуществлялось чрезвычайно слабо: всего за 5 лет построено только 77 кинотеатров.



Ряд крупнейших городов имеет чрезвычайно мало кинотеатров. Например, в г. Минске с населением около 350 тыс. человек имеется всего лишь один благоустроенный кинотеатр на 500 мест; в г. Воронеже с населением свыше 300 тыс. человек – 1 кинотеатр на 600 мест; в г. Кемерово с населением 200 тыс. человек – 1 кинотеатр на 1000 мест; в г. Свердловске с населением около 1 млн. человек, все городские кинотеатры имеют всего лишь 4800 посадочных мест, причем большинство кинотеатров расположено в центре города; в г. Фрунзе с населением свыше 120 тыс. чел. Имеется один благоустроенный кинотеатр на 400 мест; в г. Усть-Каменогорске с населением около 250 тыс. человек имеется всего лишь один кинотеатр на 300 мест в приспособленном из барака помещении.

Поэтому существующие государственные городские кинотеатры, при их максимальной загрузке /360 дней в году от 5 до 8 сеансов в рабочий день/, не в состоянии обслужить население городов, особенно в вечернее время, воскресные и праздничные дни.

В то же время в городах насчитывается более 3700 хорошо оборудованных кинозалов в профсоюзных клубах, работающих с крайне низким режимом: до 17 дней в месяц с демонстрированием в среднем по 2,35 сеанса в день.

В целях улучшения кинообслуживания населения и увеличения доходов от кино необходимо в ближайшие годы осуществить строительство новых кинотеатров в городах и в районных центрах.

Министерство кинематографии СССР считает необходимым в 1951г. начать строительство 200 летних кинотеатров и 100 летних киноплощадок с вводом в эксплуатацию с весны 1952 года. На строительство этих кинотеатров и киноплощадок Министерству потребуется дополнительно в 1951 году капиталовложений в сумме 48 млн. рублей.

Министерство считает необходимым предусмотреть в пятилетнем плане строительство в городах и промышленных центрах 900 кинотеатров вместимостью по 500-600 мест каждый. Строительство этих кинотеатров должно быть произведено в две очереди:

450 кинотеатров должны быть введены в эксплуатацию в 1953г. и 450 – в 1945 году.

Осуществление указанного строительства кинотеатров потребует капиталовложений в сумме около 2 млрд. рублей, в том числе: в 1952 году – 695 млн. рублей, в 1953г. – 890 млн. руб., в 1954г. – 340 млн. руб.

Ввод в эксплуатацию кинотеатров и летних киноплощадок даст государству чистый доход: в 1952 году – 70м.р., в 1953г. – 260м.р., в 1954г. – 870 м.р., в 1955г. – 1400 м.р., а всего за 4 года - 2600млн. рублей.

Кроме того, необходимо приступить к строительству 1600 кинотеатров в районных центрах, где в настоящее время отсутствуют пригодные помещения для кино.

Министерство кинематографии СССР считает необходимым строительство кинотеатров в районных центрах осуществить в следующие сроки:

В 1952г. – 350 кинотеатров, в 1953г. – 400, в 1954г. – 400 и в 1955г. – 450. На строительство этих кинотеатров потребуются капиталовложения в сумме 800 млн. руб., в том числе: в 1952г. – 175 млн. руб., в 1953г. – 200 м.р., в 1954г. – 200 м.р. и в 1955г. – 225 млн. рублей.

Министр кинематографии СССР

И.

Большаков

РГАЛИ.ф.2456,оп.1 ,д.3441, л.100-109

**Справка о потребности в новых фильмах для обеспечения увеличенного валового сбора**

25 мая 1951г.

тов. Большакову И.Г.

СПРАВКА

О потребности в новых фильмах для обеспечения увеличенного валового сбора

2238

1.	<p>По отчетным данным за 1950 год валовой сбор от демонстрации кинофильмов составлял:</p> <p>по новым советским художественным фильмам в среднем</p> <p>по новым заграничным художественным фильмам в среднем</p> <p>по фильмам выпуска прежних лет в среднем на одно название</p>	<p>60 м.р.</p> <p>30 м.р.</p> <p>6 м.р.</p>
2.	<p>Исходя из этих данных, 12 новых советских художественных фильмов в 1951г. обеспечат получение валового сбора в сумме</p> <p>350 названий фильмов выпуска прошлых лет дадут валовой сбор в сумме</p>	<p>720 м.р.</p> <p>2100 м.р.</p>
3.	<p>Для обеспечения утвержденного плана валового сбора на 1951 год в сумме 4034 м.р. и дополнительного плана по валовому сбору в сумме 547 м.р., а всего 4581 м.р., необходимо в 1951г. кроме указанных выше фильмов, выпустить на экраны 59 заграничных фильмов, которые должны обеспечить валовой сбор в сумме</p>	<p>1761 м.р.</p>
4.	<p>За январь-май 1951г. поступит по всей киносети валового сбора 1504 м.р. (93,2% плана). Для того, чтобы выполнить увеличенный годовой план валового сбора, необходимо за оставшиеся 7 месяцев дать валового сбора (4581 м.р. – 1504 м.р.) = 3077 м.р., т.е. в среднем 440 м.р. в месяц против 301 м.р. среднемесячного поступления за январь-май с.г. (увеличение на 46,2%).</p> <p>(По госуд. Киносети – 300 м.р. в месяц против 218 м.р.</p>	

	среднемесячного поступления за январь-май с.г.)	
5.	Для получения 440 м.р. в месяц валового сбора при наличии одного нового художественного советского фильма в м-ц, дающего в среднем 60 м.р., и поступления от повторных фильмов 175 м.р., необходимо выпускать 6 новых заграничных художественных фильмов ежемесячно.	
6.	Отсутствие достаточного количества фильмов заставляет держать кинофильмы на экране длительное время, несмотря на то, что они уже не обеспечивают выполнение плана.  Данные по Московской городской киносети за январь-апрель это подтверждают	

В среднем новый фильм в Москве находился на экране 8 дней, из которых только в течение 3,6 дня выполнялся план. В остальных городах необходима еще более частая смена фильма, чем в Москве.

РГАЛИ. ф. 2456, оп. 1, д.3441, л.162-163

### **Справка о состоянии киносети**

Во многих городах Союза сеть кинотеатров развита крайне недостаточно и не удовлетворяет требованиям кинообслуживания населения.

Так например:

1. В г. Воронеже имеется всего два кинотеатра на 800 мест при населении свыше 300 тыс. чел.
2. В г. Красноярске имеется один кинотеатр на 1100 мест и два на 395 мест и 200 мест, размещенные в непригодных полуразрушенных помещениях. Население в г. Красноярске около 400 тыс. человек.

3. В г. Фрунзе имеется один благоустроенный кинотеатр на 450 мест и два на 250 и 120 мест, размещены в ветхих зданиях без фойе. Население в г. Фрунзе превышает 120 тыс. человек.
4. В г. Кемерово имеется всего лишь один кинотеатр на 1000 мест /населения около 200 тыс. человек/.
5. В г. Свердловске, насчитывающем около миллиона человек населения имеется всего 12 кинотеатров на 4840 мест, причем наиболее крупные кинотеатры расположены в центре города на небольшом расстоянии друг от друга.
6. В г. Минске – один кинотеатр на 500 мест в специально выстроенном помещении и два кинотеатра на 500 мест и 170 мест в приспособленных помещениях. Население около 350 тыс. чел.
7. В г. Чимкенте – один новый кинотеатр на 450 мест. А в пяти километрах от центра вырос новый город в районе ферросплавного завода, где нет ни одного кинотеатра. Население в г. Чимкенте достигает 200 тыс. человек.
8. В г. Актюбинске – один кинотеатр в старом плохом помещении на 300 мест. Население 100 тыс. чел.
9. В городе Акмолинске – один кинотеатр на 320 мест. Население 150 тыс. чел.
10. В гор. Усть-Каменогорске /центр Восточно-Казахстанской области – один кинотеатр на 320 мест. В приспособленном помещении из барака. Население около 300 тыс. человек.
11. В гор. Владимире – один кинотеатр на 600 мест в старом приспособленном здании. Население до 250 тыс. человек.

РГАЛИ. ф. 2456, оп. 1, д.3441, л.139.

**\* Записка Отдела художественной литературы и искусства ЦК  
ВКП(б) Г.М. Маленкову об экранизации в 1952 году 8 - 10  
театральных постановок**

*16 января 1952 г.*

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. Маленкову Г. М.

Председатель Комитета радиоиформации т. Пузин сообщает, что Министерство кинематографии по заказу Комитета засняло для телевидения спектакль Малого театра «Правда - хорошо, а счастье лучше». Весь фильм, идущий на экране более двух часов, был заснят в 19 съемочных дней и стоил 403 тысячи руб., в то время, как производство художественного фильма в среднем требует около года при стоимости в 7-8 миллионов руб.

Тов. Пузин предлагает заснять в 1952 году 20-30 спектаклей московских и других театров страны для выпуска их на широкий экран, что будет иметь большое культурное значение и принесет значительные денежные доходы.

В настоящее время фильм-спектакль «Правда - хорошо, а счастье лучше» в виде опыта выпущен на экраны нескольких периферийных кинотеатров и пользуется большим успехом у зрителей. Министерство кинематографии получило много хороших отзывов о фильме с просьбами продолжить выпуск подобных картин.

По согласованию с Комитетом по делам искусств, Министерство кинематографии наметило заснять в 1952 году 8-10 лучших спектаклей московских театров<sup>2</sup>: Художественного, Малого, театра Советской Армии, Сатиры, Оперетты, ленинградского театра им. Пушкина и киевского театра им. Франко. Вопрос о съемке спектаклей включен в проект постановления Совета Министров СССР «О мерах по обеспечению выполнения плана сбора средств от кино».

Председатель Комитета по делам искусств т. Беспалов, поддерживая предложение т. Пузина, высказывает, однако, опасение, что выпуск на

экраны фильмов-спектаклей может отрицательно сказаться на работе театров и их посещаемости публикой.

Отдел художественной литературы и искусства считал бы возможным поддержать предложение о выпуске в 1952 году 8 - 10 фильмов - спектаклей, засняв в них лучшие постановки ведущих театров страны. Учитывая опасения т. Беспалова, фильмы, где засняты спектакли московских театров, можно не демонстрировать в Москве, где засняты спектакли ленинградских театров - не демонстрировать в Ленинграде и фильмы -спектакли киевских театров не показывать в Киеве.

В. Кружков. А. Сазонов.

РГАСПИ, ф. 17, оп. 133, ед. хр. 340, л. 292 – 293.

**Докладная записка министра кинематографии СССР  
И.Г.Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову об  
увеличении производства фильмов**

*14 января 1952 г.*

Поставленная перед Министерством кинематографии СССР партией и правительством задача по резкому повышению доходов от кино требует значительного увеличения количества выпускаемых художественных фильмов.

Между тем существующие производственные возможности нашей кинематографии позволяют выпускать в год не более 20-25 цветных художественных фильмов средней постановочной сложности.

В системе Министерства кинематографии СССР имеется 12 киностудий художественных фильмов. Однако состояние технических баз большинства киностудий, в связи с переходом на производство цветных

фильмов, не отвечает современным требованиям и лимитирует дальнейшее расширение производства художественных фильмов.

В результате этого все выпускаемые за последние годы цветные художественные фильмы снимались только на пяти киностудиях <...>.

Республиканские киностудии, созданные в период немого кино, расположены в случайных, непригодных помещениях, могут выпускать только черно-белые кинокартины, т.к. технология цветных съемок резко отличается от обычной съемки. Об этом можно судить хотя бы по таким примерам: объем работы лишь по 1-ой серии фильма «Адмирал Ушаков» в пять раз превышает объем работы по фильму «Чапаев», постановка фильма «Кубанские казаки» в три раза сложнее постановки фильма «Волга-Волга».

Министерство кинематографии СССР в послевоенные годы сосредоточило свое внимание на приспособлении к новым технологическим условиям цветных киносъемок только крупнейших киностудий страны- «Мосфильм», «Ленфильм», Киевскую, Тбилисскую и киностудии им. Горького, построенных также в период немого кино. Несмотря на значительные капиталовложения, указанные киностудии и в настоящее время не отвечают необходимым требованиям производства цветных фильмов, а именно : павильоны этих студий акустически не приспособлены для проведения звуковых съемок; не механизирован процесс постройки декораций, не хватает постоянного тока для цветных киносъемок и т.д.

Кроме того, отсутствие на киностудиях вентиляционных устройств в павильонах резко снижает производительность труда творческих работников, т.к. повышенное освещение при цветных съемках ( в два-три раза больше, чем при обычных съемках) вызывает быстрое утомление у актеров и режиссеров.



Для резкого увеличения выпуска цветных художественных фильмов, улучшения их качества и удешевления их стоимости Министерство кинематографии СССР считает необходимым :

1) на базе существующей в г. Москве киностудии «Мосфильм» создать передовую, оснащенную самой совершенной техникой. Новую киностудию, рассчитанную на выпуск 40 художественных цветных кинофильмов в год. Проектное задание на такую киностудию разработано Министерством кинематографии СССР в 1949 г. В результате осуществление этого проекта в Москве будет создан крупнейший киноцентр, который окажет влияние и на развитие киноискусства в республиках.

На осуществление всех работ по реконструкции и расширению киностудии «Мосфильм» требуется 240 млн. руб, из них 50 млн. руб. предусмотрены на работы первой очереди (18-20 картин в год).

Учитывая, что киностудия «Мосфильм» расположена на Ленинских горах, рядом с новым зданием Московского университета и что ее архитектурное оформление должно быть увязано с реконструкцией юго-западного района столицы, было бы весьма целесообразно поручить строительство киностудии «Мосфильм» строительным организациям, освобождающимся на строительстве университета.

2) завершить реконструкцию киностудии «Ленфильм»(постройка главного корпуса и электростанции и постройка нового здания декорационно-постановочных цехов) и довести мощность до 8-9 цветных кинофильмов в год.

3) по Киевской киностудии реконструировать главный корпус и расширить электроподстанцию, что даст возможность увеличить мощность студии до 5-6 цветных кинофильмов в год.

4) по Тбилисской киностудии провести акустическую отделку и переоборудование трех немых павильонов, расширить

электроподстанцию и закончить строительство цветной лаборатории, что позволит снимать 3-4 цветных кинофильма в год.

5) В интересах коренного улучшения дела производства цветных кинофильмов в республиках необходимо отказаться от распыления средств на дооборудование существующих карликовых киностудий и построить в ближайшие два года в гг. Минске, Риге и Ташкенте новые киностудии мощностью 4-5 цветных кинофильмов в год, с таким расчетом, чтобы на Минской студии сосредоточить производство белорусских и литовских кинофильмов, на Рижской киностудии – латышских и эстонских, и на Ташкентской киностудии – узбекских и таджикских.

/.../

Примерная стоимость всех выше указанных работ – реконструкция действующих и строительство новых студий - составит 150 млн. руб. (без «Мосфильма»).

Строительство новых и реконструкция имеющихся киностудий, на которые Министерство кинематографии просит выделить капиталовложения, даст возможность создавать на основе более совершенной технической базы высоко-идейные художественные кинофильмы.

Выпуск таких фильмов на экраны быстро окупит произведенные затраты, - так, например, сборы от фильма «Падение Берлина» (обе серии) за 12 месяцев составили около 290 млн. руб., «Кубанские казаки» - 165 млн. руб.

В результате окончания работ первой очереди по киностудии «Мосфильм» и реализации мероприятий по другим киностудиям Министерство кинематографии будет располагать в течение ближайших 2-3 лет современной технической базой для выпуска 50-60 цветных кинофильмов.

После окончания всех работ по реконструкции и расширению киностудии «Мосфильм» представится возможность увеличить выпуск до 70-80 цветных кинофильмов в год..

Проект Постановления Совета Министров СССР прилагается

Министр кинематографии СССР И.Большаков

РГАЛИ, ф 2456, оп. 1, д. 3431, л. 95 - 97.

**Докладная записка министра кинематографии СССР И.Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкову о чистке аппарата Министерства кинематографии и его предприятий**

*11 октября 1951г.*

Секретно

Секретарю центрального комитета ВКП(б)

Товарищу Маленкову Г.М.

В соответствии с решением ЦК ВКП(б) от 26 июня 1950 г. о мерах по устранению недостатков в деле подбора и воспитания кадров в министерствах и ведомствах, Министерство кинематографии СССР письмом от 5 сентября 1950 г. № 1230с сообщило о проведении ряда мероприятий по перестройке работы Управления кадров и по очищению центрального аппарата Министерства и предприятий от лиц не внушающих политического доверия и непригодных в деловом отношении.

В 1950 г. значительно обновлен и укреплен состав работников Управлений кадров Министерства.

Вновь назначены: заместитель Министра по кадрам, два заместителя начальника Управления кадров и три помощника начальников отделов.

Освобождены, как не обеспечившие работу в Управлении кадров - т.Мелькумов А.А. - зам. начальника Управления, Антиповский П.А. – пом. Нач. отдела, Норкин Ф.Е. - пом. нач. отдела, Котовская О.С. – ст. инспектор отдела руководящих кадров.

Кроме того освобождены от работы, как не обеспечившие руководства порученным участком: нач. отдела кадров Главкинопроката, и ст. инспектор того же отдела; нач. отдела кадров студии "Мосфильм"; нач. отдела кадров студии им. Горького; ст. инспектор по кадрам Главного Управления капитального строительства Министерства. На эти должности намечены лица, имеющие опыт работы в кинематографии и знающие ее кадры.

Коллегия Министерства практикует периодическое заслушивание отчетов о работе Управления кадров и утверждает планы работ Управления на каждый квартал.

В целях коренного улучшения в работе с кадрами и поднятия ответственности за эту работу начальников главных управлений, Коллегия регулярно обсуждает на своих заседаниях вопросы подбора и воспитания кадров на предприятиях и в главках.

С июля 1950 г. по 1 сентября 1951 г. были рассмотрены на Коллегии вопросы о состояний работы с кадрами: в органах кинофикации, в киностудии «Мосфильм», в Главном Управлении снабжения, Техническом Управлении Министерства, на киноплёночной фабрике № 3, в Главном Управлении по производству художественных фильмов, Московской студии научно-популярных фильмов и др.

Рассмотрение вопросов о работе с кадрами на Коллегии происходило после предварительной их проверки и подготовки Управлением кадров Министерства.

Коллегия Министерства рассматривает все вопросы, связанные с назначением или освобождением работников номенклатуры Министра. Все вновь назначаемые работники, как правило, проходят предварительное ознакомление с начальниками Главных управлений и соответствующими заместителями Министра.

Номенклатура Министра состоит из 532 должностей инженерно-технических и руководящих работников и 568 творческих работников высшей и первой категории.

Состав руководящих и инженерно-технических работников по состоянию на 1/10, без уполномоченных Министерства за границей /77 чел./.

Всего 455 человек, из них:

а/ По партийности

Членов и кандидатов ВКП/б/	361 чел. или 79,4%
беспартийных	94 чел. или 20,6%

б/ По образованию

с высшим образованием	189 чел. или 41,6%
с н/высшим образованием	62 чел. или 13,6%
со средним образованием	154 чел. или 33,8%
с н/средним образованием	50 чел. или 11,0%

в/ По национальности

русских	308 чел. или 67,7%
украинцев	33 чел. или 7,3%
белорусов	11 чел. или 2,2%
евреев	47 чел. или 10,4%
прочих	56 чел. или 12,4%

За истекший год с 1/09-1950 г. назначено на должности номенклатуры Министра 68 чел. и освобождено 59 чел., в том числе:

18 - до личной просьбе, 30 уволены как не обеспечившие руководства порученным участком /список прилагается/, 11 понижены в должности.

Управление кадров в 1950 г. значительно усилило контроль за работой с кадрами в организациях Министерства.

Кроме перечисленных выше и рассмотренных вопросов на Коллегии, Управлением проверены киностудии: Ереванская, Ташкентская, Черноморская, Киевская, им.М.горького, "Экспортфильм" и Министерства кинематографии Казахской, Белорусской, Украинской и Узбекской ССР.

Проверка работы с кадрами на Центральной студии ментальных фильмов показала, что существовавшая ранее в студии нездоровая атмосфера, групповщина, семейственность, с приходом на руководство студией т.Кастелина, в значительной мере ликвидирована. Тов.Кастелин сумел занять правильную линию в подборе и расстановке кадров и настойчиво борется за сплочение коллектива.

Однако в студии имеются еще отдельные недостатки в воспитательной работе. Недостаточно были вовлечены творческие работники в политическую марксистско-ленинскую учебу.

Отдельные работники главной редакции не заботились о повышении своего идейно-политического уровня и деловой квалификации, отставали от жизни и не отвечали поэтому возросшим требованиям, предъявляемым к работникам документальной кинематографии. Слабо привлекается к работе в студии новые кадры из числа писателей и выпускников сценарного факультета ВГИКа.

За истекший период руководство студии проделало большую работу по устранению обнаруженных недостатков.

В сентябре 1950 г.поступили в вечерний университет Марксизма-Ленинизма 48 творческих работников студии, из них 38 сдали экзамены и сейчас занимаются на 2-м курсе.10 человек, вследствие длительных командировок в течение года, будут сдавать экзамены в октябре 1951 г.

Вновь зачислены в {99! г. и приступили к учебе на 1-м курсе Университета 34 человека /режиссеры, операторы, директора групп и др./. Кроме того, группа режиссеров, асс. режиссеров в количестве 18 человек самостоятельно работают над повышением своих политических знаний.

Дирекция студии стала смелее выдвигать творческую молодежь, окончившую ВГИК, на самостоятельную работу. За истекший год выдвинуты на самостоятельную работу режиссеров: т.т. Лаврова Т.Д., Рязанов Э.А., Дербышева Л.Н., Рыбакова, Катанян В.В.. Поручена также самостоятельная работа 9-ти молодым операторам. Выполненные молодежью работы получили хорошие и отличные оценки.

Вместе с тем дирекцией освобождены от работы в Центральной студии, как слабые в профессиональном отношении, восемь операторов и четыре редактора.

Проверкой состояния работы с кадрами на Черноморской кинофабрике были вскрыты факты грубых нарушений большевистского принципа подбора кадров. Директор кинофабрики т.Котошев принимал работников без всякой проверки. Среди принятых оказались лица, не заслуживающие политического доверия, как например: Калмыков В.И., режиссер, находившийся с 1941 г. по 1944 год на оккупированной территории в г.Одессе, работая в частной торговой фирме; Мильштейн В.И. - ассистент режиссера, имеющий связь с родственниками, находящимися за границей в Израиле и во Франции.

Воспитательная работа на фабрике была поставлена слабо. В коллективе, насчитывающем всего 197 работников, создалась склочная обстановка. Котошев окружил себя кучкой своих людей /Криворучко, Бурле, Гершкович, Грицевский, Партер, Рейзен/, всячески покровительствовал им, покрывал их незаконные действия. Директор фабрики т.Котошев снят с работы. По партийной линии ему объявлен строгий выговор Одесским Горкомом ВКП/б/. За прошедший период с фабрики освобождена группа лиц слабых в деловом отношении и не заслуживающих политического доверия. Штат

фабрики пополнен за счет лиц, направленных с других студий и молодых специалистов.

В студии "Экспортфильм" было установлено наличие ряда существенных недостатков, свидетельствующих о недооценке руководством студии значения подбора и расстановки кадров, всестороннего их изучения и воспитания.

Директор студии т.Биязи В.Н. самоустранился от работы с кадрами, что привело к засоренности кадров и подбору людей в деловом отношении малопригодных.

В студии неудовлетворительно организована политическая учеба, слабо развита критика и самокритика, производственные совещания почти не созывались. В результате слабой воспитательной работы в студии имели место факты морально-бытового разложения.

Директор студии т.Биязи был снят и переведен на меньшую работу. В настоящее время, в связи с реорганизацией студии принимаются меры к освобождению от лиц, плохо себя зарекомендовавших.

Совет при Министерстве рассмотрел вопрос о работе с кадрами в Министерстве кинематографии Украинской ССР.

В результате проверки работы с кадрами в 17 областях Украины было установлено, что Министерство кинематографии УССР недооценивает работу с кадрами, плохо знает руководящих работников областных управлений кинофикации и не изучает их.

Вследствие неудовлетворительного подбора кадров в республике имела место большая сменяемость руководящих работников органов кинофикации.

Министерство кинематографии Украинской ССР неправильно расставляло кадры инженерно-технических работников, не укрепляло специалистами-инженерами ряд важнейших участков.

Министерство не реагировало на ряд сигналов о серьезном неблагополучии с кадрами в Одесском областном управлении кинофикации, где орудовала кучка дельцов во главе с начальником управления Менакером и



управляющим конторой Главкинопроката Томиным, зажимавшая критику и допуская серьезные злоупотребления в работе.

Бывший министр кинематографии т.Кузнецов допустил большое засорение кадров, в том числе и аппарата Министерства, где при проверке выявлена значительная группа лиц, работавших с фашистами в период оккупации Украины.

Коллегия Министерства кинематографии УССР фактически была отстранена от участия в подборе руководящих кадров, не рассматривала и не утверждала назначаемых работников.

На Коллегии редко и весьма поверхностно обсуждались вопросы работы с кадрами, а решения по ним принимались общие, не содержащие конкретных предложений.

В 1951 г. в порядке укрепления кадров системы кинофикации УССР, были направлены 21 инженер - молодые специалисты, окончившие Киевский институт киноинженеров.

С приходом нового Министра коллегия регулярно заслушивает отчеты начальников Облуправлений кинофикации о работе с кадрами, рассматривает и утверждает работников номенклатуры Министра.

Критикуя работу Министерства кинематографии Украинской ССР и придавая особо важное значение работе с руководящими кадрами кинофикации, Совет обязал всех министров и начальников управлений кинофикации союзных республик обсудить вопрос о состоянии этой работы в союзных республиках и разработать конкретные мероприятия по ее улучшению.

В ноябре 1950 г. Управление кадров проверило выполнение этого постановления в Министерстве кинематографии Узбекской ССР.

Проверкой установлено, что за пять месяцев, прошедших со дня решения Совета, Министерство кинематографии Узбекской ССР даже не обсудило это решение на Коллегии и не разработало никаких мероприятий по улучшению работы с кадрами.

Вместе с тем проверка в Ташкентском, Бухарском, Самаркандском и Ферганском областных управлениях кинофикации и центральном аппарате Министерства показала наличие ряда серьезных недостатков в работе с кадрами.

Подбор кадров производился без достаточной проверки их политических и деловых качеств, в результате чего в областных управлениях и центральном аппарате Министерства работает ряд лиц не внушающих политического доверия и несоответствующих своему назначению. На большинство номенклатурных работников отсутствуют личные дела, слабо поставлена работа по политическому воспитанию и по повышению квалификации работников. Министерство ведет слабую работу по выдвижению на руководящие должности лиц из коренной национальности. Все это говорит о том, что бывший министр т.Каланов не сделал соответствующих выводов из решений Совета и продолжал недооценивать работу с руководящими кадрами киносети республики. Для оказания помощи в деле налаживания работы, Министерство командировало в Узбекистан руководящих работников.

Министерство кинематографии СССР обращает особое внимание на поднятие идейно-политического уровня творческих руководящих и инженерно-технических работников.

В 1951 г. окончили Университет марксизма-ленинизма при Московском Доме кино 166 человек, а всего за четыре года, со дня организации филиала, Университет окончили 765 московских киноработников.

В настоящее время на двух курсах университета занимается 462 чел. из них: режиссеров - 37, асс. режиссера - 23, операторов - 42, асс. оператора - 23, художников - 40, актеров - 34, редакторов - 24, инженеров и техников - 83, научных сотрудников - 27.

В целях воспитания кадров в духе ответственности за порученное дело, непримиримости к недостаткам, Коллегия Министерства систематически

заслушивает на своих заседаниях, в порядке проверки исполнения, доклады о ходе выполнения приказов Министра и решений Коллегии.

В декабре 1960 г. Коллегия рассмотрела вопрос о работе Главкиномехпрома, в деятельности предприятий которого были обнаружены крупные недостатки по линии финансовой дисциплины, нарушения производственного плана, не использования производственных мощностей и другие.

В работе Главка наличествовали косность и рутинерство, невнимательное и небрежное отношение к внедрению и развитию новой кинотехники.

Бывший начальник Главкиномехпрома т.Полонский всячески замазывал ошибки в своей работе, становился на путь огульной защиты ошибок в работе своих предприятий и по сути дела вводил в заблуждение руководство Министерства.

В связи с тем, что т.Полонский не мог обеспечить исправление положения в Главкиномехпроме, он был освобожден от работы. Был освобожден от работы в Главкиномехпроме также Замначальника Главка т.Белгородский, начальником Главкиномехпрома назначен т.Исаев Н.А. и Зам.начальника т.Кашехлебов А.Г.

Одним из действенных средств воспитания и изучения кадров является ежегодная аттестация руководящих, инженерно-технических и творческих работников, проводимая Министерством.

Аттестации 1951 г., четвертой по счету, предшествовала большая подготовительная работа. Коллегия и Совет Министерства подвергли серьезной критике опыт аттестации 1948-50 г.г. и вынесли специальные решения.

Итоги аттестации 1951 г. свидетельствуют о все возрастающем воспитательном значении этого мероприятия. С каждым годом растет количество аттестуемых. В 1951 г. аттестовало 5975 человек, в четыре раза больше чем в 1948 г. Аттестационные комиссии подходили к деятельности работников значительно глубже, подробно знакомились с результатами их

работы за год, учитывая при этом недостатки, отмеченные в предыдущих аттестациях.

Из числа аттестованных работников - 380 сделаны серьезные предупреждения, 368 подлежат освобождению, как несоответствующие занимаемой должности и 540 человек намечено к выдвижению на большую работу, часть из которых уже выдвинута.

Итоги аттестации работников по союзным республикам рассматривались на коллегиях республиканских министерств, что позволило лучше определить общее состояние руководящих кадров и принять соответствующие меры к повышению их деловой квалификации, созданию местных резервов.

Коллегия Министерства кинематографии СССР рассматривавшая итоги аттестации обязала министров кинематографий союзных республик, начальников Главных Управлений Министерства принять необходимые меры к проведению в жизнь выводов аттестации, установив за этим делом систематический контроль.

В 1981 г., в связи с пересмотром Правительством тематического плана производства художественных фильмов было проведено некоторое сокращение штатов киностудий. Всего по студиям было освобождено по сокращению штатов 879 человек, в том числе 129 человек творческих работников.

Проведенное сокращение было использовано для освобождения от лиц, непригодных для работы в киностудиях по деловым или политическим признакам, а также для укрепления кадров периферийных киностудий хроники, путем направления в них ряда квалифицированных работников со студий художественных фильмов.

Так, режиссеры киностудии им.М.Горького т.т.Бунеев и Немоляев переведены в студии кинохроники Российской Федерации, режиссер Центральной студии документальных фильмов тов. Левкоев направлен в Литовскую киностудию, оператор этой же студии тов.Голомб - в Сталинабадскую киностудию, второй режиссер киностудии им.М.Горького

тов.Розанцев назначен и.о. начальника Сценарного отдела Ленинградской студии научно-популярных фильмов.

Направлены также режиссер киностудии "Ленфильм" тов. Зархи и оператор киностудии им.М.Горького - тов. Гинцбург в Минскую киностудию, режиссер киностудии "Ленфильм" т.Шапиро - в Рижскую киностудию, второй режиссер киностудии «Мосфильм» тов.Гончуков - на Черноморскую кинофабрику и т.д.

В текущем году учебные заведения Министерства кинематографии СССР выпустили 644 специалиста, в том числе: творческих работников - 97, экономистов - 52, инженеров - электриков - 118 и кинотехников - 377.

Предварительное распределение молодых специалистов было проведено за 6 месяцев до их выпуска, что дало возможность обеспечить выпускникам прохождение преддипломной практики по месту будущей работы.

Распределительная комиссия проводила персональные беседы с каждым выпускником и при назначении учитывала деловые и политические качества назначаемого, а также его семейное положение и состояние здоровья. В работе всех комиссий участвовал представитель Управления кадров, а при распределении выпускников институтов присутствовал на месте Заместитель Министра.

В 1950 г. на периферию было направлено 80,8% выпускников, а в этом году – 90,8%. Министерство испытывает большие затруднения при направлении молодых специалистов в киносьет, так как подавляющее большинство периферийных органов кинофикации и кинопроката не имеют своего жилого фонда, а городские советы не предоставляют жилплощади направляемым специалистам, что плохо отражается на закреплении специалистов на местах. Так, из трех экономистов, направленных в Узбекистан в 1948 г. вернулась двое, после отработки трехлетнего срока. Из направленных туда же трех экономистов в 1949 г., вернулись в Москву через год все. Особенно плохо обстоит дело с обеспечением жилплощадью молодых специалистов в Белорусской ССР.

Коллегия Министерства, рассмотрев итоги распределения молодых специалистов в 1951 г., обязала министров кинематографии союзных республик обсудить на заседаниях коллегий вопрос о работе с молодыми специалистами, принять, практические меры к обеспечению их жилплощадью и установить постоянный контроль за правильным использованием.

В 4 квартале 1951 г. Управлением кадров будет проверена практика использования молодых специалистов в БССР и Казахской республике. Итоги проверки и доклады соответствующих министров будут обсуждены на коллегии Министерства кинематографии СССР.

За отчетный период Министерство уделило особое внимание укреплению периферийных студий молодыми творческими работниками, а также вопросу выдвижения новых режиссерских кадров и сценаристов на самостоятельную работу. В 1951 г. на периферийные студии направлено окончивших ВГИК 15 операторов, 13 режиссеров и 7 редакторов, окончивших сценарный факультет ВГИКа.

Трем окончившим режиссерский факультет ВГИК в 1951 г. - Алову, Наумову и Мелик-Аваняну была поручена ответственная работа по исправлению фильма «Тарас Шевченко», с которой они успешно справились. В настоящее время указанные режиссеры направлены на Киевскую и Ереванскую киностудии для самостоятельной работы.

На самостоятельную работу в 50-51 г.г.выдвинуты режиссеры: Бегалин, казах, окончивший ВГИК в 1949 г. /кинофильм «Джамбул»/; Рыбаков А.М. /"У берегов Телецкого озера" - 1950г., "Искусство меткой стрельбы" - в настоящее время/; ВАСИЛЬЕВ Д.И. /"Советская Хакассия" - 1950 г./; ИВАНОВ Б.Г. -/"День в Подмоскowie" - 1950 г./; СААКОВ Л.Н. - /"Алтай" - 1950 г./; ВОЙТЕЦКИЙ В.П. /"Марийская АССР" - 1950 г., "Черкессия" -1951 г./; СУХОБОКОВ В.Л. /"Марийская АССР" - 1960 г./; САУЦ М.М. /"Черкессия" - 1951 г./; БУНЕЕВ Б.А. /"Степное солнце" - 1950 г., "Молодая учительница" - 1951 г./; УЛЬЯНЦЕВ А.Е. - /"Степное солнце" - 1950 г./;

ВОЛК Э.Ю., ЛУКИНСКИЙ И.В. /"Автомагистраль - Москва - Симферополь" - 1951 г.; ПЕРЕЛЬШТЕЙН /«В лесах Южной Киргизии» - 1951 г./; ВЕНГЕРОВ В.Я., ГИНДИН И.Л. /"Адыгейская автономная область" – 1951/; РОДИОНОВА Т.И., ГРАНИК А.М. /"Советская Кабарда" 1951 г./; ПОЗДНЯКОВ - /"Советская Татария" - 1951 г./; ФРИДЛЯНД-ФРИД Я.Б. /"Советская Удмуртия" - 1950 г., "Бурят-Монгольская АССР" - 1951 г./; КОРОТКЕВИЧ М.И. /"В Заимийском Ала-Тау" -1951 г./; КОШЕВЕРОВА Н.Н. /"Аул Кубачи" 1951 г./; СЕИД-ЗАДЕ /"Киноконцерт" - 1951 г./ и другие. Выдвинуто также несколько режиссеров, преимущественно окончившие ВГИК в последние 1-3 года, в научно-популярной и документальной кинематографии.

Большинство выдвинутой молодежи хорошо зарекомендовало себя на порученной работе.

В конце 1949 года Министерством была организована сценарная мастерская при Сценарной студии с целью представления наиболее благоприятных условий для талантливых сценаристов, окончивших сценарный факультет ВГИКа. Из 10 окончивших в 1951 г. эту мастерскую, 6 человек: Ерзинкян, Капитановский, Бобылева, Василиу, Иванусьева и Буданцева работают самостоятельно над сценариями по заказам студий.

Работают также по договорам со студиями выпускники сценарного факультета ВГИК 1951 г. - Ежов, Соловьев, Кужниренко, Штейн и другие.

Подводя итоги работы с кадрами за истекший год, Министерство считает, что оно еще не изжило полностью недостатков в этом деле, не добилось нужной четкости в работе аппарата и обеспечении высококвалифицированными кадрами некоторых важнейших участков. Так длительное время Министерство не может подобрать подходящую кандидатуру на должность директора, главного редактора сценарной студии Министерства.

Министерство испытывает острый недостаток в кадрах квалифицированных редакторов.

В связи с необходимостью резкого улучшения в деле подготовки высококачественных сценариев, Министерство кинематографии СССР просит дать указание Отделу художественной литературы и искусства о подборе и направлении в распоряжение Министерства 10-12 человек для работы в качестве директора, главного редактора, редакторов сценарной студии и сценарных отделов студий художественных фильмов и Министерства.

Министр кинематографии СССР  
РГАЛИ, ф. 2456, оп.4, д.318, л. 21-30

И. Большаков

**Проект Постановление ЦК КПСС «О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках»<sup>1</sup>**

*[22] ноября 1952 г.*

Проект

Постановление ЦК КПСС <sup>2</sup>

О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках.

Отметить, что за последние годы в союзных республиках неудовлетворительно используются имеющиеся киностудии по производству художественных кинофильмов и наличные кадры национальных киноработников.

Министерства кинематографии союзных республик имеют ограниченные права по подготовке киносценариев и производству кинофильмов, что задерживает развитие художественной кинематографии в союзных республиках.



В целях лучшего использования киностудий в союзных республиках, более широкого привлечения талантливых национальных кадров писателей, режиссеров, актеров и композиторов для увеличения выпуска кинокартин, отображающих яркую и многообразную жизнь народов Советского Союза, а также в целях повышения ответственности министерств кинематографии союзных республик за подготовку киносценариев и производство художественных кинофильмов:

1. Предоставить Министерством кинематографии Украинской, Белорусской, Грузинской, Латвийской и Узбекской союзных республик, уже имеющим необходимую материально-техническую базу и подготовленные кадры киноработников для организации производства художественных кинофильмов, право:

- а) осуществлять производство художественных кинофильмов по планам, утверждаемым Министерством кинематографии СССР, в пределах средств и материальных ресурсов, отпускаемых на эти цели;
- б) утверждать литературные, режиссерские сценарии и сметы на постановку художественных кинофильмов, а также принимать законченные производством кинофильмы для выпуска их на экраны республики.

Обязать Бюро ЦК Компартий Армении, Азербайджана, Казахстана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Литвы, Эстонии, Молдавии и Карело-Финской ССР принять совместно с *соответствующими* советами министров *союзных* республик необходимые меры по созданию материально-технической базы и подготовке кадров киноработников для организации производства художественных фильмов в этих республиках и по мере готовности вносить свои предложения в ЦК КПСС о предоставлении Министерству кинематографии соответствующей союзной республики прав, предусмотренных в п. 1 настоящего постановления.

2. Выпуск произведенных на киностудиях республиканского подчинения кинофильмов на союзный экран или на экран других республик разрешается Министерством кинематографии СССР.

3. Кредитование производства художественных кинофильмов на киностудиях республиканского подчинения осуществляется республиканскими конторами Госбанка на основании решений Советов Министров союзных республик о запуске кинофильма в производство.

4. Обязать Министерство кинематографии СССР оказать помощь республиканским киностудиям в укреплении их квалифицированными специалистами по производству художественных кинофильмов.

Бюро Президиума ЦК КПСС.

РГАСПИ, ф. 83, оп. 1, ед. хр. 9, л. 79-83.

<sup>1</sup> Первоначально постановление готовилось от имени Совета Министров СССР и за подписями Председателя Совета Министров СССР И. В. Сталина и управляющего делами СМ СССР М. Т. Памазнева. Сталин заменил слова «Совет Министров СССР» на ЦК, зачеркнул должности и фамилии подписывающих постановление и написал «Бюро ЦК» (там же, л. 84-85).

Вопросы «О списке художественных фильмов для производства в 1953 году» и «О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках» рассматривались на заседании Бюро Президиума ЦК КПСС 22 ноября 1952 г. (см. Политбюро ЦК ВКП(б) и Совет Министров СССР. 1945-1953. М., РОССПЭН, 2002, с. 433). Общественности решение было представлено как результат заседания Совета при Министерстве кинематографии 16 января 1953 г. в Москве (см. Культурная жизнь в СССР. 1951-1965 Хроника. М., 1979, с. 80).

**ПРИЛОЖЕНИЕ Е**  
**к разделу**  
**КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ**

**№1**

**А.П. Довженко: «Умер наш великий вождь...»**

(Из дневника) 8 марта 1953 г.

Умер Великий наш вождь... и сегодня мы похоронили его. Уже мы без Сталина родного. Лежал в гробу, сложив богатырские руки творца. На груди сияли золотые знаки эпохи, им сотворенной. Лицо мыслителя и труженика великого было живым, усталым и чем-то нами недовольным. Сколько грусти и печали. Как тяжело на сердце. Уже шестой день не нахожу себе места, не знаю, за что взяться, что думать, что делать. Как жаль, что нельзя отдать свою жизнь за него, лишь бы только прожил он еще хоть десять лет. Осиротела наша отчизна-земля. Сколько слез и вздохов, сколько глубокой скорби и большой печали: уже не увидим Сталина. Долгие годы мы были спокойны с ним, ибо всякий чувствовал в работе, в творчестве, в исканиях, в войне, что есть у нас Сталин, и потому, как бы ни было где-то там тяжело или трудно, или опасно, - все закончится хорошо, ибо всегда во всем и решительно он был на высоте.

И... не стало его.

Не стало моего защитника, который несколько раз спасал мою жизнь от гибели из-за злых и жестоких врагов, который заметил меня, отметил, поднял морально. Что ждет меня теперь, не знаю. Слабеют мои силы, утомилось сердце. Холодно мне и неприятно. Как тяжело мне...

Скорее из Москвы. На строительство коммунизма. Посвящу его имени произведение. Вложу в него всю свою душу, все силы, которые только у меня остались. Буду жить им, пока будет биться в груди сердце. Вся моя жизнь прошла с ним. Все лучшее, что я создал, лучшее, что мыслил, к чему

стремился. Я его мечтательный пламенный современник с тридцатью триждыкратным партийным билетом в сердце.

РГАЛИ, ф. 2081, ед. хр. 615, л. 26-28.

## №2

### **Информация начальника управления кинофикации и кинопроката Кузьева о снятии с экрана фильмов с изображением Л.П. Берия**

*16 июля 1953 г.*

ЗАМЕСТИТЕЛЮ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР

тов. БОЛЬШАКОВУ И.Г.

В связи с Постановлением Пленума ЦК КПСС о преступных и антигосударственных действиях Берия, Главным Управлением кинофикации и кинопроката сняты с демонстрирования следующие кинофильмы:

1. «Сталинградская битва».
2. «Падение Берлина».
3. «Клятва».
4. «Донецкие шахтеры».
5. «Третий удар».
6. «Великий перелом».
7. «Смелые люди».
8. «Спортивная слава».
9. «Член правительства».
10. «Щедрое лето».
11. «Весна в Сакене».
12. «Навстречу жизни».
13. «Счастливая встреча».

Указанные кинофильмы демонстрируются также на заграничных экранах по договорам с иностранными кинофирмами.

Главным управлением через «Союзэкспортфильм» даны указания за границу о снятии этих кинофильмов с экрана. Однако, прекращение демонстрирования фильмов на продолжительный срок может вызвать нарушение договорных обязательств с вытекающими из этого материальными санкциями.

Учитывая создавшееся положение, прошу Вас дать указание Главному управлению кинематографии произвести срочные исправления в перечисленных кинофильмах.

Начальник Главного управления

Кинофикации и кинопроката

Ф. Кузьяев

РГАЛИ, ф.2329, д.13, оп.2, л.44.

### №3

**Письмо министра культуры СССР Н.А. Михайлова в ЦК КПСС о выпуске фильма «Большая жизнь» (2-я серия) на экран**

*12 ноября 1958 г.*

ЦК КПСС

Докладываю, что Министерством культуры СССР тов. Лукову была предоставлена возможность внести поправки и исправления в картину «Большая жизнь», вторая серия.

В настоящее время тов. Луков закончил переработку кинофильма. В исправленном виде картина хорошо повествует о жизни шахтеров Донбасса,

рассказывает об их героизме по восстановлению шахт, ярко рисует образы некоторых героев фильма.

Министерство культуры СССР считает целесообразным выпустить картину на экран.<sup>1</sup>

Министр культуры СССР

Н. Михайлов

В.Ф. : РГАНИ.ф. 5, оп. 36, д. 79, л. 57.

<sup>1</sup> 12.12.1958 г. отдел культуры ЦК КПСС информировал руководство партии о своем согласии на выпуск фильма на экраны страны. (РГАНИ, ф.5, оп.36, д.79, л.58).

#### №4

### **ПИСЬМО В ЦК КПСС МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР Н. МИХАЙЛОВА С ПРЕДЛОЖЕНИЕМ О ВЫПУСКЕ ФИЛЬМА «ИВАН ГРОЗНЫЙ» (2-я СЕРИЯ) НА ЭКРАН**

*17 мая 1958 г.*

В ПРЕЗИДИУМ ЦК КПСС

Считаю необходимым доложить Вам некоторые материалы о фильме «Иван Грозный».

Первая серия фильма «Иван Грозный», созданная С. Эйзенштейном по своему сценарию, была закончена производством в конце 1944 года и выпущена на экран в январе 1945 года тиражом 259 копий.

Кинокартина была хорошо принята советским зрителем и критикой. Высокую оценку получил фильм за рубежом. С. Эйзенштейн как режиссер и кинодраматург, не выступавший с фильмами с 1937 года, когда им был создан «Александр Невский», вновь показал в этой кинокартине высокое профессиональное мастерство.

Вторая серия фильма «Иван Грозный» была закончена С. Эйзенштейном в 1945 году, но на экран не была выпущена. ЦК ВКП (б) в своем постановлении «О кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года, отвечая серьезные недостатки второй серии кинофильма «Иван Грозный», указывал, что режиссер С. Эйзенштейн обнаружил невежество в изображении истории, представив прогрессивное войско Ивана Грозного - опричников - в виде шайки разбойников, а самого Ивана Грозного - слабовольным.

Кинофильм «Иван Грозный» был задуман С. Эйзенштейном как трилогия. Однако смерть режиссера не дала ему возможности полностью завершить эту работу.

Просмотрев фильм, видные советские ученые-историки единодушно отметили высокий художественный уровень этого кинопроизведения, режиссерскую, актерскую и операторскую работу.

Интересное изобразительное решение фильма, участие в нем талантливого артиста Н. Черкасова, исполняющего главную роль, дают основание считать картину крупным произведением киноискусства, значительным достижением в творчестве С. Эйзенштейна.

Вторая серия фильма «Иван Грозный» не лишена и недостатков. Однако историки, принявшие участие в обсуждении указанной картины, высказались за выпуск ее на экран, но разделились во мнениях относительно трактовки С. Эйзенштейном исторических событий, образа Ивана Грозного и роли опричнины.

Часть из выступавших (т. Дубровский) придерживается той точки зрения, что в кинофильме мало подлинной истории, она заменена в нем фантазией художника. Указывалось также и на отсутствие в кинокартине отражения недовольства крестьян, вылившегося впоследствии в организованные выступления их против самодержавия. Главной оппозицией Ивана Грозного в кинофильме является не крестьянство, а бояре. Отсюда борьба в картине носит характер дворцовых интриг и заговоров.

Другая часть историков (тг. Устинов, Корецкий, Данилов, Шмидт, Зимин и др.) отвечает, что автор сценарии и фильма имел право сосредоточить свое внимание на борьбе с боярством, как главным противником единства русского государства, не давая широкой картины общественной жизни того времени. Это оправдывается и подзаголовком, который имеет фильм, - «Боярский заговор». Что касается некоторых отступлений от истории (убийство Старицкого) и хронологии, то это вполне допустимо в любом художественном произведении.

Министерство культуры СССР намеревается выпустить вторую серию кинофильма «Иван Грозный» на экран в июне с. г. тиражом 500 экземпляров. Такой тираж обеспечит его одновременную демонстрацию во всех крупных городах страны. В Москве он будет демонстрироваться в десяти кинотеатрах.

Одновременно с выпуском на экран второй серии будет возобновлена демонстрация и первой серии фильма «Иван Грозный».

В связи с выпуском кинофильма «Иван Грозный» (в 2 сериях) на экраны страны в газете «Советская культура» будет опубликована статья.

Министерство культуры СССР считало бы целесообразным, чтобы и газеты «Правда», «Известия», «Литературная газета» также выступили бы со статьями и рецензиями на этот фильм.

Министр культуры СССР

Н. Михайлов

РГАНИ, ф. 5, оп. 30, д. 280, л. 85-87.

## №5

**Письмо директора киностудии «Ленфильм» И. Киселева председателю ГКК А.В. Романову о восстановлении имени А.И. Пиотровского в титрах фильмов**

*8 февраля 1964 г.*



Председателю Государственного Комитета  
Совета Министров СССР по кинематографии  
Товарищу Романову А.В.

В ознаменование памяти А.И. Пиотровского - одного из талантливейших деятелей советского кино, вложившего немало труда в создание целого ряда картин, созданных на "Ленфильме" и вошедших в золотой фонд советской кинематографии, руководство студии просит включить его имя, как художественного руководителя студии, в титры фильмов, сделанных при его участии: "Встречный", " Чапаев", "Беликий гражданин", «Юность Максима», " Возвращение Максима", «Крестьяне», " Депутат Балтики", " Юность поэта", " Гроза", " Семеро смелых», «Иудушка Головлев», «Петр 1", «Комсомольск».

Директор студии

И.Киселев

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1 д.109, л.26.

## №6

### **ЗАКОН «О ПРЕОБРАЗОВАНИИ МИНИСТЕРСТВ СССР»**

*15 марта 1953 года*

Верховный Совет Союза Советских Социалистических Республик  
п о с т а н о в л я е т :

1. Объединить Министерство государственной безопасности СССР и Министерство внутренних дел СССР в одно Министерство — Министерство внутренних дел СССР.
2. Объединить Военное министерство СССР и Военно-Морское министерство СССР и одно Министерство — Министерство обороны СССР.

3. Объединить Министерство внешней торговли СССР и Министерство торговли СССР в одно Министерство — Министерство внутренней и внешней торговли СССР
4. Объединить Министерство сельского хозяйства СССР, Министерство хлопководства СССР, Министерство совхозов СССР, Министерство заготовок СССР и Министерство лесного хозяйства СССР в одно Министерство — Министерство сельского хозяйства и заготовок СССР.
5. Объединить Министерство высшего образования СССР, Министерство кинематографии СССР, Комитет по делам искусств, Комитет радиоинформации, Главполиграфиздат и Министерство трудовых резервов СССР в одно Министерство — Министерство культуры СССР. <...> <sup>1</sup>

Сборник законов СССР и указов Президиума Верховного Совета СССР. М., 1975. Т. I. 1938—1975. С. 197—198.

<sup>1</sup>Согласно этому закону 48 министерств и ведомств были объединены в 14 новых министерства. Два министерства были ликвидированы.

#### №7

**Из письма кинематографистов «Мосфильма» о необходимости изменений в системе производства и выпуска художественных фильмов**

*14 апреля 1953 г.*

Секретарю ЦК КПСС  
тов. Хрущеву Н.С.  
министру культуры СССР  
Пономаренко П.К.

XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза поставил перед советской кинематографией задачу увеличить выпуск художественных кинокартин и повысить их качество.

Сложившаяся сейчас в кинематографии обстановка требует для решения этой важной и ответственной задачи внесения ряда существенных изменений в систему производства и выпуска кинокартин.

Уменьшение за последние годы количества выпускаемых фильмов практически привело к тому, что советская кинематография в значительной степени растеряла свои кадры, но занималась выращиванием новых кадров, опиралась глазным образом на небольшую группу мастеров.

Производственный план в 16—13 картин в год привел к тому, что на этом уровне осталась и производственно-техническая база кинематографии, т.е. пропускная способность существующих киностудий, и совершенно никак не продвигался вопрос о расширении технической базы за счет строительства новых павильонов.

Между тем невозможно считать сколько-нибудь нормальным такое положение, когда из года в год на экранах, как в Советском Союзе, так и за рубежом, демонстрируются старые картины, а выпуск новых фильмов ежегодно сокращается. Демонстрация спектаклей, снятых на пленку, не может возместить потребности народа в кинофильмах. Мы не хотим опорочить идею съемки лучших спектаклей страны для их популяризации. Однако нельзя представлять себе, что таким способом можно исчерпать интерес советского зрителя к киноискусству и тем более продвинуть киноискусство вперед.

Чем можно объяснить явно недостаточное количество выпускаемых на экран кинокартин?

Наиболее распространенной является версия о том, что советская кинематография переживает сценарный голод. Между тем мы знаем, что в последние предвоенные годы, когда производилось в среднем 35—40 картин, этой проблемы не существовало. При анализе сценарных трудностей становится очевидным, что сценариев мало потому, что кинематография сама по себе определила рост сценарного дела в зависимости от своего

заниженного производственного плана, вследствие чего и растеряла уже сложившиеся кадры кинодраматургов.

Сценарная проблема, несомненно, может быть разрешена путем проведения ряда мероприятий, о которых будет сказано ниже.

Но если даже допустить, что необходимое количество сценариев появится, можем ли мы тогда сказать с уверенностью, что проблема увеличения выпуска картин будет полностью решена? Нет. Такая точка зрения была бы неверной и вредной, ибо она отвлекла бы внимание руководящих организаций от важнейших проблем дальнейшего развития советской кинематографии.

Причины, тормозящие развитие советского киноискусства, сводятся в основном к следующему:

- а) недостаточное количество хорошо подготовленных творческих и технических кадров;
- б) отсутствие необходимого количества павильонных площадей и низкий уровень съемочной техники;
- в) сложная и не оправдавшая себя система управления производством;
- г) отсутствие творческой обстановки на стадиях и в руководстве бывшего Министерства кинематографии;
- д) устарелость организационно-финансовой системы кинематографии, неправильная система запуска картин в производство и выпуска их на экран.

Вот основные причины, тормозящие нормальное развитие художественной кинематографии, движение ее вперед. Причины эти заслуживают более подробного разбора.

## 1. Кадры.

Планирование малого количества картин привело к длительному застою в области продвижения кадров, т.е. продвижения молодых и роста уже сложившихся художников кинематографа. Режиссер — центральная фигура

киноискусства. Наличие творчески одаренных, политически зрелых, квалифицированных режиссеров в такой же мере определяет возможности производства художественных картин, как наличие хороших сценариев.

За последние 15 лет не выдвинуто ни одного нового режиссера, если не считать нескольких дебютов, которые дебютами и остались. Как правило, второй картины молодой режиссер не получал. Происходило это потому, что продвижение молодежи носило чисто формальный характер. Считалось, что постановка 10—15 картин в год может обойтись и существующими старыми кадрами. Характерно, что молодежи давали худшие сценарии, ставили ее в худшие производственные условия (сокращенные сроки, заниженные лимиты пленки, повышенные нормы выработки и т.д.). Такие условия работы диктовались, главным образом, теми соображениями, что риск и так велик, и каждая лишняя копейка, истраченная на фильм начинающего режиссера, может стать непроизводительным расходом кинопроизводства.

При всей видимой «благонамеренности» такой точки зрения, очевидно, что она несостоятельна, ибо сформировать нового художника можно только при определенном творческом риске и материальных затратах: Нужно помнить, что далеко не каждый режиссер с первой картины способен проявить себя, как и далеко не каждый способен вырасти в крупного мастера. Для того, чтобы иметь сегодня пять новых режиссеров высокой квалификации, нужно было пять лет назад дать постановку хотя бы десяти молодым режиссерам, продолжать учить их, продвигать лучших, отсеивать слабых.

Насколько остро стоит вопрос о продвижении молодых режиссерских кадров ясно из того, что средний возраст нашей режиссуры достиг уже 50—55 лет; кадры старых мастеров и так уже малочисленны, а возможная смена им насчитывается пока единицами.<...>

Наиболее неблагоприятно обстоит дело с кадрами кинодраматургов. 8—10 профессиональных киносценаристов, которые остались сейчас в кинематографии, разумеется, не могут обеспечить даже и десятой доли необходимого количества сценариев. Расширение состава кинодраматургов

за счет случайного привлечения писателей, независимо от их желания, умения и склонности работать в кинодраматургии, является паллиативом и из года в год раскрывается в своей полной несостоятельности. Ни один квалифицированный писатель, который даже по роду своего дарования способен написать хороший киносценарий, не может примириться с тем, что его работа, отнявшая не менее года, может оказаться за пределами производственного плана.

Серьезной причиной, мешающей правильному и систематическому вовлечению писателей в кинематографию, следует считать бюрократическую систему продвижения сценария от автора к производству, которая отбивает у писателя какое бы то ни было желание работать в кино. Бесконечное количество редакционных инстанций, имеющих право вмешиваться в творческий процесс писателя, привело к тому, что авторское лицо писателя, по существу говоря, сводится к нулю. Все то, что отличает авторский почерк, т.е. художественные особенности, детали, оттенки, все, что составляет действительно художественное произведение, как правило, нивелируется системой шаблонных, подчас канцелярских, требований, предъявляемых различными инстанциями к сценарию.

Нельзя считать также хорошо продуманной и систему оплаты сценариев. При сличении оплаты творчества кинодраматургов и театральных драматургов становится очевидным, что работа в театре представляет для писателя значительно больший интерес.

Положение с техническими кадрами столь же неудовлетворительно. Сокращенный план производства привел к тому, что штаты студии резко обеднялись, появилась текучесть производственных кадров. Воспитание же не только инженера, но и осветителя, плотника-постановщика, механика синхронной аппаратуры, микрофонщика и т.д. и т.д. требует времени, соответствующих условий и большого труда.

Советская кинематография располагает несколькими вузами и способна воспитать необходимые производству кадры. Однако необходимо, чтобы эти

кадры по выходе из школы попадали в налаженную систему воспитания и продвижения на производстве, где они не дисквалифицировались бы, как это происходит сейчас, а систематически повышали свое квалификацию и повышали бы тем самым общий уровень советского киноискусства.

## II. Павильонные площади.

Основным хозяйством киностудии является павильонное хозяйство. От количества павильонов, емкости их площадей, от правильного их технического оснащения зависит пропускная способность кинематографической базы. В мировой кинематографической практике существуют уже сложившиеся нормативы пропускной способности павильонов. При наличии социалистического планирования надлежит всячески рационализировать использование павильонных площадей, но нельзя забывать о том, что именно в павильоне сосредоточивается весь творческий процесс по созданию фильма. Между тем, желая оправдать отсутствие павильонных площадей в советской кинематографии, плановые органы стремятся, не учитывая вопросов художественного качества, произвольно увеличивать полезный метраж съемочного дня, исходя из опыта съемки киносpectаклей.

Такая система искусственного внедрения в практику производства художественных фильмов методов съемки театральных спектаклей, если допустить, что она будет осуществляться и впредь, приведет к деградации советского киноискусства. При съемке подготовленного и в течение многих лет отшлифованного на сцене спектакля перед кинорежиссерами и операторами стоят совершенно иные задачи. Они просто фиксируют на пленке готовый театральный спектакль, который даже на экране остается спектаклем, а не произведением киноискусства.

Ошибочные попытки планирования съемки картин по методу киносpectаклей могут привести к полной потере художественных завоеваний киноискусства, остановить его дальнейшее развитие. Разумеется, что такое

планирование не является чем-то случайным. Оно вызвано необходимостью свести концы с концами и на существующих, ничтожно малых производственных площадях увеличить количество выпускаемых кинокартин. Эта проблема не может быть решена подобным способом. Такое планирование неизбежно приведет к хроническому невыполнению плана и снижению качества кинокартин.

Годы наиболее интенсивного производства кинокартин показали, что каждый павильон среднего размера может послужить базой для производства двух полнометражных художественных картин при хорошо налаженном технологическом процессе. Исходя из этого расчета видно, что киностудия «Мосфильм» способна выпускать в год 8—9 художественных картин.

При всей необходимости расширять кинопроизводство в союзных республиках, уже имеющих кинематографические базы, а также на одной из старейших студий — «Ленфильм», все же основной базой для производства кинокартин останется студия «Мосфильм», на которой сейчас по целому ряду исторических причин сконцентрировались наиболее значительные авторские, режиссерские, актерские и технические кадры. В центре нашей страны — в Москве советская кинематография находит наиболее тесные и наиболее живые связи с крупнейшими писателями, композиторами, художниками, артистами, научными работниками и т.д. Естественно поэтому при развитии и улучшении производственно-технической базы кинематографии во главу угла поставить создание новой, технически более оснащенной студии «Мосфильм», располагающей 15—20 доброкачественными павильонами, способными пропускать 35—40 фильмов в год.

Киностудия «Мосфильм» в нынешнем состоянии представляет из себя примитивную коробку, спроектированную и построенную для производства немых кинокартин на заре советской кинематографии. Надо отметить, что и для этой цели киностудия «Мосфильм» не являлась сколько-нибудь совершенным сооружением. Сейчас же, в условиях звукового кинематографа



она представляет собой образец здания, непригодного для производства звуковых кинокартин. Звукопроницаемость стен, потолков и полов такова, что отчетливо прослушиваются как звуки уличного движения, так и звуки из коридоров и подсобных помещений, смежных с павильонами. Съемка каждого кадра сопровождается специальным авральным сигналом, требующим остановки жизни на всей территории студии. Такой способ работы не может быть продуктивен ни для творческого коллектива, ни для подсобных цехов студии.

Отсутствие совершенной и бесшумной вентиляции приводит к тому, что во время съемок на верхних площадках, где устанавливаются прожектора, температура воздуха достигает такого предела, которого люди не в состоянии выдержать.

Все обслуживающие павильоны цеха размещены без учета технологического потока. Студия не располагает помещениями для предварительной творческой работы: в ней отсутствуют репетиционные комнаты, больше того, в ней нет актерских уборных.

Следует ли считать, что советская строительная техника не способна удовлетворить всем требованиям, стоящим перед созданием современной мощной киностудии? Разумеется, это не так, и это очевидно хотя бы из того, что советскими специалистами строятся отлично спроектированные студии в Болгарии, Румынии и Албании, и только студия «Мосфильм» продолжает оставаться на низком техническом уровне.

### III. Состояние техники.

Соответственно качеству павильонов, в запущенном состоянии находится и их техническое оснащение. Несмотря на отдельные достижения, общее состояние кинотехники не идет ни в какое сравнение с уровнем техники передовых отраслей советской промышленности, как, например, машиностроение, приборостроение, электропромышленность и т.д.

Советские киностудии оснащены во много раз хуже, чем многие зарубежные студии. Студия в Барандове (в Праге) представляет собой по сравнению с «Мосфильмом» значительно более мощный и технически оснащенный комбинат.

Наиболее тяжелым является состояние парка съемочной аппаратуры. Современные бесшумные камеры выпускаются в ничтожно малых количествах. До сих пор не налажено производство специальных камер, оптики для цветных съемок, головок для съемки с движения и т.д.

Операторские приспособления — краны, тележки и т.п. имеются не в достаточном количестве и не отвечают современным требованиям. Производство этих необходимых для киносъемок устройств до сих пор в промышленных масштабах не организовано.

Важнейшее значение для производства кинофильмов имеет электрическая энергия. Между тем даже на киностудии «Мосфильм» энергобаза не позволяет снимать одновременно более двух больших декораций.

Декорации строятся кустарно, непосредственно в павильонах. Стройка и разборка декораций занимает гораздо больше времени, чем съемка. Это резко снижает производственную мощность студии. Осветительная аппаратура на студии устарелой конструкции и в недостаточном количестве. Дуговые кинопрожектора находятся в разболтанном состоянии или плохо изготовлены — они не держат свет, моторы в них шумят и искрят, создавая звуковые помехи.

Запись звука ухудшилась по сравнению с прежними годами, т.к. этому делу не уделяется должного внимания. Частично здесь виноваты помехи от шумного горения света при цветных съемках, частично — плохое состояние акустики и звукоизоляции в киносъемочных павильонах. В наших новых картинах часто дело доходит до неразборчивости речи, не говоря уже о тембрах и нюансах.

В кинематографии до сих пор нет помещения для записи большого оркестра. Тонстудия, в которой должна записывалась музыка, и озвучиваться

картины, строится на киностудии «Мосфильм» 15 лет. Стены возведены еще до Великой Отечественной войны. Тонстудия устарела, не успев достроиться, так как проектировалась при зарождении звукового кино.

Таково состояние техники «Мосфильма» (если не говорить о многих других серьезных недостатках) — ведущей столичной студии, делающей самые ответственные, самые сложные в постановочном отношении картины. Состояние остальных студий значительно хуже.

Мы делаем картины полукустарно, с огромной тратой сил и энергии попусту. За счет тех же сил можно было бы при нормальном техническом обслуживании делать гораздо больше картин.

Для того чтобы закончить вопрос о технике, следует остановиться на следующих общих вопросах:

В кинематографии выросли хорошие технические кадры, которые создали звуковое и цветное кино и без всякой иностранной помощи решили ряд важнейших вопросов развития кинотехники. Однако основной причиной существующих недостатков и трудностей в технике кино является плохое обслуживание нужд кинематографии киноплёночной и киномеханической промышленностью, созданные в годы Сталинских пятилеток киноплёночные фабрики и заводы кино-механической промышленности за последние годы были в значительной степени загружены заказами для других министерств и ведомств. Такие ведущие предприятия, как завод «Ленкинап» и «Москинап», практически ничего не делают для оснащения киностудий новой техникой. Это тем более обидно, что разработки ученых и инженеров НИКФИ и студийных лабораторий лежат на полках и не реализуются. Также медленно внедряется новая техника и на киноплёночных фабриках (негорючая пленка, новые сорта цветных пленок и т.п.).

Необходимо в самые короткие сроки наладить в достаточных количествах выпуск новой аппаратуры и новых киноплёнок и перевооружить наши киностудии.

Неблагополучно обстоит дело с качеством фильмокопий, поступающих на экраны. После того, как студия изготовит два образцовых экземпляра для министерства и один эталонный экземпляр (эти экземпляры проверяются и судятся очень строго), картина поступает в массовую печать, и вопросы качества далее не контролируются. Любой брак, любые отклонения по свету, по тону, любой разницей, даже несинхронность (отставание или опережение звука) не считается браком. Картины выпускаются в прокат в неузнаваемо изуродованном виде. Половина слов непонятна, ночные сцены выглядят дневными, дневные — ночными, резкий контраст уродует лица, цвета искажены. Даже в Москве идут экземпляры, являющиеся почти полным браком, о периферии же и говорить нечего.

Мы обманываем зрителя, даем ему недоброкачественную продукцию. Техническая комиссия министерства уделяет максимум внимания только тем экземплярам, которые будут показаны ответственным инстанциям. Для остальных копий установлен совсем иной критерий, в результате чего зритель видит неполноценный фильм.

То же самое можно сказать о состоянии проекции в кинотеатрах. Даже московские кинотеатры не вполне удовлетворительны в отношении проекции. Звук часто настолько неразборчив, что приходится удивляться долготерпению зрителя. Зрители «переводят» друг другу реплики, переспрашивают соседей. Музыка хрипит, голоса гудят и бьют на несоответственных низах; света на экране подчас меньше 50% нормального.

У нас есть ряд отдельных достижений (освоение цвета, цветной пленки, пластический грим, цветная «блуждающая маска», контратипирование цветного негатива и т.д.), у нас есть много талантливых и грамотных работников в области техники. Несмотря на это, в целом техника наша недопустимо отстала, бедна и плохо содержится. А главное в ряде важнейших областей мы не движемся вперед.

#### IV. Творческая общественность и права студий.

Мы считаем одной из главных причин, приведших к неудовлетворительному состоянию кинематографии — и как искусства, и как промышленности — отсутствие критики и самокритики, бюрократическое руководство, боязнь всего нового, подмену работы общественных творческих организаций кабинетным руководством.

Вопросы советского искусства решаются в нашей стране при непосредственном участии работников искусства в их общественных организациях: в Союзе писателей, Союзе художников, Союзе композиторов, Союзе архитекторов. Только киноработники не имеют своей общественной организации, которая двигала бы вперед киноискусства. Дом кино — это ведомственный клуб, который не может служить деятельным органом, объединяющим работников киноискусства.

Второй причиной является чрезмерная централизация руководства, лишение студий элементарных прав в решении самых насущных вопросов внутростудийной жизни, начиная от составления программы и распределения кадров, кончая вопросами минимальной\ финансовой и организационной самостоятельности. Директор студии не может решить ни одного сколько-нибудь принципиального вопроса. У него остались только права получить и давать выговора.

Вместе с дирекцией студии лишена минимально необходимых прав и студийная общественность. Это в первую очередь относится к Художественному совету студии, членами которого являются крупнейшие режиссеры, операторы и художники советской кинематографии. Круг вопросов, рассматриваемых Художественным советом, ограничен, его решения ни для кого не обязательны, с его мнением, как правило, вышестоящие организации не считаются.

Система управления студиями, организационная и финансовая системы — устарели, стали тормозом развития дела, не отвечают требованиям сегодняшнего дня.

Огромное количество контролирующих инстанций превращает производство каждой картины, прохождение каждого сценария в дело исключительной сложности. Ни одна из этих инстанций не может решить вопроса положительно, но все они обладают правом внесения любых поправок и правом отрицательного решения вопроса.

Ярким примером устарелости и громоздкости нашей системы является система проведения подготовительных периодов — исключительно важного этапа производства картины, от которого зависят и художественные, и производственные результаты. В подготовительном периоде группы не имеют права ни шить костюмов, ни заготавливать реквизит или мебель, ни заключать договоры с актерами, композитором и т.д. В подготовительном периоде невозможно провести репетиции, но нужно написать режиссерский сценарий с окончательным текстом, хотя всем известно, что текст уточняется на репетициях. Картина выходит из подготовительного периода только по видимости подготовленной к производству. Таким образом, съемки картины начинаются без должной подготовки, что резко отражается и на качестве, и на организации съемок, а, в конечном счете, на сроках и стоимости фильмов.

Вопросы заработной платы работников кинематографии требуют решительного пересмотра. Здесь есть ряд очевидных ненормальностей, вредящих делу. Заработная плата рядовых технических работников, которые по специфике кино должны обладать высокой квалификацией, несуразно низка: осветитель получает 500—600 рублей, а обучается годами; механик синхронной аппаратуры, отвечающий за самую сложную и ответственную технику (за съемочную камеру), — получает 450—500 рублей; киномеханик на студии получает меньше зарплаты, чем киномеханик в кинотеатре, хотя квалификация механика на студии должна быть много выше. Работники лабораторий, где обрабатываются негативы и позитивы кинофильмов, материально обеспечены значительно хуже, чем работники кинокопировальных фабрик, выполняющих более простую и менее ответственную работу.

Для установившейся в кинематографии системы руководства характерно стремление проводить экономию, главным образом, за счет оплаты труда творческих и технических работников. Едва ли следует доказывать, что основными резервами для проведения подлинной хозяйственной экономии при производстве кинокартин должна являться правильная организация труда, надлежащая подготовка производственного процесса с максимальным сокращением сроков производства картин, что может высвободить при стоимости фильма сейчас в 5—6 миллионов, примерно, 20—30% его стоимости.

Совершенно ненормальна система так называемой простой заработной платы. Уже через месяц после окончания картины творческие работники получают 75% своего оклада, вслед за тем — 50%, а через полгода вовсе снимаются с зарплаты. Это ставит творческие кадры в исключительно тяжелое положение. Не по их вине в эти ограниченные сроки они не могут начать новую постановку. Как правило, это вызвано отсутствием сценария, или затруднениями с предоставлением павильонных площадей, или другими производственными и плановыми соображениями. Однако, как известно, в периоды между постановками картин непрерывно продолжается творческая работа режиссера, оператора и др., без которой они перестали бы быть художниками, расти, совершенствоваться в своем мастерстве.

Существующая система заработной платы работника студии ставится в произвольную зависимость от любых объективных обстоятельств, возникающих при производстве фильма: плохой погоды, препятствующей проведению съемок, неподготовленности декораций по вине тех или иных цехов студии, неявки на съемку актера, вследствие его болезни или занятости в театре. Все подобные непредвиденные простои непосредственно отражаются на заработной плате, как съемочной группы, так и работников цехов, занятых в съемочном процессе. Они получают в таких случаях только 75% своей заработной платы. Также совершенно ненормальной является

система оплаты киноработников при выезде в экспедиции, на места натуральных съемок.

Действующие премиальные системы отличаются неточностью и допускают любое произвольное толкование. В результате плохо работающие группы, сумевшие обосновать свою непроизводительную работу различными оправдательными документами, получают премии; группы же, работающие интенсивно, но по каким-либо объективным причинам попавшие в вынужденный простой, оказываются депремированными.

Можно привести еще много примеров непродуманной, случайной, противоречивой организационной и финансовой системы, существующей ныне в кинематографии. Очевидно, они должны быть приведены в соответствие с нормами и порядком оплаты труда, принятыми повсеместно в советской системе производства.

Крайне тяжелым является жилищное положение рядовых работников студии. Построенный задолго до Великой Отечественной войны дом для подсобных цехов, используемый под жилой фонд, и пришедшие в негодность холодные, сырые бараки являются единственным жилым фондом «Мосфильма» на протяжении 15—20 лет. Отсутствие жилплощади является одной из причин ухода с «Мосфильма» ряда технических работников и крайне затрудняет подбор новых кадров.

Для того, чтобы выправить положение на киностудии «Мосфильм», обеспечить возможность реального увеличения выпуска художественных картин, повысить их качество необходимо:

1. В ближайшее время приступить к постройке по плану «Большого Мосфильма» не менее 6 павильонов против запланированных трех (общей площадью в 10000 кв. метров) с коллектором для сборки декораций.

Необходимо отметить, что проект реконструкции и строительства новых павильонов уже давно разработан и одобрен соответствующими инстанциями.



2. В течение лета 1953 года закончить на «Мосфильме» строительство тонстудии и ввести ее в эксплуатацию.

3. Приступить к коренному техническому перевооружению наших студий, в первую очередь «Мосфильма». Составить программу работ, уточнить списки необходимой техники. Привлечь к этому делу режиссеров, инженеров, операторов, звукооператоров.

4. Создать всесоюзную общественную организацию, объединяющую творческих и крупнейших технических работников кинематографии, призванную двигать вперед советское киноискусство.

5. Создать на студиях Художественно-производственные советы, расширить их права, вовлечь в них ведущих творческих и технических работников.

6. Повысить права и ответственность дирекции студий, избавить их от мелочной опеки. Вместе с тем укрепить руководство студий в основных их звеньях.

7. Передать студиям право решения сценарных вопросов, начиная от самостоятельного заказа сценариев, кончая утверждением их Художественно-производственным советом. В Министерство культуры СССР направлять только окончательно готовые и принятые студиями сценарии.

8. Передать студиям право утверждения актерских проб.

9. Решительно пересмотреть систему выдвижения молодежи. Добиться специальных ассигнований на постановки молодых режиссеров и операторов. Установить поощрительную систему норм выработки, сроков, лимитов пленки для молодых режиссеров.

10. Пересмотреть на самих студиях систему руководства, упразднив лишние звенья и предоставив большую самостоятельность съемочным группам.

11. Разграничить внутри студий работы по подготовительному и производственному (съемочному) периодам о том, чтобы повысить качество

подготовительных работ, усилить контроль за ними, придать им то подлинное значение, которое они имеют при создании картин.

12. Пересмотреть существующую систему финансирования. Утверждение уточненных смет на основе лимитов передать студиям. Создать систему финансирования, которая заинтересовала бы студии в увеличении программы и давала бы свободу маневрирования финансами.

13. Создать в Министерстве культуры СССР Инспекцию по качеству массовой печати. Установить строжайшую ответственность директоров копировальных фабрик за качество выпускаемых на экран фильмов.

14. Пересмотреть заработную плату, особенно низового технического персонала студий, пересмотреть положение о «простойной» зарплате, упростить премиальную систему, приравнять киноэкспедиции по оплате работников к прочим экспедициям, например, геологическим. Повысить материальный стимул работы писателей в кино.

15. Оказать помощь киностудии «Мосфильм» в скорейшей постройке жилых домов, предусмотренных планом капитальных работ.

Мы не касаемся здесь целого ряда существенных недостатков в нашей работе, которые мы обязаны устранить и устраним своими силами.

Многие поставленные в этом письме вопросы не являются новыми; они много раз выдвигались на совещаниях, активах, в личных беседах с отдельными руководителями. Но именно нежелание прислушаться к критике, игнорирование мнения творческой общественности привели к тому, что эти вопросы так и не получали практического разрешения. Эти обстоятельства не снимают ответственности и с нас, творческих и производственных работников киностудии «Мосфильм», не проявивших в свое время должной настойчивости.

Мы просим Министра культуры СССР тов. Пономаренко П. К. провести совещание с творческими и производственными работниками студии по вышеизложенным вопросам. Это совещание должно помочь выявлению всех необходимых мероприятий, которые будут способствовать осуществлению

исторических задач, поставленных перед нами XIX съездом Коммунистической партии Советского Союза.

Александров Г. В. режиссер

Бондарчук С.Ф. артист

Герасимов С.А, режиссер

Довженко А. П. режиссер

Калатозов М.К.режиссер

Косматов Л.В. оператор

Пудовкин В.И. режиссер

Пырьев И.А. режиссер

Пархоменко А.И. художник

Райзман Ю.Я. режиссер

Ромм М.И. режиссер

Роом А.М. режиссер

Сааков Л.Н. секретарь партбюро киностудии «Мосфильм»

Столпер А.Б. режиссер

Тиссэ Э.К.16 оператор

Чиаурели М.Э. режиссер

Чирков Б.П. артист

Юдин К. К. режиссер

Ятаков М.Ф. председатель фабкома киностудии «Мосфильм»

РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 449, л.72-90.

## №8

**Из докладной записки министра культуры СССР П. Пономаренко секретарю ЦК КПСС П.Н. Поспелову об итогах работы кинематографии в 1953 г.**

6 июля 1953 г.

СЕКРЕТАРЮ ЦК

КПСС

тов.ПОСПЕЛОВУ

П.Н.

В соответствии с поручением ЦК КПСС нами рассмотрен вопрос о мерах по увеличению производства кинофильмов на современные советские темы.

Советская кинематография, располагающая 12-ю киностудиями художественных фильмов, из года в год сокращала производство и выпуск фильмов. Об этом свидетельствует следующая таблица:

В 1939 году было выпущено на экран 59 художественных фильмов

1943	26
1945	20
1946	21
1947	21
1948	16
1949	10
1950	12
1951	11 (из них 3 киноконцерта)
1952	7 (из них 2 киноконцерта)

Наряду с этим произошло недопустимое жанровое оскуднение нашей кинематографии; в течение многих лет на экран не выпускалось ни одной комедии, ни одного музыкального фильма на современные темы, ни одного научно-фантастического фильма. За последние 5 лет выпущен только один спортивный фильм и два приключенческих.

В настоящее время Министерство культуры СССР принимает меры по ликвидации отставания кинематографии, министерством культуры разработан план производства художественных фильмов на 1953 год, в котором предусматривается выпуск 16 новых фильмов, в то время как в прошлом году было выпущено всего 7 фильмов.

В проект тематического плана на 1954 год министерство включило 50 фильмов, среди них по тематике и жанрам: из жизни рабочего класса 7, колхозного крестьянства 4, советской интеллигенции 5, на международные темы 1, исторические и историко-революционные 6, о спорте 3, юношеские и детские 4, приключенческие 4, комедий 8, музыкальных фильмов 3, экранизация литературных произведений 4.

Положительной стороной данного тематического плана является то, что в нем ведущее место занимают фильмы на современную тему. Среди них есть кинокартины, посвященные важным вопросам, в их числе: "Большая семья", "Испытание верности" - о жизни рабочего класса, "Большие огни" - о новаторах производства, "Секрет успеха" - музыкальная комедия о расцвете народных талантов, "Комсомольский билет" - о моральном облике молодого человека и некоторые другие.

Планом предусматривается обеспечение жанрового разнообразия подготавливаемых фильмов, в частности, значительное внимание обращено на создание комедии.

Однако представленный тематический план нуждается в значительных исправлениях и дополнениях. В плане предусмотрено недостаточное количество фильмов о рабочем классе, о городе. В частности, нет фильмов о сотрудничестве людей труда и науки, о людях железнодорожного транспорта.

В ряде ранее выпущенных кинофильмов на колхозную тематику весьма поверхностно, а подчас лакировано показывалась жизнь колхозного села. В фильмах не раскрывались серьезные трудности и противоречия, которые в

действительности встречаются на пути организационного и хозяйственного укрепления колхозов.

Представленные в плане 4 фильма о колхозах не охватывают главных вопросов колхозного строительства - подъема отстающих колхозов до уровня передовых, борьбы за то, чтобы все колхозы стали богатыми, а колхозники зажиточными, распространения передового опыта лучших колхозников и колхозов на всех, и особенно, отстающие колхозы, искоренения формализма в руководстве сельским хозяйством и обеспечения конкретного руководства.

В числе фильмов о советской интеллигенции не предусматривается создание картин о передовой советской науке, о формировании кадров научной интеллигенции.

В план производства фильмов не включена тема укрепления дружбы между народами СССР, в частности тема братства между русским народом и народами республик Прибалтики и Западной Украины. В тематическом плане не нашел отражения важнейший вопрос борьбы с буржуазным национализмом и одновременно против огульного недоверия к советским людям, находившимся на временно оккупированной территории в период Великой Отечественной войны.

Слабо представлена в плане спортивная тематика. Совершенно не предусматриваются фильмы о таких видах спорта, как коньки, отдельные виды легкой атлетики, планеризм, в которых советские спортсмены добились наивысших результатов и завоевали мировое первенство.

В плане имеются отдельные фильмы, постановка которых вряд ли целесообразна<.,.>

РГАНИ ф. 5..оп.17. д.449, л.133- 138..

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА В ЦК КПСС МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР  
Н. МИХАЙЛОВА<sup>1</sup> ОБ ОТРЫВЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ОТ  
ПАРТИЙНЫХ ЗАДАЧ**

*13 апреля 1955 г.*

ЦК КПСС

Под непосредственным руководством ЦК КПСС и при его повседневной и активной помощи советское киноискусство достигло в истекшем году некоторых положительных результатов. Вместе с тем считаю необходимым доложить ЦК КПСС о серьезных недостатках в деле создания художественных фильмов, о некоторых болезненных явлениях среди киноработников, которые Министерству не удастся преодолеть без помощи ЦК КПСС.

За последние несколько лет советское киноискусство не выдвигает темы борьбы коммунистической партии и советского народа за подъем тяжелой индустрии, за дальнейшее развитие сельского хозяйства. Некоторые работники кино оторвались от жизни, стоят в стороне от больших задач, предпочитая важным и злободневным темам лишь темы прошлого или темы отвлеченные.

В кино не находят показа темы из жизни рабочего класса, борьбы коллективов за дальнейший рост производства, подъем производительности труда. Фильм «Большая семья» имел успех у зрителей во многом потому, что зритель истосковался по фильмам, воспевающим рабочий класс, его героический труд.

Отрыв некоторых работников кино от жизни наглядно виден на примерах отношения их к проблемам сельского хозяйства. Пленумы ЦК нашей партии по вопросам сельского хозяйства всколыхнули всю страну. Но эти Пленумы не нашли почти никакого отражения в творчестве работников кино. Только

лишь недавно режиссер тов. Калатозов М.К. приступил к работе над фильмом «Целина»<sup>1</sup>, посвященный борьбе за освоение новых земель.

Некоторое время назад режиссер С.А. Герасимов закончил фильм «Надежда», в котором затрагивается тема борьбы за подъем сельского хозяйства, за освоение новых земель. Картина оказалась совершенно неудачной. Тов. Герасимов проявил неуважительное, халтурное отношение к теме. Первоначально им был задуман, по заказу Международной федерации женщин, фильм о судьбе советской женщины. Приступив к съемкам этого фильма, тов. Герасимов «перестроился на ходу» и в полном смысле слова, именно на ходу, сочиняя варианты сценария, дал новый поворот фильму. Закономерно, что на общественных просмотрах фильм «Надежда» был подвергнут резкой и справедливой критике, как произведение, которое ни в коей мере не отражает борьбы партии и народа за подъем сельского хозяйства.

Некоторые работники кино не понимают обстановки, оторвались от партийных задач. Такой отрыв надо считать делом очень опасным, наносящим глубокий вред развитию советского киноискусства.

В одной из бесед тов. Пырьев, являющийся, как известно, очень влиятельным деятелем в области кино, говорил, что он раньше понимал деревню, а сейчас не понимает ее и не представляет, «что в ней происходит». Очевидно, тов. Пырьев не согласен полностью и с критикой его фильма «Кубанские казаки».

- Сначала, - говорил он, - картину все хвалили, а теперь нашли в ней какую-то лакировку действительности. А какая в ней лакировка?

В свое время секция кино Союза советских писателей наметила провести обсуждение фильмов, посвященных деревне. Узнав об этом, тов. Пырьев поднял скандал и, пользуясь тем, что многие перед ним угодничают, добился отмены намеченной дискуссии.

Долгое время работает над сценарием о деревне квалифицированный и опытный сценарист тов. Папава. Когда мы пытались выяснить - почему же



медленно продвигается дело у тов. Папавы, - то нам работники «Мосфильма» объяснили это тем, что в вопросах деревни трудно разобраться.

На одном из совещаний в Министерстве культуры СССР перед киноработниками был поставлен вопрос о том, что надо в художественных образах показывать в кино борьбу за новое в деревне, глубоко раскрывать на этой основе конфликты, столкновения, которые есть в нашей действительности. При этом делались ссылки на то, какой богатый материал для изображения характеров людей, их борьбы, труда дает, например, такая на первый взгляд прозаическая тема, как задача расширения посевов кукурузы в стране.

Некоторые работники кино отнеслись к этому скептически, с усмешкой, а некоторые работники прямо заявляли о том, что вряд ли в этой теме можно найти что-либо интересное. Режиссер М.И. Ромм, например, заявил: -

Кукуруза - это спекуляция на злободневной теме.

К чести некоторых товарищей, в частности, т.т. Довженко, Калашникова, надо сказать, что они выступили против подобных утверждений и заявили, что нельзя опощлять такую большую тему, что речь идет не о примитивном подходе к ней, а о богатом и широком изображении в художественных формах того нового, что происходит в деревне.

Нельзя не заметить того факта, что крупные работники кино вот уже много лет молчат, никак не откликаются на события, происходящие в нашей стране и за ее рубежом, не помогают средствами кино общему делу коммунистического строительства. С другой стороны, некоторые работники стремятся уйти от современных злободневных вопросов лишь в область прошлого, в историю.

Режиссер С. Юткевич за последние годы создал фильм «Великий воин Албании Скандербег». Сейчас он работает над фильмом «Отелло».

Режиссер Козинцев Г.М., по утверждению работников Главного управления по производству фильмов, категорически отказывается ставить

фильмы на современные темы. Сейчас он настаивает на том, чтобы ему разрешили экранизацию «Дон Кихота».

Режиссер Анненский, закончив фильмы «Анна на шее», «Княжна Мери», хочет ставить фильм «Дело Артамоновых».

Режиссер А. Роом отверг более десяти предложенных ему сценариев на современные темы под тем предлогом, что эти сценарии якобы не имеют должного художественного уровня.

Мы имеем много фильмов сделанных, явно с обывательских, мелкобуржуазных позиций. Под флагом разоблачения буржуазной среды такие фильмы изображают «красивую» жизнь в прошлом, рисуют обывательскую среду и ничему не учат молодежь. Это фильмы «Анна на шее», «Княжна Мери», «Жена»<sup>3</sup>. Последний фильм посвящен нашей действительности, но изображает он мелкие интересы мелких людей и не поднимается выше элементарных рассказов о неудачной семейной жизни.

Некоторые работники кино пытаются извращать основные положения марксизма об искусстве и развивать непартийные взгляды на вопросы советского киноискусства.

Режиссер С.А. Герасимов, выступая перед молодежью с установочным докладом о принципах работы творческой мастерской, многие вопросы изложил путанно и неверно.

Критикуя недостатки советского киноискусства, С.А. Герасимов утверждал, например, что «во многом не достигнуто ясности и направления того, куда должна развиваться авторская взыскательность к собственному творчеству. За последнее десятилетие все в этом смысле растерялось, расплылось, позабыты творческие навыки, и чувство творческой дружбы ушло».

Тов. Герасимов говорил о том, что «нас заела поденщина», что «толкование реализма надо уточнить», что «отсутствие синтеза делает наше искусство чрезвычайно неустойчивым, случайным, со случайными успехами и случайными срывами. Какой-то элемент удается, какой-то элемент

противоречит удаче, тянет ее на дно» Получается какой-то хаос борющихся сил. Единства хочется достигнуть, какого-то единства».

В лекции тов. Герасимова нет ни одного слова о партийности искусства, о руководящей роли партии в вопросах искусства, о задачах искусства с точки зрения служения искусства народу. Ни единого слова не сказал тов. Герасимов и о том, как же надо вести сейчас работу советского кино, как связать ее с задачами коммунистической партии, советского народа.

Когда вопрос об ошибках т. Герасимова обсуждался в Министерстве, т. Герасимов признал свои грубые политические ошибки и заявил, что его выступление перед молодежью надо расценивать как болтовню, недопустимую речь.

В апреле с. г. во Всесоюзном государственном институте кинематографии с попыткой оправдать явления формализма в киноискусстве и высказать тезис о том, что творчество художника не находится в зависимости от его идеологии, мировоззрения, выступил профессор Кулешов. Настоящего отпора вредному выступлению тов. Кулешова не было дано. Понадобилось обсуждение на партийном бюро речи тов. Кулешова, чтобы последний признал свои грубые политические ошибки.

Известно, с какой остротой ставят ЦК КПСС и Совет Министров ССР вопросы разумного хозяйствования, борьбы против расточительна, неэкономного расходования средств. Поэтому тем более нетерпимо, когда на многих студиях к вопросам хозяйствования проявляется ^правильное отношение. Излишества, допускаемые при производстве художественных фильмов, прочно вошли в практику многих ведущих режиссеров и директоров студий.

Сметы на постановку фильмов, как правило, завышаются. За истекший год сметы по художественным фильмам были сокращены на 15,5 млн рублей и все же экономия средств при съемках картин составила млн рублей.

Киевская киностудия представила смету на съемки фильма «300 лет тому...» в размере 12 млн рублей. Об излишествах, намечаемых в этой лете, говорят

такие примеры. Расходы на постановку эпизода «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев» (5 метров) определены в 120 тыс. рублей. Съёмки сцен «Константинополь» (10 метров) определены в 100 тыс. рублей. Затраты на украшения польских дам намечены в 46 тыс. рублей, на подсвечники для сейма и замка Потоцких - 31 тыс. рублей.

Два близких по постановочному решению фильма - «Большая семья» (режиссер Хейфиц) и «Испытание верности» (режиссер Пырьев) потребовали различных затрат. Съёмки фильма «Большая семья» обошлись 3 419 тыс. рублей, а съёмки фильма «Испытание верности» обошлись 6 128 тыс. рублей.

Пышность, декоративность приводят нередко к отступлению от жизненной правды, к лакировке. Так, для фильма «Земля и люди» (режиссер Ростоцкий) были запланированы для избы бедняка тюлевые занавеси стоимостью 2 тыс. рублей.

Для съёмок фильма «Запасной игрок» было запланировано даже снятие с рейса океанского теплохода «Россия» с затратами в 180 тыс. рублей.

Крайне растянуты сроки производства фильмов. В 1953/54 годах фильмы находились в производстве, как правило, 12-13 месяцев. Все это приводит к удорожанию фильмов.

Среди работников кино нет критики и самокритики. Кинорежиссеры не критикуют друг друга честно и открыто, а предпочитают говорить о недостатках того или другого фильма лишь за спиной. Попытки критиковать недостатки в деле создания фильмов встречаются в штыки.

Недавно на Коллегии Министерства мной были поставлены некоторые вопросы. Немедленно после этого слово взял И. Пырьев. По единодушному мнению присутствовавших на Коллегии министров культуры союзных республик и многих других товарищей, выступление т. Пырьева являлось образцом разнузданности и невыдержанности.

Тов. Пырьев пытался разбить все попытки открыть критику недостатков в работе киностудий и отдельных режиссеров, прикрываясь при этом

демагогическими фразами о святости искусства, о необходимости заниматься большими перспективными вопросами, заботиться о развитии техники и т.д.

Показательно, что на заседании Коллегии ни один из работников не попытался выступить с отповедью т. Пырьеву. Позднее секретарь партийной организации Главка т. Макаревич говорил, что это является большой ошибкой коммунистов Главка, что у них не хватило мужества сказать о творящихся на студиях безобразиях.

Через несколько дней после заседания Коллегии мною было получено анонимное письмо, автор которого утверждал, что заседанию Коллегии предшествовал групповой сговор некоторых режиссеров, которые решили дать, как они говорили, бой и для этой цели выпустить против Министерства т. Пырьева. Об этом также говорили мне в беседах тт. Довженко, Птушко.

Тт. Довженко, Птушко не без основания утверждают, что за последние годы в кино сложилась группа монополистов, в состав которой входят М. Ромм, И. Пырьев, Г. Рошаль, Л. Арнштам, которые хотят во всем диктовать свою волю, держать в руках Главк.

В чем причины этих болезненных явлений и недостатков? Они прежде всего в плохом руководстве Министерства. Бывший министр культуры т. Александров и бывший начальник Главка т. Кузаков угодничали перед отдельными режиссерами, боялись их критиковать, заигрывали с ними. Все это не имеет ничего общего с правильным воспитанием кадров..

И до сих пор в Главке проявляются настроения беспринципности. Главк и его партийная организация плетутся в хвосте отсталых настроений и занимают неправильную позицию в некоторых вопросах. Так, например, еще задолго до внесения вопроса об утверждении т. Сурина заместителем Министра по вопросам кино, партбюро Главка в полном составе явились в партком Министерства с заявлением о том, что надо назначить в Министерство не т. Сурина, а какого-либо другого работника. В беседе со мной т. Макаревич признал, что такая позиция не содействует поддержке

линии Министерства, не помогает, а мешает ему и является совершенно неправильной.

Руководство Главка при решении острых вопросов пытается спрятаться за Министерство. В таких случаях работники Главка изображают себя добренькими, утверждая, что то или другое неудобное для режиссера решение идет от Министерства, а не от Главка.

<...><sup>4</sup>

Министерство будет вести твердую и крепкую линию на укрепление дела в советском кино. Министерство намерено поправить тех товарищей, которые допускают ошибки и ведут себя неправильно.

Мы имеем все возможности выпускать много высоких по своим идейным и художественным качествам фильмов. Советское кино обладает для этого всем необходимым и прежде всего подготовленными, крепкими кадрами, активно стремящимися к созданию полноценных произведений.<...>

.

Н. Михайлов

РГАНИ, ф. 5, оп. 30, д. 131, лл. 27-35.

<sup>1</sup> Н.А. Михайлов (1906-1982) - сов., парт., гос. деятель. С1937 г. - ответ, редактор «Комсомольской правды», с 1938 г. - первый секретарь ЦК ВЛКСМ. В 1952-1954 гг. - секретарь ЦК КПСС, Первый секретарь МК КПСС. В период 1955-1960 гг. был министром культуры СССР, в 1965-1970 гг. был назначен Председателем Комитета по печати при СМ СССР.

<sup>2</sup> Речь идет о фильме «Первый эшелон».

<sup>3</sup> Первоначальное название фильма «Урок жизни».

<sup>4</sup> Купюра сделана Комиссией по рассекречиванию при ЦХСД. По мнению комиссии, министр культуры сообщает Н.С. Хрущеву «слишком» интимные сведения о поведении известных режиссеров в быту. В числе таковых упоминается о партийном взыскании (!!!), наложенном на С. Герасимова за излишнюю, по мнению партбюро, «любвеобильность» и романы со своими

студентками. В качестве «компромата» на кинематографистов Н. Михайлов приводит также такой факт, что известные мастера экрана, собираясь на квартире Пырьева, обсуждают свои кинематографические проблемы во время игры в карты.

Эта купюра более чем сомнительна, поскольку «дискредитирующие» сведения берутся не из письма одного частного лица другому, а из официального рапорта министра культуры руководителю государства, изготовленного, по сути дела, в жанре доноса. Таким образом, изъятие фрагмента текста официального документа направлено вовсе не на «защиту чести и достоинства» известных кинематографистов, а позволяет скрыть абсолютную подлость одного из видных представителей советско-партийной власти.

## №10

**Докладная записка партбюро ГУПФ ЦК КПСС о выделении кинематографии из системы Министерства культуры СССР в самостоятельное союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР.**

*10 марта 1955 г.*

В ЦК КПСС

Партбюро Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР считает необходимым довести до сведения ЦК КПСС об организационных недостатках, явившихся следствием ликвидации Министерства кинематографии СССР в связи с организацией Министерства культуры СССР.

Если раньше вопросы кинопромышленности, производства и проката фильмов, органически связанные между собой, решались комплексно, то теперь они оказались искусственно изолированными друг от друга.

Как известно, в Министерстве культуры СССР созданы 3 самостоятельных Главных управления : 1) по производству фильмов, 2) кинофикации и кинопроката, 3) производственных предприятий; к тому же подчиненных разным заместителям Министра культуры СССР. Так, руководство Главным управлением производственных предприятий, объединяющим все предприятия киноплёночной промышленности, было возложено на заместителя Министра культуры СССР т.Калмыкова, которому одновременно было поручено руководство целым рядом других разделов работы Министерства культуры СССР. Руководство Главного управления по производству художественных фильмов и Главным управлением кинофикации и кинопроката в части решения художественно-творческих вопросов было возложено на быв. заместителя Министра культуры СССР т.Охлопкова, в части капитального строительства,

материально-технического снабжения и руководства развитием новой техники эти Главные управления были подчинены т.Калмыкову, а в части планово-производственных и финансовых вопросов - т.Кафтанову.

В результате создалось положение, при котором кинематография, представляющая собою разновидность искусства особенностью которого в частности является его неразрывная связь с кинопромышленностью (пленка, техника), оказалась искусственно разобобщенной.

Руководство Министерства культуры СССР, загруженное вопросами полиграфии, книготорговли, издательств, радиоинформации, культпросветработы, радио- и телевидения, театрального и изобразительного искусства и др. не имеет возможности обеспечить своевременное и квалифицированное решение вопросов кинематографии.

Коллегия Министерства культуры СССР, составленная из руководителей разнородных и не связанных между собою отраслей промышленности и культуры, также не может решать и почти не решает вопросы, ставящиеся на её обсуждение» Рассмотрение вопросов, связанных с работой и развитием кинематографии, на заседаниях Коллегии Министерства сводится, как правило, к формальной передаче этих вопросов в различные комиссии, где они зачастую и гибнут.

При таком положении решение целого ряда серьезных и важных вопросов затягивается на длительное время и работа указанных выше главков почти не координируется. Так, до настоящего времени министерством культуры СССР еще не утвержден план выпуска в 1955 году научно-популярных и хроникально-документальных фильмов для всесоюзного экрана, обсуждение которого в течение нескольких месяцев переносилось с одного заседания Коллегий на другое, причем этот план так и остался фактически необсужденным.

Вопрос о состоянии киножурнала "Новости дня" и повышении его оперативности решается в Министерстве культуры СССР с 1 декабря 1954 года и лишь 23 февраля он был поставлен на обсуждение Коллегии



министерства культуры СССР, которое вынесло решение ... создать комиссию из 12 человек для переработки предложений "на основе состоявшегося обмена мнениями".

Таким образом, вопрос о кинохронике а повышении её оперативности решается уже

3 1/2 месяца и до сего врем ни не решен.

До сих пор остается нерешенным вопрос об оснащении киностудий необходимым оборудованием в 1955 году. По утвержденному Министерством культуры СССР плану производстве и распределения кинотехнологического оборудования киностудиям выделено оборудование на сумму 38,54 млн, рублей, в то время как общий объём ассигнований на оплату этого оборудования, выделенный тем же Министерством, составляет всего 11,18 млн.рублей. В результате такой несогласованности сорвано заключение договоров на поставку оборудования, готовое оборудование лежит на складах взводов киномеханической промышленности, чем подрывается их финансовое положение, а киностудии не могут получить оборудование, необходимое им для производства фильмов.

При существующей системе из-за загруженности руководителей Министерства огромным количеством различных вопросов приемка и оформление законченных производством фильмов затягивается на длительные сроки, что ведет к срыву выполнения планов киностудий и к задержкам в выпуске фильмов на экран. Так, например, приемка фильма "Концерт мастеров Армении" затянулась более, чем на полтора месяца, полнометражный цветной научно-популярный фильм «Эрмитаж» законченный производством в декабре 1954 года, до сих пор Министерством не принят. Художественный кинофильм "Ляна", законченный производством и представленный в Министерство 15 февраля т.г., до сих пор Министерством не рассмотрен. Фильм о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке принимался в течение 40 дней, и т.д.

Более года Министерством культуры СССР не решается важнейший вопрос о расширении прав Главного управления по производству фильмов и директоров киностудий, не решаются вопросы выплаты вознаграждений за постановку фильмов и др.

Разногласия, возникающие между Главками, также длительное время не находят своего разрешения. Так, в течение долгого времени Министерство не может решить вопрос с количестве цветных и черно-белых фильмов, подлежащих выпуску в 1955 году, не решаются вопросы номенклатуры и качества оборудования, выпускаемого заводами киномеханической промышленности, и др.

Вопросы техники, и особенно новой техники, в Министерстве культуры СССР фактически не решаются и не могут решаться, так как имеющийся в Министерстве Отдел техника не в состоянии квалифицированно заниматься столь различными вопросами, как кинотехнологическое оборудование, связанное с точным машиностроением, оптикой и техникой звукозаписи, и производство музыкальных инструментов; техника полиграфических предприятий и производство граммофонных пластинок; производство киноплёнки и производство памятников и монументальной скульптуры; техника телевидения и радиовещания и цирковое и театральное оборудование.

Достаточно сказать, что мероприятия по развитию в СССР гидротипного метода печати цветных фильмов, которые являются единственным технически и экономически оправданным способом развития массовой печати цветных фильмов в СССР, готовились в Отделе техники более года и всё же не обеспечивают решения стоящих в этой области задач. В течение лета 1954 года группой специалистов были разработаны мероприятия по улучшению качества копий массовой печати и качества их показа в кинотеатрах, которые безнадежно застряли в Отделе техники и до настоящего времени не проводятся в жизнь.

Руководство работой научно-исследовательского кино-фотоинститута (НИКФИ) и других организаций, занимающихся проведением научно-исследовательских и конструкторских работ, осуществляется отделом техники неудовлетворительно. План проведения этих работ в 1955 году до сих пор не утвержден.

При таком положении отставании отечественной кинотехники не только не преодолевается, но и продолжает нарастать.

Ликвидация Министерств кинематографии в союзных республиках также отрицательно сказалась на развитии национальной кинематографии. В результате последней реорганизации во всех министерствах культуры союзных республик, кроме РСФСР и Украины, полностью ликвидирован аппарат, непосредственно осуществлявший руководство производством фильмов. Вопросы о развитии национальной кинематографии тонут, вследствие этого, в общей массе вопросов книготорговли, культпросветработы и других вопросов, которыми в первую очередь занимаются республиканские министерства культуры.

В результате Тбилисская, Алма-Атинская, Ташкентская и некоторые другие киностудии оказались необеспеченными сценариями для выполнения плана 1955 года. Ряд министерств культуры союзных республик не обеспечили производство фильмов необходимыми фондами заработной платы и лимитами по труду и т.д. /Министерство культуры Азербайджана, Белоруссии, Грузии и др./.

Указанные выше недостатки в руководстве работой кинематографии являются следствием не столько плохой работы тех или иных отдельных работников, сколько недостатками организационной структуры и отсутствием единого руководства всеми отраслями кинематографии.

Учитывая большие задачи, стоящие перед кинематографией, по увеличению выпуска кинофильмов, улучшению их идейно-художественного и технического качества, улучшению обслуживания кинозрителей и увеличению доходов от кино, Бюро партийной организации Главного

управления по производству фильмов просит ЦК КПСС рассмотреть вопрос о выделении кинематографии из системы Министерства культуры СССР в самостоятельное союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР.

По поручению Партбюро Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР

СЕКРЕТАРЬ ПАРТБЮРО

В. Макаревич

РГАНИ, ф.5, оп. 17, д.548, л.38-42 ; РГАЛИ, ф.2329, оп. 2, д. 378, л.146-147.

### №11

## **Письмо деятелей кинематографии секретарю ЦК КПСС Н.С.Хрущеву о необходимости создания Комитета по делам кинематографии при СМ СССР**

*[Не позднее 14 марта 1955 г.]*

Уважаемый Никита Сергеевич!

Мы, работники крупнейшей в Союзе киностудии «Мосфильм», обращаемся к Вам по вопросу, как нам кажется, исключительной важности для советской кинематографии.

Два года назад было произведено укрупнение министерств, по которому кинематография вошла в состав Министерства культуры СССР. Это мероприятие, казавшееся по началу многообещающим, на деле приносит развитию советского киноискусства, кинопромышленности, кинофикации и проката большой ущерб.

Мы имеем некоторый сдвиг в работе кинематографии, главным образом в отношении количественного увеличения выпуска фильмов, но он далеко не соответствует задачам, поставленным перед нами ЦК КПСС и Правительством.

Мы все еще делаем мало картин. Идеино-художественный уровень их недостаточно высокий. За последние годы выявилась большая техническая отсталость нашего кинопроизводства, особенно по качеству цвета и таким техническим новшествам мирового кино, как широкий экран, стереофонический звук и др.

Причина этого в большой мере кроется и в организационной структуре. Практика прошедших двух лет показала, что Министерство культуры, загруженное множеством разнообразных дел по смежным искусствам, полиграфии, радио и т.д., не в состоянии оперативно решать наши вопросы. Количество инстанций для прохождения сценариев, фильмов, смет и решения практических вопросов — резко возросло. Насущные вопросы кинематографии не решаются неделями, подчас месяцами.

Коллегия Министерства культуры СССР, состоящая в большинстве своем из лиц мало знакомых с кино, не в состоянии глубоко заниматься вопросами кинематографии. Существующее в системе Министерства культуры Главное управление по производству фильмов является лишь промежуточной инстанцией и не вправе принимать ответственных решений. Главки, ведающие производством фильмов, кинопромышленностью, кинофикацией и прокатом, разобщены между собой, что также весьма отрицательно сказывается на общем деле.

В свете стоящих сейчас задач нам представляется, что для дальнейшего развития советской кинематографии необходимо создать орган при Совете Министров СССР, способный принимать авторитетные решения и осуществлять оперативное руководство всеми отраслями кинематографии. Таким органом мог бы быть Комитет по делам кинематографии при Совете Министров СССР, организованный в пределах существующих штатов кинематографических главков, входящих в состав Министерства культуры СССР.

Глубоко убежденные в правильности и своевременности такого решения, мы убедительно просим Вас, Никита Сергеевич, рассмотреть наше предложение.

И.Пырьев, кинорежиссер, директор киностудии.

Г.Александров, кинорежиссер.

М.Ромм, кинорежиссер.

С.Юткевич, кинорежиссер.

Э.Тиссэ, кинооператор.

А.Птушко, кинорежиссер.

А.Шеленков, кинооператор.

В.Каплуновский, художник.

А.Уткин, художник.

М.Калатозов, кинорежиссер.

Б.Андреев, киноартист.

И. Переверзев, киноартист.

Н.Погодин, драматург.

Е.Габрилович, кинодраматург.

РГАНИ, ф. 5, оп. 17, д. 548, л. 47—48.

## № 12

### ИЗ ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКИ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР

### Н.А. МИХАЙЛОВА Н.С. ХРУЩЕВУ О СОСТОЯНИИ КИНОПРОИЗВОДСТВА И КИНОПРОКАТА

*2 октября 1955 г.*

Товарищу ХРУЩЕВУ Н.С.

Докладываю Вам некоторые вопросы Министерства культуры СССР.

<...>

## II. Об улучшении организации производства художественных фильмов

Наши киностудии значительно отстают от многих зарубежных студий в деле организации производства фильмов.

В студиях США, Англии, Франции художественные фильмы снимаются, как правило, в течение 6-8 месяцев.

В наших студиях в истекшем году большинство фильмов находилось в производстве более 300 дней. В отдельных случаях для съемок даже несложных фильмов затрачивается еще большее время. Так, производство фильма «Тайна горного озера» продолжалось 542 дня; производство фильма «Стрекоза» - 566 дней.

У многих режиссеров излишества при постановках фильмов стали системой.

Министерство культуры СССР направляло некоторых крупных работников во Францию для ознакомления с работой французских киностудий. За счет более активного внедрения новой техники, применения лучших методов в текущем году должны быть сокращены сроки производства фильмов и должна быть сокращена стоимость расходов на производство фильмов на 10-15 процентов.

<...>

## IV. О состоянии кинофикации и кинопроката

Существующий уровень кинообслуживания населения, в особенности сельского, не отвечает возросшим культурным запросам народа.

Средняя посещаемость на одного городского жителя за 1954 г. составила 16, а в сельской местности - лишь 5,3 раза. Это в значительной мере объясняется недостаточной сетью кинотеатров и киноустановок.

Ряд крупнейших городов имеет чрезвычайно мало кинотеатров, например, в Минске всего один кинотеатр. Даже в г. Москве кинотеатров очень мало - 49. В ряде районов столицы (Молотовском, Первомайском, Калининском) кинотеатров совершенно нет. В связи с этим представляют интерес данные о количестве кинотеатров в крупнейших городах мира. В Париже имеется - 351, в Лондоне - 327, в Нью-Йорке - 624, в Риме - 231 кинотеатров.

В связи с недостатком городских кинотеатров и небольшой их вместимостью на 1000 городских жителей приходится в среднем 13,9 места, а в кинотеатрах Москвы всего лишь 5 зрительских мест, Ленинграда - 9, Киева - 6, Молотова - 7, Алма-Аты - 3.

Кинотеатры Нью-Йорка имеют 80 мест на 1000 зрителей, Лондона - 100 мест.

Министерство культуры СССР совместно с МГК КПСС и Моссоветом внесло предложения о строительстве театров в г. Москве.

Просим поддержать эти предложения.

По предварительным подсчетам, к 1958 году крайне необходимо построить не менее 400 городских кинотеатров и увеличить также сельскую киносеть, главным образом за счет оборудования киноустановок в колхозных клубах.

Необходимо учесть, что затраты на строительство кинотеатра окупаются в течение 1,5-2 лет. Так, строительство театра на 800 мест (для областных и промышленных центров) обходится в 3 млн рублей. При средних показателях работы кинотеатра государство в течение 2-х лет получит доход около 4 млн рублей. Таким образом, затраты на строительство окупятся с лихвой.

Министерство культуры СССР подготавливает сейчас предложения о расширении киносети и в ближайшее время внесет их на Ваше рассмотрение.

<...>

Н. Михайлов

РГАНИ, ф. 5, оп. 30, д. 131, л. 50-54.



№ 13

**Докладная записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова  
секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущеву об итогах работы советской  
кинематографии**

*26 января 1956 г.*

Товарищу ХРУЩЕВУ Н.С.

Докладываю Вам некоторые данные по вопросам работы советской кинематографии.

Киностудии страны в 1950 году выпустили 15 полнометражных художественных фильмов.

В 1955 году производство фильмов достигло 65 картин.

С увеличением производства фильмов улучшены и экономические показатели работы киностудий.<...>

Средний срок производства фильмов в 1950 году составил 13,5 месяца, а отдельные фильмы находились в производстве свыше полутора лет ("Жуковский", "Смелые люди"). Очень высокой была стоимость кинокартин. К примеру, постановка фильма "Сталинградская битва" в 2-х сериях потребовала затрат свыше 23 млн.рублей. Средняя же стоимость кинокартины в 1950 году составила 5,7 млн.рублей.

Особенно неблагоприятным с точки зрения экономических показателей для кинопроизводства явился 1951 год, когда средний срок производства фильмов возрос до 18 месяцев и стоимость фильма до 6,4 млн.рублей.

Резкое увеличение производства фильмов в 1955 году загрузило творческие, инженерно-технические и рабочие кадры киностудий и создало благоприятные условия для выдвижения на самостоятельную работу творческой молодежи. Более половины фильмов, выпущенных в 1955 году, поставлено молодыми режиссерами или впервые начавшими самостоятельную работу кинорежиссерами.

В 1955 году значительно повысилась рентабельность киностудий художественных фильмов. В целом по киностудиям прибыль за 1955 год превысит 40 млн.рублей. Накладные расходы на производство кинокартин составили около 20 проц.

Для обеспечения плана производства фильмов в 1956 и 1957 г. г. приняты меры к увеличению количества подготавливаемых сценариев, улучшению тематического планирования, расширению круга авторов. Эти мероприятия должны обеспечить выпуск в текущем году 75 полнометражных художественных фильмов и рост производства художественных кинокартин в последующие годы.

Увеличение производства фильмов одновременно с решением сценарных и творческих вопросов потребовало проведения серьезных мероприятий по расширению производственно-технической базы киностудий и повышению технического уровня фильмопроизводства.

В настоящее время Министерством культуры СССР проводятся работы по комплексной реконструкции и расширению киностудий "Мосфильм" и "Ленфильм" и строительству новых киностудий в гг.Ташкенте, Баку, Минске и Риге.

В 1955 году советская кинематография впервые выпустила документальные широкоэкранные фильмы. В настоящее время осуществляется постановка трех широкоэкранных полнометражных художественна фильмов, которые будут закончены в течение этого года

Данные говорят о том, что Министерство культуры СССР имеет большие резервы и возможности для дальнейшего улучшения работы киностудий. Министерство ставит задачу в текущем году и в последующие годы обеспечить дальнейшее повышение идейного уровня и художественного качества кинофильмов, а также сокращение сроков производства кинокартин и удешевление их стоимости.

В связи с этим предполагается осуществить работу по дальнейшей рационализации дела киносъемок, сокращению расходов на постановочные

цели, упорядочению работы киностудий. Для этого Министерство культуры разрабатывает и утвердит новые нормативы, выпустит новую инструкцию для киносъёмочных групп взамен устаревшей и негодной инструкции, обсудит ряд важных вопросов работы киностудий на коллегии, подготовит и проведет совещание по вопросам мастерства в киноискусстве.

В целях обеспечения выполнения утвержденного на 1956 г. плана валового сбора средств от кино в объеме 4,900 миллионов рублей Министерство провело Всесоюзное совещание работников кинопроката и выработало целый ряд мероприятий, осуществление которых будет содействовать выполнению плана.

За последнее время с помощью ЦК КПСС и Правительства СССР разрешен ряд важных вопросов, связанных с улучшением организации кинопроизводства, сокращением стоимости и сроков постановки фильмов. Для улучшения работы советской

кинематографии большое значение имело предоставление Министерству культуры СССР права самостоятельного запуска кинокартин в производство и выпуска их на экраны, расширение прав директоров киностудий, улучшение системы кредитования кинокартин.

Министерство подготовит и внесет на рассмотрение в ЦК КПСС и в Правительство вопросы, связанные с расширением производства кинофильмов, а также с задачей выполнения увеличенного плана сбора средств от кино.

Н. Михайлов

Таблица №1

Средняя стоимость производства одного  
полнометражного художественного Фильма

1951 г.	-	6,4 млн .рублей
1952 г.	-	5,0 млн. рублей
1953 г.	-	3,9 млн. рублей

1954 г.	-	3,6 млн. рублей
1955 г.	-	3,2 млн. рублей

#### Примечания

##### 1. Фильмы с наибольшими затратами на постановку

1951 г.-	-	"Тарас Шевченко" <sup>TM</sup>	-	8.844 тыс.руб.
1952 г.	-	"Незабываемый 1919-й"	-	10.336 тыс.руб.
1953 г.	-	"Корабли штурмуют бастионы"	-	8.064 тыс.руб.
1954 г.	-	"Герои Шипки"	-	6.610 тыс.руб.
1955 г.	-	"Крушение эмирата"	-	7.399 тыс.руб.

##### 2. Фильмы с наименьшими затратами на постановку

1951 г.	-	"Сельский врач"	-	5.120 тыс.руб.
1952 г.	-	"Максимка"	-	2.449 тыс.руб.

#### Таблица № 2

##### Средние сроки производства полнометражных художественных Фильмов

1951 г.	-	18 месяцев
1952 г.	-	13,5 месяца
1953 г.	-	12 месяцев
1954 г.	-	12 месяцев
1955 г.	-	11,5 месяца
1956 г.	(план) -	9,5 месяца

#### Примечания:

##### 1. Фильмы с наиболее длительными сроками производства

1951 г.	-	"Тарас Шевченко" Режиссер К.Савченко	27 месяцев
---------	---	--------------------------------------	------------

1952 г.	- "Композитор Глинка" Режиссер Г.Александров	34,5 месяца
1953 г.	- «Белинский» Режиссер Г. Козинцев	31,5 месяца
1954 г.	- "Новоселье" Режиссер А.Бек-Назаров	24 месяца
1955 г.	- "К новому берегу" Режиссер Л.Луков	17,5 месяца

## 2. Фильмы с наименьшими сроками производства

1951 г.	- "Спортивная честь" Режиссер В.Петров	
	Киностудия "Мосфильм"	12.5 месяца
1952 г.	- "Максимка" Режиссер В.Браун	6 месяцев
	Киевская киностудия	

РГАНИ, ф.5, оп. 30, д.183, л.1-7.

## № 14

### **Заключение по проектному заданию на реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм»**

*Не позднее 13 апреля 1955 г.*

#### Приложение

к приказу по Министерству  
культуры СССР от 13 апреля  
1955 г. № 196

Государственный комитет Совета Министров СССР по делам строительства рассмотрел проектное задание со сводным сметно-финансовым расчетом на реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм», разработанное Министерством культуры СССР во исполнение Постановления Совета Министров СССР от 21 июля 1954 г. № 1475 «О завершении строительства

Московской киностудии «Мосфильм» и представленное на утверждение Совета Министров СССР.

Расширение и реконструкция киностудии «Мосфильм» осуществляется с 1949 года по проектному заданию, утвержденному распоряжением Совета Министров СССР от 11 февраля 1949 г. № 1586-р, и по проектам на отдельные объекты, утвержденным бывш. Министерством кинематографии СССР и Министерством культуры СССР. Этим проектным заданием предусматривалась реконструкция и расширение киностудии «Мосфильм» с доведением ее производственной мощности до 40 полнометражных художественных кинофильмов в год.

Для этого намечалось, помимо проведения реконструкции существующего главного корпуса, осуществить строительство четырех новых павильонных корпусов, корпусов подготовки производства и производственно-вспомогательных цехов, корпуса цеха обработки пленки, двух корпусов тонстудии, корпуса декорационных мастерских, а также складских и вспомогательных зданий и сооружений.

Сметная стоимость указанной реконструкции и расширения киностудии по действующим расценкам в ценах, введенных с 1 июля 1950 г., составляет 284 млн.рублей.

Реконструкция и расширение киностудии осуществляется Главмосстроем. Объем фактически выполненных работ на 1 января 1955 г. составляет 63,7 млн.рублей.

В счет этих средств осуществлена звукоизоляция и акустическая обработка существующих павильонов в главном корпусе, частично переоборудованы сети операторского освещения и электроподстанции, построен при главном корпусе коллектор со складом фунда, реконструирована существующая лаборатория под обработку цветных кинофильмов.

Проведение указанных мероприятий позволило производить постановку звуковых фильмов в соответствии с современными технологическими

требованиями и перейти от выпуска черно-белых к производству цветных кинофильмов.

Одновременно проводилось строительство двух новых павильонных корпусов, складов фунда, второй электроподстанции, корпуса массовой, центральной мастерской декорационных сооружений и закончено строительство первого корпуса тонстудии.

Объем ранее существовавших и вновь построенных зданий киностудии «Мосфильм» составляет 228 тыс.кбм.

В результате произведенной реконструкции создана техническая база для производства десяти расчетных полнометражных цветных художественных кинофильмов в год.

Представленным проектным заданием на реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм», в соответствии с Постановлением Совета Министров СССР от 21 июля 1954 г., установлена производственная мощность киностудии «Мосфильм» в 25 цветных полнометражных художественных кинофильмов в год.

Уменьшение производственной мощности киностудии позволило ограничиться строительством только двух начатых павильонных корпусов, отказаться от строительства второго корпуса тонстудии, двух электропреобразовательных подстанций и сократить объемы вспомогательных цехов и складского хозяйства.

Проектным заданием предусматривается реконструкция главного корпуса, при этом фасад главного корпуса приводится в соответствие с принятым архитектурным решением, предусматривается оборудование съемочных павильонов приточно-вытяжной вентиляцией, реконструируются подсобные помещения и осуществляется пристройка павильона для комбинированных съемок объемом 26,2 тыс.кбм.

Общий объем главного корпуса составляет 196 тыс.кбм.

Вместе с тем предусматривается окончание строительства двух корпусов с шестью съемочными павильонами и корпуса массовой общим объемом 239,7

тыс.кбм., центральной мастерской декорационных сооружений объемом 35,7 тыс.кбм., а также строительство корпуса для обработки пленки объемом 25,5 тыс.кбм., корпуса подготовки производства объемом 53,8 тыс.кбм., корпуса производственно-вспомогательных цехов объемом 50,0 тыс.кбм., гаража объемом 93,1 тыс.кбм. и прочих складских и вспомогательных сооружений общим объемом 74,9 тыс.кбм.

Общий объем всех зданий киностудий после реконструкции составит 831,2 тыс.кбм., в том числе объектов не начатых строительством на 1 января 1955 г. – 293,4 тыс.кбм. .<...>

Здания и сооружения киностудии размещаются на территории площадью 43,5 га, находятся в центральной части юго-западного района г.Москвы в непосредственной близости от комплексе высотных зданий МГУ.

Общее решение генерального плана составлено в соответствии с поточностью технологического процесса производства и архитектурно-планировочным заданием АПУ г.Москвы, а также расположением существующих зданий.

Фасады главного корпуса, корпуса подсобно-вспомогательных цехов и корпуса подготовки производства выходят на Воробьевское шоссе. Группа павильонных корпусов с подстанцией № 2 выходят своими фасадами на Мосфильмовскую улицу. Фасады всех указанных корпусов облицовываются керамической плиткой. Прилегающая территория благоустраивается. <...>

Численность работающих в киностудии принята в проекте 3974 человека.

Сметная стоимость реконструкции и расширения киностудии «Мосфильм» определена Министерством культуры СССР по сводному сметно-финансовому расчету в сумме 230 млн.рублей.

Общая стоимость всей продукции студии, предусмотренной к выпуску в типовых сметно-плановых ценах 1951 г., проектом определена в сумме 181 млн.рублей в год, в том числе стоимость выпуска 25-ти художественных фильмов составляет 175 млн.рублей.



Государственный комитет Совета Министров СССР по делам строительства, рассмотрев проектное задание на реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм», отмечает, что указанная реконструкция позволит помимо увеличения производственной мощности студии, повысить технические качества выпускаемых кинофильмов, ускорить их производство и снизить себестоимость примерно на 15%.

Одновременно Комитет считает возможным без увеличения запроектированных объемов зданий повысить производственную мощность киностудии с 25 до 30 цветных художественных полнометражных кинофильмов в год за счет исключения предусмотренных в проекте резервов и более полного использования производственных площадей и оборудования.

Сократить объемы основных производственных зданий, исходя из потребности в них для выпуска 25 фильмов, не представляется возможным, так как значительная часть работ по сооружению этих объектов уже произведена и, в частности, заканчиваются строительством основные съемочные корпуса.

В результате увеличения мощности студии с 25 до 30 фильмов в год капиталовложения на 1,0 млн.рублей продукции понизятся примерно на 25% и составят 1,0 млн.рублей против 1,27 млн.рублей по представленному проекту.<...>

С учетом указанных замечаний сметная стоимость строительства киностудии «Мосфильм» может быть снижена с 230 до 217,4 млн.рублей.

На основе вышеизложенного Государственный комитет Совета Министров СССР по делам строительства рекомендует к утверждению проектное задание на реконструкцию и расширение киностудии «Мосфильм» Министерства культуры СССР со следующими основными показателями:

Выпуск цветных полнометражных художественных кинофильмов – 30 фильмов в год;

Сметная стоимость промышленного строительства киностудии 217,4 млн.рублей, в том числе стоимость оборудования 52,9 млн.рублей, возвратные суммы 4,8 млн.рублей, стоимость работ, выполненных на 1 января 1955 г., 63,7 млн. рублей.

Зам.Председателя Государственного  
комитета Совета Министров СССР

по делам строительства

Н.Коробов

Начальник канцелярии

Ю.Земскова

РГАЛИ, ф.2453, оп.1, д.68, л.37-41.

### № 15

**Объяснительная записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова к проекту постановления ЦК КПСС О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»**

*1958 г.*

#### В ПРЕЗИДИУМ ЦК КПСС

Министерство культуры СССР считает необходимым доложить Вам о состоянии и некоторых вопросах дальнейшего развития кинематографии в нашей стране.

Всесоюзная творческая конференция деятелей киноискусства отметила, что деятельность советской кинематографии последних двух лет проходила под знаком осуществления решений XX съезда КПСС, которые активизировали творческие силы кино.

Продолжительное время советская кинематография серьезно отставала с выпуском кинокартин. С 1946 по 1954 годы киностудии страны выпускали в год лишь от 6 до 28 фильмов. При помощи Центрального Комитета партии работники советской кинематографии добились значительных успехов в деле увеличения количества выпускаемых фильмов. В 1956 году было закончено производством 85 фильмов, в 1957 году выпущено 144 полнометражных

кинокартины, тем самым досрочно выполнены директивы XX съезда КПСС, предусматривающие производство 120 фильмов к концу 1960 года.

В общем объеме фильмопроизводства значительно вырос удельный вес кинематографии союзных республик. Около двух третей всех выпущенных в 1957 году фильмов были созданы республиканскими киностудиями.

В киноискусство пришел новый отряд молодых творческих работников, создавших ряд интересных и актуальных по своей тематике фильмов. Особенно это характерно для киностудий союзных республик.

Расширились творческие связи с зарубежной кинематографией. В течение 1958-59 гг. киностудиями Советского Союза намечено осуществить более 50 постановок художественных, документальных и научно-популярных фильмов совместно с киноорганизациями Китая, Албании, Болгарии, Венгрии, Германии, Индии, Объединенной Арабской Республики, Польши, Румынии, Чехословакии, Франции, Финляндии и ряда других стран.

Освоена отечественная техника и налажено производство широкоэкранных и панорамных фильмов. В 1957 году был создан первый советский панорамный фильм и открыты в Москве и Киеве панорамные кинотеатры.

В сентябре с.г. будет закончен второй панорамный фильм, ведутся работы по созданию техники широкоформатного кинематографа.

Расширяется производственно-техническая база кинематографии с учетом дальнейшего расширения фильмопроизводства. Положительную роль в деле развития киноискусства сыграло устранение лишних промежуточных инстанций в руководстве кино и расширение прав министерств культуры союзных республик и директоров киностудий. Значительно повысилась творческая активность киноработников.

За послевоенные годы киносетей страны резко возросла и по сравнению с 1940 годом увеличилась в три раза. На 1 января 1958 года киносеть насчитывала около 80 тыс. киноустановок, в том числе свыше 50 тыс. на селе.

Увеличилось и количество кинозрителей: с 883 млн. в 1950 г. до 3.150 млн. человек в 1957 году. Валовый сбор средств от киносеансов по государственной киносети возрос соответственно с 1.043 млн. рублей до 5.500 млн. в 1957 году, а по всей киносети – до 7.500 млн. рублей.

Советское киноискусство, занимает все большее место в культурной жизни нашего народа.

Однако в деятельности советской кинематографии имеются серьезные недостатки и трудности, на преодоление которых направлены сейчас усилия Министерства культуры СССР и всех киноработников.

За последние годы все еще мало создано кинопроизведений большой идейно-художественной значимости, отражающих важнейшие стороны нашей советской действительности. Нередко сосредоточивая свое внимание на мелких и частных фактах жизни, художники упускают из поля зрения самые существенные процессы в жизни советского общества.

Творчество режиссеров, сценаристов подчас ограничивается мелким бытописанием, поверхностной фактографичностью, и не поднимается до уровня больших художественных обобщений.

Не изжиты серость, натурализм, привычные штампы и схемы. Справедливой критике печати и общественности подверглись слабые в идейном и художественном отношении кинокартины «Саша вступает в жизнь», «Шторм», «Всего дороже», «К Черному морю», «Она вас любит», «Неповторимая весна», «Девушка с маяка», «Координаты неизвестны» и некоторые другие.

У отдельных ведущих мастеров кино, имеющих в прошлом заслуги в создании фильмов на современные темы, ощущается тенденция к отходу от тематики сегодняшнего дня, в силу чего она не стала основной темой их творчества.

Величайшие исторические преобразования, которые происходят в нашей стране, примеры трудового героизма не находят еще широкого и достойного воплощения в произведениях киноискусства. Не нашла еще должного

отражения в художественной кинематографии и такая важнейшая тема современности, как борьба за мир, дружбу и взаимопонимание между народами. <...>

В ближайшие годы работникам советского кино предстоит выполнить большую задачу по дальнейшему расширению фильмопроизводства, доведя выпуск полнометражных фильмов в 1965 году до 300 названий.

В настоящее время Министерство культуры совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии уже осуществляют ряд практических мер по дальнейшему развитию киноискусства. <...>

Придавая большое значение воспитанию новых творческих кадров всех основных кинопрофессий, Министерство культуры СССР намечает пересмотреть систему подготовки и воспитания кинематографической молодежи во ВГИКе и создать при Институте специальную техническую базу для постановки фильмов силами студентов и преподавателями ВГИКа.

В целях обеспечения нужд кинопроизводства актерскими кадрами и коренного улучшения дела подготовки и воспитания профессиональных киноактеров, в крупнейших кинематографических центрах страны – Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, - организуются специальные студии киноактера. Кроме того, при театральных вузах союзных республик необходимо создать отделения по подготовке киноактеров, а при республиканских драматических театрах – специальные актерские труппы для использования их в киносъемках.

Крайне слабо и недостаточно способствует дальнейшему подъему и развитию киноискусства наша кинокритика. Отстает от жизни теория искусства кино.

В связи с этим, назрела необходимость создать на базе существующего Сектора теории и истории кино Института истории искусств Академии наук СССР специальный Институт теории и истории кино, в котором могла бы быть сосредоточена вся научно-исследовательская работа в этой области. Кроме того, необходимо создать Центральный музей советской

кинематографии, в котором сконцентрировать все материалы, находящиеся сейчас в распоряжении различных киностудий и учреждений страны.

Значительного улучшения требует также издательское дело по киноискусству. Ввиду того, что журналы – «Искусство кино» и «Советский экран» не могут обеспечить широкой и всесторонней информации по всем вопросам киноискусства, назрел вопрос о необходимости создания газеты «Советское кино». В связи с тем, что издательство «Искусство» не обеспечивает выпуск необходимых работ по теории, истории и практике советского киноискусства, необходимо также организовать специализированное издательство кинолитературы.

Учитывая низкий уровень состояния кинокритики на страницах газет, необходимо обязать редакции центральных, республиканских, областных и краевых газет шире освещать проблемы киноискусства и повысить качество публикуемых материалов по вопросам кино.

Решение идейно-творческих проблем в области киноискусства неразрывно связано с уровнем технической оснащенности киностудий, кинокопировальных фабрик и киносети.

Непрерывное совершенствование техники кинематографии обеспечивает условия для создания новых изобразительных средств, какими являются цветное, широкоэкранное, стереофоническое, панорамное и широкоформатное кино.

Нынешнее состояние производства фильмов настоятельно требует проведения в больших масштабах научно-исследовательских, экспериментальных и конструкторских работ в области точного аппаратостроения и машиностроения, электроники, оптики, радиотехники, тонкой химической технологии и применения большого количества многообразной техники.

Состояние производственно-технической базы в настоящее время уже не может удовлетворить все возрастающих требований кинематографии. Киностудии построены в основном еще в годы немого кино, в большинстве

своим размещены в случайных малоприспособленных помещениях, до настоящего времени не реконструировались и не имеют возможности выпускать цветные звуковые фильмы на высоком техническом уровне.

Для укрепления производственно-технической базы киностудий Министерство культуры СССР разработало план строительства новых и реконструкции действующих киностудий. По этому плану предусматривается расширение киностудий «Мосфильм», «Ленфильм», «Грузия-фильм», Киевской студии художественных фильмов им. А. П. Довженко, а также строительство новых киностудий художественных фильмов в гг. Ташкенте, Баку, Риге, Минске, Ереване и Сталинабаде. С вводом в эксплуатацию этих объектов кинопроизводство должно получить дополнительно 31 съемочный павильон, что почти вдвое увеличит существующие павильонные площади.

В тех союзных республиках, где не предусмотрено строительство новых киностудий, намечается проведение ряда мероприятий по реконструкции и строительству отдельных объектов и цехов действующих киностудий с тем, чтобы создать нормальные условия для производства фильмов.

Однако, строительство киностудий, особенно в союзных республиках, идет неудовлетворительно.

При общей стоимости строительства и реконструкции киностудий около 600 млн. руб., объем капитальных вложений на эти цели в 1958 году составляет всего 50-60 млн. руб. При сохранении капитальных вложений на существующем уровне для осуществления строительства и реконструкции киностудий потребуются многие годы.

Участники Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии справедливо указывали на то, что дальнейшая затяжка строительства нетерпима, и что строительство всех национальных киностудий должно быть закончено в течение ближайших 3-4 лет.

При недостаточности павильонных площадей и их непригодности киностудии не имеют также и необходимого количества аппаратуры и

оборудования для съемки кинофильмов. Значительная часть имеющегося оборудования устарела и технически изношена. Это не только затрудняет увеличение плана выпуска, но и отрицательно сказывается на их техническом качестве. Особенно остро ощущается недостаток в современной киносъёмочной аппаратуре различных моделей, оборудовании операторской техники, кинокопировальной аппаратуре и контрольно-измерительных приборах.

Быстро растущие потребности кинематографии и других отраслей народного хозяйства в ряде сортов пленок полностью не удовлетворяются, особенно по цветной многослойной киноплёнке, значительное количество которой все еще ввозится из ГДР.

Неудовлетворительным является положение и с качеством киноплёнок. Выпускаемые отечественной промышленностью пленки, в особенности цветные, не отвечают современным требованиям кинематографии.

В настоящее время Министерством культуры СССР принимаются меры по дальнейшему развитию и укреплению производственно-технической базы кинематографии. В частности, осуществляется расширение фронта научно-исследовательских и конструкторских работ, развитие производства в области новых видов кинематографа (широкоэкранный, панорамный и широкоформатный, внедрение в фильмопроизводство методов комбинированных съемок), перевод всех киностудий на магнитную запись звука, разработка и освоение новых процессов цветного контратипирования и др.

Однако, эти меры не могут полностью решить все вопросы, связанные с ликвидацией отставания кинотехники и коренным улучшением технического качества цветных и черно-белых фильмокопий и кинопоказа.

В решении целого ряда вопросов по дальнейшему развитию производственно-технической базы кинематографии Министерство культуры СССР нуждается в помощи со стороны ЦК КПСС и Правительства.



Министерство культуры СССР просит ЦК КПСС рассмотреть прилагаемый проект Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советского киноискусства».

Проект этот подготовлен нами с участием Оргкомитета Союза работников кинематографии, Союза писателей и широкого круга творческой интеллигенции.

Министр культуры СССР

Н.Михайлов

РГАНИ, ф.5, оп.36, д.78, л.58-67.

## № 16

**Инициативная записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова в ЦК КПСС о реорганизации Управления по производству фильмов в Главное управление по производству фильмов**

*23 июня 1959 г.*

### ЦК КПСС

Решения XXI съезда КПСС возлагают на Министерство культуры СССР значительное расширение производства художественных, научно-популярных и документальных фильмов, а главное – всемерное повышение идейно-художественного качества выпускаемых кинопроизведений.

Семилетний план развития народного хозяйства страны предусматривает создание 1162 полнометражных кинофильмов, в том числе – 976 художественных, и, кроме того, 4274 документальных, научно-популярных и учебных фильмов, а также 10358 киножурналов. Только в текущем году на экраны страны будет выпущено 106 художественных, 280 научно-популярных и 1730 хроникально-документальных фильмов и киножурналов.

Успешное решение этих задач требует от Министерства культуры СССР значительного улучшения уровня руководства кинематографией, координации деятельности киностудий союзного и республиканского подчинения, идейного и тематического планирования производства фильмов

в стране, широкого обмена опытом и внедрения передовых методов в работу киностудий и оказания помощи в повышении квалификации работников кино.

В настоящее время в связи с передачей Всесоюзного кинообъединения «Совэкспортфильм» в ведение Министерства внешней торговли СССР, развитие международных связей в области кино целиком возлагается на существующее в структуре Министерства Управление по производству фильмов.

Широкая программа проведения международных кинофестивалей (в 1958 году советская кинематография участвовала в 31 фестивале) недель показа советских фильмов за границей, осуществление широкого обмена фильмофондом, совместные постановки художественных, документальных и научно-популярных фильмов с зарубежными киноорганизациями – значительно расширяет функции Управления и требует соответствующей перестройки в аппарате Министерства культуры СССР.

Исходя из структуры, действующей на сегодняшний день, Министерство культуры СССР вынуждено рассредоточить вопросы кинематографии, передав их функционально Планово-финансовому управлению, Отделу техники, Отделу внешних сношений и Управлению по производству фильмов.

Как показала практика, такое распыление функций ведет к излишней многоступенчатости в решении важнейших проблем развития киноискусства, а также не способствует улучшению оперативного руководства производством кинофильмов.

Министерство культуры СССР просит ЦК КПСС рассмотреть вопрос об организации вместо существующего Управления по производству фильмов – Главного управления по производству фильмов. Создание такого главка не потребует дополнительного увеличения штатов Министерства культуры СССР.

Проект Постановления ЦК КПСС прилагается.

**№ 17**

**Докладная записка Правления СРК ЦК КПСС о необходимости перестройки советской кинематографии**

*10 октября 1958 г.*

**ЦК КПСС**

Кинематограф, опирающийся на новейшие достижения науки и техники, является искусством будущего, искусством коммунизма, Если уже сейчас духовное воспитание молодёжи происходит под прямым воздействием киноискусства не в меньшей, а подчас даже в большей степени, чем под воздействием литературы, то в коммунистическом обществе значение кинематографа возрастёт ещё во много раз.

Чем дальше развивается кинематограф, тем большие возможности идеологического воздействия он приобретает, тем тоньше и глубже делаются его художественные, творческие методы, тем своеобразнее, ярче и мощнее делается его зрелищная, эстетическая сторона. В самые последние годы кинематограф обогатился новыми эмоционально-воздействующими средствами: цвет, широкий экран, панорамные виды кинематографа, стереофоническое звучание и т.д. Эти новые виды кинематографа бурно развиваются.

Ленинское определение кинематографа, как самого важного из искусств— определение, сделанное в годы, когда кинематограф ещё не обладал звуком и по существу находился на начальной стадии развития,- это определение полностью оправдалось, как гениальное предвидение.

Советская кинематография за последние годы проделала значительное движение вперёд и имеет немало успехов. К ним в первую очередь следует отнести осуществлённое по указанию ЦК КПСС увеличение количества выпускаемых картин. Вместе с ростом объёма продукции произошло

выдвижение молодых кадров специалистов (режиссеров, операторов, кинодраматургов, актёров). Начали энергично работать годами находившиеся в простое национальные студии. По указанию ЦК КПСС произведено упрощение организационной системы кинематографа, студиям предоставлены значительно большие права в области заказа сценариев, выпуска картин в производство, составления генеральных смет, производственных планов и т.д.

Однако, в целом работа кинематографа остаётся пока неудовлетворительной. Наряду с отдельными художественно и идейно полноценными, талантливыми картинами на экраны страны выпускается большое количество скучных, лишённых яркой индивидуальности, уныло-назидательных и в то же время неглубоких в идейном отношении фильмов. Со всей прямотой нужно сказать, что творческое качество большинства наших картин, в особенности картин, посвященных современной советской действительности, вызывает серьёзную тревогу. Многие картины, выпущенные за последнее время, посвящены мелким, незначительным темам, в них нет ярких, интересных образов, они оставляют зрителя равнодушным и не достигают той цели, которая стоит перед нашим искусством.

Причиной посредственного качества значительной части выпускаемых фильмов следует считать в первую очередь низкий уровень кинодраматургии. За годы, когда мы ставили ничтожное количество кинокартин, кадры опытных и талантливых профессиональных кинодраматургов были растеряны, приток новых сил в кинодраматургию почти полностью прекратился. <...>

Второй причиной, приводящей к невысокому идейно-художественному качеству фильмов, следует считать положение с кадрами кинорежиссуры. За последние годы, при стремительном развороте кинопроизводства, наряду с молодой, талантливой молодёжью, было выдвинуто немалое количество слабо подготовленной молодёжи, посредственных киноремесленников или

не менее посредственных театральных режиссёров, не доказавших своего права на ответственный труд режиссёров-постановщиков. В результате сейчас кадры режиссёров засорены и это затрудняет выдвижение новой талантливой режиссуры. Режиссер-постановщик - это не должность и не чин, это - призвание, К выдвижению каждого нового режиссера надо относиться в высшей степени ответственно, а сложившиеся сейчас кадры режиссуры следует решительно очистить от людей, уже доказавших свою недостаточную одарённость и невысокую профессиональную квалификацию,

В этой связи следует сказать, что система подготовки творческих кадров кинематографии пока оставляет желать лучшего, хотя наше единственное кинематографическое высшее учебное заведение (ВГИК) выпустило много одаренных режиссёров, операторов, актеров, художников и т.д. К дефектам воспитания, в особенности режиссеров и актеров, во ВГИКе следует отнести слабую связь с производством и недостаточность практической стороны воспитания. Так, например, благодаря отсутствию собственной учебной студии во ВГИКе, режиссер в течение пяти лет пребывания в этом учебном заведении имеет возможность стоять около съёмочного аппарата и снимать 15-20 дней; актёры же, обучающиеся во ВГИКе, выходят из него вообще подчас без знания процесса съёмки, а подготовлены по аналогии с театральными актёрами.

Сценарный факультет ВГИКа, набирающий молодёжь со школьной скамьи, в основном готовит не кинодраматургов высокого качества, а сценарных работников среднего профиля. Большое число выпускников сценарного факультета уходит работать в издательство, в газеты, становится редакторами студий и т.д., и лишь немногие из них остаются в кинодраматургии как творческие работники, как писатели.

Кроме того, следует отметить, что для самого важного, самого массового из искусств совершенно недостаточно одного вышнего учебного заведения, которое готовит специалистов всех без исключения профилей: режиссёров художественной, научно-популярной, документальной кинематографии,

операторов всех специальностей, актёров, сценаристов, редакторов, киноведов, художников и т. д.

Подготовка кадров для театра производится в целом ряде высших учебных заведений. Только в Москве, помимо ГИТИСа, существует ряд театральных актёрских школ на правах высших учебных заведений. Высшие театральные учебные заведения находятся в Ленинграде, Харькове, во всех столицах союзных республик и во многих городах Советского Союза. Таким образом, размах подготовки кадров для важнейшего из искусств - кинематографа - не идёт ни в какое сравнение с размахом подготовки кадров для театра.

То же самое следует сказать и о подготовке инженерно-технических кадров кинематографа - специалистов по кинопроизводству, по кинопрокату, по кинофикации, инженеров ряда отраслей нашего опирающегося на технику искусства.

Помимо проблемы кадров, отрицательное влияние на качество работы кинематографа оказывает сложившаяся у нас организационно-производственная и финансовая системы. Эти системы направлены не на повышение качества, а наоборот - на подчинение качества финансово-экономическим и производственным нуждам. Организация кинопроизводства на крупнейших киностудиях нашей страны построена таким образом, что по существу для творческого процесса на ней не остаётся места.

Соединение в едином лице директора студии таких совершенно разнообразных функций как идейно-творческое руководство с одной стороны, и финансово-производственной с другой,- приводит к тому, что творческий процесс на студиях оказывается в загоне, ибо для директора важнее всего выполнить производственный план. Так, например, на киностудиях "Мосфильм", "Ленфильм", Киевской и др. запускаются в производство в огромном количестве явно посредственные сценарии, которые поручаются явно посредственным режиссерам, и таким образом

студии заведомо идут на посредственный результат. Всё это делается только во имя выполнения единиц в плане.

Точно так же молодому режиссёру не дается времени на улучшение своей картины, на исправление явных художественных промахов, т.к. выполнение единицы в плане является для дирекции единственно важным делом. Дирекция и цеха студии материально не заинтересованы в качестве продукции, но они непосредственно, своим карманом, заинтересованы в количественном выполнении плана. Эта устаревшая система, созданная десятилетия назад, является тормозом для дальнейшего идейно-художественного развития кинематографа.

В результате творческие работники даже такой студии, как Мосфильм, единодушно отмечают, что за последнее время на студии исчезла атмосфера искусства, что для творческого процесса не остаётся ни места, ни времени, что вся система организации съёмок направлена только на то, чтобы ежедневно «выгонять» определённый метраж, пренебрегая интересами качества картин.

К сказанному следует прибавить, что несмотря на то, что партия и правительство предоставили киностудиям и республиканским киноорганизациям известную самостоятельность, киностудии недостаточно используют свои права из-за мелочной опеки и постоянного вмешательства работников центрального аппарата кинематографии во все творческо-производственные дела. То, что это вмешательство является не всегда открытым и не всегда официальным, только ухудшает дело, ибо вместо открытого отклонения сценария, которое требует точных формулировок, выражается в нём сомнение, которое точности формулировки не требует, а студия все равно не решается запустить такой «сомнительный» сценарий в производство, ибо боится последующих осложнений. Таким образом, на бумаге она имеет право самостоятельного запуска, а на самом деле - связана по рукам и ногам. Начинается редакционная обработка сценария, при

которой творческое индивидуальное лицо автора сценария и режиссёра полностью игнорируется.

Как в сценарии, так и в готовые картины вносятся многочисленные перестраховочные поправки, дополнения, разъяснения дидактического характера, вырезаются отдельные кадры ж целые эпизоды, причём авторы сценариев подчас даже не ставятся об этом в известность, хотя имя их и фигурирует на экране. Такое обращение с художественным произведением в кинематографе является одной из причин, по которой квалифицированные писатели неохотно приходят в него.

В области научно-исследовательской работы положение также следует считать совершенно неудовлетворительным. За исключением Научно-исследовательского кино-фото института (НИКФИ), который занимается только техникой, проблема кинематографа как искусства изучается лишь в киносекторе Института истории искусств Академии наук СССР. Этот маломощный сектор, в котором работают несколько историков кино, является единственной научно-исследовательской единицей советской кинематографии. Необходимо поставить вопрос о создании Института киноискусства, в котором изучалась бы не только история кино, но и его сегодняшний день, его перспективы, который вел бы работы, непосредственно направленные на повышение идейно-художественного и творческого качества нашей продукции, обобщал бы опыт советской и мировой кинематографии, намечая бы пути дальнейшего движения вперёд нашего бурно развивающегося дела.

Наряду с недостаточно удовлетворительным состоянием кинопроизводства, подготовки кадров и научно-исследовательской работы, следует констатировать, что в области доведения картин до зрителя, т.е. в области кинофикации и проката, как отечественного, так и проката наших картин за рубежом, дело обстоит очень плохо.

В первую очередь необходимо отметить совершенно недостаточное развитие киносети как в сельских местностях, так и в крупнейших городских



центрах, как, например, в Москве. Арифметические подсчёты показывают, что Москва стоит на последнем месте среди всех европейских столиц по количеству и качеству кинотеатров. Правда, за последние годы в Москве построено несколько кинотеатров, но, к сожалению, это главным образом карликовые кинотеатры вместимостью от 250 до 500 мест, между тем как современный кинематограф требует больших помещений, а сама природа кинематографа связана с массовостью этого зрелища. Размер кинотеатра сейчас, при внедрении широкого экрана, приобретает особое значение. В ближайшие годы широкоэкранный фильм будет внедряться всё больше и больше а минимальными размерами кинотеатра, в котором возникает широкоэкранный эффект и эффект стереофонического звучания, следует считать помещение на 1200-1500 человек, Таким образом, система постройки карликовых кинотеатров совершенно несостоятельна.

Между тем капиталовложения в строительство кинотеатров относятся к числу наиболее быстро окупающихся. Кинотеатр в Москве полностью окупает расходы на его постройку в течение первого же года своей эксплуатации, после чего начинает давать уже чистую прибыль. При том количестве кинокартин, которое мы сейчас производим, кинотеатр можно расширить вдвое или даже втрое, что привело бы к соответствующее увеличению доходов от кино.

Недостаточное количество кинотеатров приводит к последовательному сокращению размера сеанса. В своё время Ленин дал прямое указание о содержании киносеанса. Он указал, что помимо большой художественной картины, в киносеанс должны входить - хроника, небольшой научный фильм, небольшой агитационный фильм, и т.д. Это содержание киносеанса мы до сих пор называем "ленинской пропорцией" Но это указание Ленина в последнее время совершенно не выполняется. Сеансы всё сокращаются, так что подчас, помимо художественной картины, зрители, не получают даже хроники. Научно-популярные картины совершенно не демонстрируются в художественных сеансах.

Во всём мире установлена продолжительность сеанса в три часа. Благодаря такой продолжительности сеанс состоит из ряда картин. Художественная картина в зависимости от её сюжета может длиться от полутора до двух часов, или даже два с половиной часа. У нас же продолжительность сеанса установлена в 1 час 30 минут. В результате размеры художественных картин последовательно сокращаются.

Идя выполнения плана кинотеатра сеансы начинаются с 9 часов утра. Не даётся даже времени на санитарную обработку зала.

Надо прямо сказать, что такая система проката, вместе с очередями на лучше картины, не отвечает значению нашего искусства, не создаёт в кинотеатрах атмосферы искусства, ведёт к делячеству, к псевдокоммерческим методам работы проката и подрывает идеологически-воспитательную роль киноискусства.

К сказанному следует добавить, что качество проекции в рядовых кинотеатрах совершенно неудовлетворительное. Выпуск массовых копий стоит на очень низком уровне, особенно в цветных картинах. В результате зрители по существу не видят произведений нашего искусства в подлинном их качестве, а получают лишь искажённое представление о кинокартинах.

Но если наш зритель, привыкший к плохому качеству проекции, все--таки идёт в кинематограф, так как его потребность в кинозрелище преодолевает все неудобства и дефекты, то заграничным прокатом наших кинокартин дело обстоит гораздо хуже. По существу говоря, мы не представляем сейчас сколько-нибудь серьёзного соперника для буржуазного, в частности для американского кинематографа, даже в тех странах, которые соглашаются прокатывать наши картины. Помимо слабой работы наших экспортных организаций, здесь большое значение имеет крайне низкий технический уровень наших копий. Даже прогрессивные фирмы, идущие нам навстречу, иногда вынуждены отказываться от наших картин ввиду низкого технического состояния копий. Так, например, японская фирма заказала десять копий картины «Сорок первый», но по получении этих копий вернула

их обратно с заявлением, что подобное качество изображения не может удовлетворить японского зрителя, привыкшего к превосходно технически оформленным американским и другим буржуазным картинам. Фирма одновременно заявила, что ранее просмотренный ею оригинал картины даже не похож на присланные десять прокатных копий. Однако "Совэкспортфильм" отказался заменить эти копии, ввиду невозможности добиться лучшего качества.

В связи с этим следует остановиться на состоянии кинематографической техники вообще. Не только печать копий, но и само производство картин связано с высококачественной современной техникой. Однако, дело со всеми видами кинотехники обстоит более чем печально. Мы производим плохую нестандартную пленку, которая хуже стандартной зарубежной плёнки. У нас совершенно недостаточное количество павильонов. Киностудия им. Горького вообще лишена пригодных павильонов. Непригодны для работы павильоны на студиях Бакинской Ереванской, Ташкентской. Даже крупнейшая в стране киностудия "Мосфильм" испытывает острую нужду в павильонных площадях, между тем как строительство её всё время затягивается.

Павильоны большинства студий технически оснащены крайне слабо. Отсутствует простейшая операторская техника, целый ряд технических звеньев безнадежно устарел. Устарело оборудование лабораторий. Нет хороших синхронных съёмочных камер, операторских машин, передвижных автомобилей для записи звука (тонвагенов). Резко не хватает передвижных электростанций (лихтвагенов) и т.д. и т.п.

Техническое оборудование советского кинематографа по ряду основных показателей резко отстаёт от современного зарубежного технического уровня и от потребностей, выдвигаемых нашим киноискусством.

Наконец, следует сказать, что совершенно недостаточно внедряется кинематограф в учебный процесс. В ряде буржуазных стран кинематограф занял сейчас очень большое место во всей системе преподавания как в средней, так ж в высшей школе. У нас не создаётся последовательных циклов

учебных картин, нет единого центра по разработке этих циклов. Школа ж ВУЗы не оборудованы для проведения кинолекций и кинокурсов. Между тем кино, с его исключительной наглядностью, совершенно незаменимо в целом ряде отраслей педагогики. Пожалуй, нет такой отрасли знаний, от медицины до самолётостроения, в которой кинематограф не мог бы принести самой существенной пользы в педагогическом отношении. Все эти дефекты, как нам кажется, объясняются отсутствием единого центра, который осуществлял бы руководство многообразными и сложнейшими областями киноискусства, многообразными его техническими отраслями.

Как нам кажется, этот центр, руководя кинематографом, одновременно должен руководить и развитием телевидения, ибо телевидение и кинематограф весьма близки и по техническому профилю, и по характеру самого искусства. Оба эти искусства используют аналогичные технические средства, и телевизионный фильм по существу представляет собой упрощённый вариант кинофильма, приспособленный к маленькому размеру экрана. Оборудование телевизионных студий весьма схоже с оборудованием киностудий. Даже кадры основных творческих и инженерно-технических профессий телевидения готовятся в кинематографических учебных заведениях. Отсутствие взаимодействия, взаимосвязи этих важнейших искусств, которой в равной степени принадлежит решающее слово в будущем, наносит им большой ущерб.

Мы полагаем необходимым осуществление следующих важнейших мероприятий, направленных к всемерному улучшению работы киноискусства и кинопромышленности:

1. Министерство культуры СССР совместно с Союзом работников кинематографии СССР и Союзом писателей СССР разработали мероприятия по коренной реорганизации всей системы работы писателей в кино, имея в виду создать такие условия, при которых наиболее талантливые писатели всех жанров литературы были бы по-настоящему заинтересованы работой для кинематографии и принимали в ней активное участие.

При этом необходимо коренным образом изменить всю систему подготовки сценариев на киностудиях, обеспечив высококвалифицированную консультацию и редактуру в сценарных отделах, привлечение к этой работе писательских сил, широкое развёртывание сценарных мастерских для молодых писателей.

Рекомендовать Союзу писателей периодически обсуждать совместно с Союзом работников кинематографии проблемы развития кинодраматургии, "Литературной газете" и всем журналам Союза писателей систематически разрабатывать вопросы кинодраматургии, публиковать киносценарии, организовывать постоянную критику кинодраматургии в газете и журналах, привлекая к этому наиболее квалифицированные кадры критиков и искусствоведов.

Для подготовки новых кадров кинодраматургов и кинокритиков: ввести преподавание кинодисциплин в Литературном институте им. М.Горького и факультетах журналистики университетов; значительно расширить приём на сценарный факультет ВГИКа и его заочное отделение, в основном привлекая лиц, имеющих жизненный и литературный опыт,

2. Реорганизовать существующую систему кинопроизводства, подчинив её одной генеральной задаче - повышению идейно-художественного и технического качества кинокартин.

Отделить на крупных киностудиях творческий процесс от технического процесса, создав самостоятельные творческие организмы - киностудий с художественными советами и самостоятельные технические организмы - кинофабрики, подчинённые задаче технического обслуживания съёмочных групп.

На творческие киностудии возложить задачи привлечения кинодраматургов и писателей, составление тематических планов, организации сценарных мастерских, всесторонней творческой подготовки картин/ привлечение актёров, репетиции с актёрами, приготовление эскизов костюмов и декораций, подготовка генерального плана картин и т.д.

Осуществление съёмочного процесса возложить на технические базы на условиях договорных отношений с творческими киностудиями.

Все инженерно-технические кадры и кадры организаторов должны быть сосредоточены на кинофабриках, все творческие кадры - на киностудиях.

Кроме того, крупнейшие студии, как, например, "Мосфильм", очевидно, должны быть разделены на несколько отдельных кинообъединений, мастерских или небольших киностудий.

Вместе с тем следует пересмотреть финансовую и организационную систему в плане предоставления киностудиям максимальной самостоятельности и ответственности,

3. В области подготовки кадров следует реорганизовать существующую систему обучения, обратив особое внимание на повышение общей культуры молодых режиссёров и кинодраматургов и на повышение удельного веса профессиональных сторон обучения, в частности, на резкое увеличение практических съёмочных работ.

В связи с этим в первую очередь необходимо построить корпус учебной киностудий ВГИКа.

Следует расширить существующую систему киновузов, организовав специальный институт по подготовке кадров научно-популярного, учебного и документального кино, актёрской школы, в частности, актёрской школы в республиках для национальных кадров, сценарные мастерские повышенного типа.

4. Разработать перспективный план развития киносети, увязав его с массовым строительством сельских (колхозных) клубов, предусмотрев внедрение новейшей техники, обеспечивающей дальнейшее повышение качества кинопоказа; решительно перейти к строительству крупных современных кинотеатров всюду, где это возможно.

5. Коренным образом должна быть реорганизована и резко улучшена система копирования кинокартин для массового тиража, а также система выпуска советских кинофильмов в зарубежных странах.

Для контролирования качества демонстрируемых фильмов следует организовать систему государственной и общественной инспекции.

6. Техническая база кинематографии должна быть реконструирована и расширена с учётом внедрения в производство новых видов кинематографа - электронных методов киносъёмки, магнитной записи изображений, полупроводниковых приборов. Но в первую очередь необходимо насытить студии простейшей операторской техникой и улучшить качество плёнки.

Особое внимание должно быть уделено строительству новых студий, предприятий кинопромышленности в районах Сибири, Урала и Дальнего Востока,

7. Необходимо резко ускорить строительство павильонов для киностудий, в частности, для студии им. Горького, для Минской киностудии, Ереванской, Бакинской, Ташкентской, Рижской, Вильнюсской и других республиканских киностудий; окончание второго трёхпавильонного корпуса и цеха обработки плёнки на киностудии "Мосфильм" и строительство малых павильонов для этой студии; строительство южной съёмочной базы для советской кинематографии и т.д.

8. Необходимо составить план использования кино в школах и высших учебных заведениях, приступив к подготовке в соответствии с этим планом специальных учебных кинопрограмм.

9. Выделить в непосредственное ведение кинематографии одну плёночную фабрику для производства экспериментальных видов плёнки и высококачественного негатива для съёмок художественных фильмов, превратив эту фабрику в опытно-производственную плёночную базу кинематографии.

Для успешного развития работ в области новой техники выделить также опытный завод по выпуску уникальной малосерийной киноаппаратуры.

10. Создать в Москве институт киноискусства с лекториумом и музеем при нём.

11. Для руководства всеми сложнейшими отраслями киноискусства и кинотехники создать единый руководящий центр, объединяющий кинематографию и телевидение.

Председатель Оргкомитета

Союза работников кинематографии

Ив. Пырьев,

Заместитель председателя Оргкомитета

С.Юткевич

Председатель секции художественных фильмов

Оргкомитета

М. Ромм

Ответственный секретарь Оргкомитета

И.Щеглов

10 окт. 1958 г.

РГАЛИ, ф. 2936, оп. 1, д. 41, л.92-105.

## № 18

**Докладная записка председателя Оргкомитета СРК СССР И.А. Пырьева в ЦК КПСС «О задачах в области кинофикации и кинопроката»**

*17 февраля 1959 г.*

ЦК КПСС

В условиях строительства коммунистического общества кинематографу принадлежит исключительная роль. Именно в этом и состоит глубочайшее значение указания Ленина о том, что кино является "важнейшим из искусств".

Уже сейчас духовное воспитание молодежи происходит под сильнейшим влиянием кинематографа, не в меньшей, если не в большей степени, чем под влиянием литературы. Среди всех искусств кинематограф несомненно стоит на первом месте по охвату населения, по влиянию и воздействию на него.



Творческие работники советской кинематографии неоднократно ставили вопросы повышения идейно-художественного уровня фильмов, реорганизации производства, улучшения технической базы и т.д. Все эти вопросы очень важные, - однако, есть не менее важная область, до сих пор проходившая мимо внимания основной части творческих работников, - это область кинофикации и проката. Положение здесь явно неудовлетворительно и не отвечает значению нашего искусства для народа.

Следующие обстоятельства вынуждают нас обратить внимание ЦК КПСС именно на вопросы кинофикации и проката:

1. Кинематограф является искусством, дающим государству значительные доходы. Однако, мы полагаем, что доходы эти явно недостаточны, что они могут быть быстро и резко повышены, а тем самым может быть увеличен наш вклад в дело осуществления семилетнего плана.
2. Мы делаем картины для народа, и вопрос о том, в каком виде доходят они до зрителя, в каких условиях он смотрит их, имеет ли он возможность удобно, свободно и в любое время посещать кинотеатры, - является для нас далеко не безразличный.
3. Мы полагаем, что принципы кинофикации и особенно характер строительства новых кинотеатров необходимо рассматривать в свете происходящего во всем мире технического перевооружения кинематографа, учитывая при этом перспективы культурного роста нашего народа.

### Кинообслуживание населения в СССР

Поскольку кинематограф у нас является не только доходной статьей, но рассматривается как могучее оружие идеологической работы, мы полагаем, что в стране социализма кинообслуживание населения не

только не должно уступать кинообслуживанию в капиталистических странах, но безусловно должно превосходить его.

К сожалению, сегодня еще наблюдается обратное явление. Правда, по количеству киноустановок наша страна занимает первое место в мире (около 35 тысяч установок по данным НИКФИ на 1957 год), однако, количество мест в этих киноустановках невелико, так как в нашей стране очень маленькие по вместимости кинотеатры. Если в Австралии средняя вместимость кинотеатра составляет 692 места, в Англии - 922, в США - 628, во Франции - 477, в Мексике - 652, в Португалии - 633, в Перу - 898, то в СССР средняя вместимость стационарного кинотеатра - 148 мест, т.е. примерно в 4-5 раз меньше, чем в ряде капиталистических стран. В результате, хотя у нас больше кинотеатров, чем в США, но мест в этих кинотеатрах значительно меньше: в США 12 миллионов мест, в Советском Союзе - 5 миллионов мест.

Еще более разительными делаются эти цифры при пересчёте количества мест на тысячу человек населения. Из стран с населением свыше 2 млн. человек мы по количеству мест в кинотеатрах на тысячу человек населения находимся на 29 месте. Так, например, в Австралии на тысячу человек приходится 130 мест, в кинотеатрах Новой Зеландии - 124 места, в Великобритании - 81, во Франции - 62, в Чехословакии - 53, в Уругвае - 46 и т.д. В Советском Союзе на тысячу человек населения имеется всего 18 мест (по данным Государственного научно-технического комитета при Совете Министров СССР) или 25 мест (по данным НИКФИ).

Происходит это благодаря практике строительства не только в сёлах и маленьких посёлках, но и в крупных городах малогабаритных кинотеатров, с небольшим количеством зрительских мест, и, как следствие этого, с низкой техникой показа. Это приводит, как мы покажем ниже, к преждевременному износу копий, к нехватке киномехаников и к дальнейшему ухудшению состояния кинофикации страны.

Кроме того, маленькие кинотеатры не могут быть переоборудованы под широкий экран, ибо широкоэкранный эффект и стереофонический звук возникают только в крупных помещениях, начиная от 1000-1200 мест, между тем, широкий экран является наиболее прогрессивным видом кинозрелища и начинает завоевывать все большее место. Так, например, в США уже более половины кинотеатров переоборудовано для показа широкоэкранных фильмов. По такому же пути и теми же темпами производят перестройку кинопромышленности и Швеция, и Франция, и другие капиталистические страны.

У нас широкий экран не только недостаточно развит, но не имеет и перспектив переоборудования обычных кинотеатров под широкоэкранные, ввиду недостаточных габаритов строящихся кинотеатров.

В результате нехватки зрительских мест в огромном большинстве крупных городов Советского Союза потенциальный кинозритель не охватывается кинозрелищем и, следовательно доходы государства от кинематографа и идеологическая работа кинематографа резко снижаются. В ряде городов можно констатировать наличие острого голода на кинозрелище.

Бригады Союза работников кинематографии, выезжавшие в Сталинскую, Ворошиловградскую, Свердловскую, Новосибирскую области и на Северный Кавказ, обследовавшие также кинофикацию Москвы, Ленинграда, установили, что, по мнению местных работников кинофикации и проката, охват потенциального зрителя в настоящий момент оставляет около 20 % от возможного.

Однако, нужно прямо сказать, что повышение доходности кинематографа к усилению кинопропаганды в стране возможны только путем значительных капиталовложений в строительство крупных, современного типа кинотеатров. Дальнейшее сокращение сеансов, как средство повышения доходности, должно быть категорически

отвергнуто, ибо и сейчас киносеансы в Советском Союзе являются самыми короткими во всем мире (полтора часа). Во всем мире длительность киносеансов в лучших кинотеатрах составляет около 3-х часов. Что же касается кинотеатров дешевых, народных, то в них длительность сеанса не меньше, а, как правило, больше. Так, например, по сообщению тов. Пырьева, выезжавшего в Мексику, окраинные, дешевые кинотеатры в Мексике дают сеансы длительностью в 4 и даже в 5 часов, предоставляя трудящимся возможность провести в кинотеатре весь вечер.

Если по количеству поселений кино в год на душу населения мы стоим далеко не на первом месте в мире, отстаем от ряда капиталистических стран, то при пересчёте на количество часов, проведенных в кинотеатрах, мы отстаем еще больше. Посещение кинотеатра у нас означает не вечер, а всего лишь полтора часа. Это - разница принципиальная.

Кроме того, увеличение количества сеансов в целях повышения доходности, как правило, приводит к резкому снижению культуры кинопоказа, не дает возможности ни обслужить кинозрителя, ни дать дополнительно хронику, научно-популярную картину или мультипликацию (о чём имеется прямое указание В.И. Ленина). Мало того, кинотеатры, проводя по 8 и даже 9 сеансов в день, не имеют возможности проветривать помещение, ни проводить санитарную обработку зала. Зрители проходят через кинотеатры конвейером, и кинематограф из культурного вида отдыха, из просветительного учреждения превращается в своего рода «забегаловку».

Наиболее тяжелым является положение с кинофикацией, с одной стороны, сельских местностей, а с другой - именно крупнейших городов Советского Союза, городов с населением свыше 500 тыс. человек, а также городов, разросшихся за последнее время.

Так, например, по всему Союзу, как сказано выше, на тысячу человек приходится по одним данным 25, по другим – 18 мест, в то время как по Москве на тысячу жителей всего 6,7 мест в государственных кинотеатрах, а с учетом клубных установок - 9,5 мест; по Ленинграду, соответственно, - 9,9, по Новосибирску - 9,7, Свердловску - 8,7 мест (данные НИКФИ). Это ничтожно мало.

Если ставить задачу немедленного повышения сборов от кинематографа, то прежде всего, необходимо приступить к массовому строительству крупных кинотеатров, не менее 1500-2000 мест во всех больших городах Советского Союза. Нехватка кинематографического зрелища в больших городах такова, что даже увеличение сети втрое, вчетверо, впятеро еще не покрывает потребности.

Только после решительного увеличения сети, повышения её минимум до 40-50 мест на тысячу человек населения, можно будет приступить к удлинению киносеанса, к повышению уровня культурного обслуживания населения в кинотеатрах, к превращению кинотеатров в подлинно культурные учреждения.

Вместе с тем необходимо провести кинофикацию сельских местностей и рабочих посёлков, особенно учитывая укрупнение колхозов, происходящее в настоящее время.

В капиталистических странах, в том числе в США, в Англии, в Австралии и т.д., нет условий для мощного развития сельской киносети, поскольку там сельское хозяйство в основном строится по фермерской системе, без крупных поселений. Поэтому сравнительная статистика посещения кинотеатров по отношению к сельскому населению не может считаться характерной. В нашей стране посещение кинотеатров сельским населением может быть во много раз выше.

Семилетним планом предусмотрено, что к 1962 году будет построено 120 тысяч киноустановок, т.е. все поселения будут иметь собственные кинотеатры. Однако вызывает тревогу наблюдающаяся сейчас практика

строительства на селах мелких кинотеатров, которые не могут полностью обеспечить население данного района, не имеют перспектив перевода на широкий экран и, по существу говоря, являются временными сооружениями. Это приводит к омертвлению значительных капиталов.

Кино в настоящий момент собирает около 8 миллиардов рублей в год. Мы не сомневаемся, что цифра эта может быть удвоена и даже утроена в самое ближайшее время, если будут вложены большие средства в строительство кинотеатров, и в первую голову в строительство кинотеатров в крупных городах - Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове и т.д. В Москве на одно зрительное место приходится 1654 посещения в год; кинотеатр на 1000 мест дает миллион шестьсот пятьдесят тысяч посещений, т.е. шесть-семь миллионов рублей сбора в год, из которых свыше трех миллионов отчисляется в доход государства и свыше одного миллиона в местный бюджет. Затраты на кинотеатр полностью возвращаются в течение первого полугодия его эксплуатации.

Еще раз следует подчеркнуть, что в крупных городах речь должна идти только о постройке больших кинотеатров, большой вместимости. Мы полагаем, что для городов с населением свыше 100 тысяч человек вообще не следует практиковать строительство кинотеатров вместимостью менее тысячи человек а как правило строить залы на 1500-2000 мест и больше; для городов с количеством населения от 50 до 100 тысяч человек - создать типовой проект кинотеатра вместимостью 800-1000 мест, а для центральных театров этих городов - 1200-1500 мест; для более мелких поселений и городов кинотеатры должны строиться вместимостью не менее 500 мест, что должно быть минимальным размером кинотеатра в Советском Союзе, за исключением кинотеатров в небольших колхозах. Киносеанс в большом и малом кинотеатре стоит почти столько же, но удобство населения, перспективы культурного роста нашей страны, необходимость более интенсивного использования копий заставляют нас поставить вопрос о

запрещении той практики строительства кинотеатров заниженного размера, которая наблюдается ныне даже в Москве, даже в её новых районах.

Прежде чем перейти к другим насущным вопросам обслуживания населения, следует упомянуть о совершенно ненормальном подчас отношении местных органов к вопросам кинофикации и культуры кинообслуживания населения.

За демонстрацию кинокартин установлены значительные отчисления в пользу местных советов. Когда эти целевые отчисления устанавливались, имелась в виду в частности забота о кинофикации страны. Между тем районные и городские Советы, получая крупные доходы от кинотеатров, не проявляют должной заботы ни о строительстве, ни даже о поддержании кинотеатров в порядке, о своевременном ремонте их,

Так, например, бригада Оргкомитета обнаружила в г. Махач-Кала кинотеатр, существующий уже много лет и, следовательно, принесший местному совету не один миллион рублей. В этом кинотеатре часть стульев заменена на садовые скамейки, а другие стулья продырявлены настолько, что представляют опасность для одежды сидящих на них посетителей кинотеатра.

Мы полагаем, что было бы целесообразно обязать местные органы советской власти тратить часть доходов, получаемых от кино на развитие кинофикации, на строительство новых кинотеатров, на мероприятия, связанные с повышением культуры кинообслуживания.

#### Тиражирование фильмов, телевидение, плёночные фабрики

Одной из причин, резко снижающей доходность кинематографа, является недостаточное тиражирование кинокартин. Так, например, работники кинофикации и проката областей заявляют, что раньше, когда мы производили мало картин и покупали мало зарубежных картин, на

область прибывало 20, 25 и даже 30 копий одной картины. Сейчас, когда мы производим свыше 100 картин и покупаем десятки зарубежных, на область присылают относительно достаточное количество копий лишь по отдельным картинам. Часто присылается 5, 8 копий, а иногда даже и 1-2 копии картины. Создается диспропорция между ростом производства и количеством копий, которые поступают в областные конторы кинопроката.

Дальнейшее увеличение производства картин и закупка картин за границей фактически не поведут к повышению сборов с кино, если количество копий, печатающихся с каждой картины будет падать вследствие нехватки плёнки и недостаточной мощности копировальных фабрик.

Этот вопрос сейчас стал столь же болезненным, как и вопрос вместимости и количества кинотеатров. Так, например, работники кинофикации Сталинской области указывает, что получая картину, в 3-5 экземплярах, они, подчас, успевают пропустить её только в самом городе Сталино и вслед за тем картина передается по телевидению, что сводит почти на нет возможность её проката в районах, т.к. зритель видит картину по телевизору раньше, чем она выходит на экран. Такое положение можно наблюдать во многих областях и республиках Советского Союза.

В связи с этим возникает необходимость решения двух важнейших вопросов:

1. Решительное запрещение передачи кинокартины по телевидению раньше, чем через год-полтора после выпуска ее на экран. За рубежом картина выпускается по телевидению не раньше, чем через 3-5 и даже 6 лет после выхода её на экран, т.е. когда она исчерпала возможности проката. В нашей стране возможны исключения для отдельных картин, скажем, посвященных юбилейной тематике или приуроченных к каким-либо крупным датам; для актуальных, научно-тематических фильмов



(скажем, фильм о Спутнике); для фильмов, посвященных злободневным событиям и т.д. По каждой из этих картин должно быть специальное решение о быстром выпуске ее по телевидению. Для обычной же художественной продукции необходимо решительно запретить параллельный выпуск по телевидению, ибо это приносит гигантские убытки. Только в Московской области количество зрителей телевидение перевалило за 5 млн, а с развитием радиорелейных линий достигнет вскоре 10 миллионов зрителей. Передача картин по телевидению немедленно снимает вопрос о её коммерческом прокате. Между тем, каждый из телецентров передает за год 300-400 и даже больше полнометражных картин.

Если мы для того, чтобы повысить доходность кинотеатра перешли к коротким сеансам, урезаем свои картины, лишаем зрителя возможности просмотра хроники, научно-популярных фильмов, мультипликации, запрещаем открытые бесплатные общественные просмотры картин, которые могут отвлечь максимум в 1-2 тысячи человек, то одновременно с этим мы буквально за несколько рублей предоставляем картину телевидению и наносим государству мгновенный убыток в десятки миллионов рублей по каждой картине.

2. Но и помимо вопросов, связанных с телевидением, малое количество копий, выпускаемых ныне, лимитирует работу киносети. Так, например, в ряде шахтерских посёлков Сталинской области, где уже имеются благоустроенные клубы и кинотеатры, они систематически простаивают из-за отсутствия копий новой картины, давая сплошь и рядом два сеанса в неделю, а иногда и один сеанс в неделю.

Необходимо поставить вопрос о строительстве новых крупных плёночных фабрик, выпускающих пленку специально для нужд проката, о строительстве новых копировальных фабрик и увеличении мощности существующих, а вместе с тем поставить перед химической промыш-

ленностью Советского Союза задачу обеспечения пленочной промышленности высококачественным сырьем.

Вместе с тем необходимо создать немедленно пленочную фабрику или перевести одну из существующих пленочных фабрик специально на выпуск высококачественных производственных сортов пленки, т.е. особого негатива и позитива для съёмки и первоначальной печати картин на киностудиях, ибо кинопленочные фабрики сейчас, работая для нужд проката, не обеспечивают киностудии высококачественной пленкой, что ведет к большому количеству брака, удорожает картины, резко повышает расход электроэнергии и снижает темпы работы съемочных групп.

#### О киномеханиках

Первым пропагандистом кинематографа, его распространителем, человеком, который продвигает наше искусство, обеспечивает качество показа и качество звучания является киномеханик. К сожалению, в вопросе оплаты труда киномехаников в свое время, очевидно, допущены были крупные ошибки, отчасти объясняемые примитивностью кинотехники в те времена. Сейчас профессия киномеханика требует специальной подготовки, высоких технических знаний и большого профессионализма. Киномеханики, кончая специальные курсы, должны хорошо знать электрику, механику, оптику, акустику, должны обладать хорошим зрением и слухом, достаточно высокой культурой, причем с каждым годом искусство кино все усложняется, техника кинопроката также усложняется и требования к киномеханикам все повышаются.

Между тем оплата труда механика остается прежней и совершенно не отвечает требованиям. Так, например, киномеханик сельского стационара получает зарплату 280 руб. в месяц. Моторист 155 рублей в месяц. Следует учесть, что механик в сельской местности выполняет не только обязанности механика, но и кассира, директора театра, своеобразного лектора и билетера. Совершенно естественно, что такая

низкая оплата ведет в сельских местностях к злоупотреблениям со стороны механиков, которые не в состоянии прожить на получаемую зарплату.

Но и механик рядовой киноустановки городского типа получает немногим больше - 390 рублей. Между тем, для получения квалификации киномеханика первой категории необходимо иметь практический стаж работы не менее 5 лет.<...>

Необходимо немедленно, не дожидаясь общегосударственных мероприятия по регулированию зарплаты, выправить положение с оплатой киномехаников, ибо это наносит непоправимый урон делу развития кинофикации нашей страны и, кроме того, наносит материальный ущерб государству.

#### О качестве копий

Благодаря текучести состава киномехаников и очень малому среднему размеру кинотеатров у нас катастрофически обстоит дело с износом копий. Если в большом кинотеатре вместимостью в тысячу человек кинокартину за 10 сеансов может посмотреть 10 тысяч человек, то для того, чтобы обслужить эти же 10 тысяч человек в кинотеатре на 200-250 мест картина должна быть пропущена не 10, а 40-50 раз. Копия выдерживает до 600 показов, и срок службы её резко снижается.

Проверив состояние проката на местах, мы обнаружили, что в кинотеатрах демонстрируются копии, в которых, например, почти совершенно исчез звук (это относится к цветным картинам), в которых из-за многочисленных порывов сделаны купюры, искажающие смысл картины, иногда искажающие политический смысл.

Резкий недостаток копий приводит к тому, что в прокатных конторах происходит частая пересортировка копий, т.е. копии, которые должны были быть списаны в полный брак и пойти на смывку, вновь

выпускаются на экран в совершенно непригодном виде, так как голод на кинокартины заставляет смотреть даже этот негодный материал.

Все это приводит к тому, что идеологическое и воспитательное значение кинематографа не используется в полной мере.

К этому следует добавить крайне низкое качество работы копировальных фабрик. Будучи уверены в том, что любая продукция будет принята, на копировальных фабриках вообще исключено понятие брака. Как бы дурно не была напечатана картина, она отправляется в прокат. Недавно по Московскому телевидению передавалась кинокартина "Иван Грозный", 2-я серия, отпечатанная в совершенно неудовлетворительном качестве, с грубыми дефектами, искажающими картину.

Если столичный телевизионный центр получает копию такого качества, то можно представить себе, что получают подчас периферийные конторы кинопроката.

#### Инспекция проката.

В связи с этим следует поставить вопрос о государственной и общественной инспекции проката, которая существовала в свое время. Инспекторские группы контролировали качество показа и обслуживания, санитарное и техническое состояние кинотеатров. Эта инспекция несколько лет тому назад была упразднена. Между тем нам кажется, что она должна быть не только восстановлена, но и решительно усилена, причем должна приобрести более общественный характер.<...> Мы, полагаем, что необходимо наметить план постепенного введения в действие ленинского указания о содержании киносеансов, которое называется у нас "ленинской пропорцией". Владимир Ильич в свое время указал, что помимо большой художественной картины, в киносеанс должна включаться хроника (местная и центральная, один или два научно-популярных фильма, небольшой комический фильм

(например, мультипликации), шаржи, маленькие обозрения на местные темы, кинофельетоны и т.д.

Кинематограф при этих условиях может стать центром крупной общественной работы. Студии кинолюбителей могут повсеместно создавать короткие кинокартины на местные темы, которые могут включаться в киносеанс по данному району или области. Все это требует удлинения сеанса.

Мы, полагаем, что в коммунистическом обществе кинематограф должен давать возможность трудящемуся, где бы он ни работал - на селе или в большом городе, на отдаленной фабрике или в леспромхозе - возможность провести культурно вечер в кинотеатре, увидеть разнообразную программу. При этом мы полагаем, что в кинотеатре не должно быть очередей. Приобретение билета в него должно быть абсолютно свободным.

Стоимость сеанса ничтожна по сравнению с его доходностью. Кинотеатр не должен быть набит до отказа, это не нужно. Практика многих зарубежных стран показывает, что всегда выгоднее построить рядом второй кинематограф и дать зрителю возможность в любой момент попасть в кино, дать ему возможность выбора картины. У нас же спускаются планы, при которых кинематограф с утра до ночи должен быть загружен до отказа, при этом с весьма короткими сеансами.

Для перехода на подлинно коммунистическую систему кинообслуживания необходима длительная, многолетняя строительная работа, но её нужно начинать, как нам кажется, немедленно, т.е. уже сейчас все новые кинотеатры рассчитывать на более культурный вид зрелища, строить так, чтобы они могли быть впоследствии превращены в широкоэкранные.

Что касается длительности сеанса, то необходимо государственное решение о постепенном удлинении его, по мере строительства новых кинотеатров. Кинематограф должен давать возможность занять вечер

молодого человека, ибо сейчас, посетив кинематограф в 6 часов вечера, он в 7 ч. 30 минут вновь свободен и вновь ищет способе "убить время".

Значение кинематографии в социалистическом обществе, его грандиозные перспективы заставляют нас со всей серьезностью поставить указанные вопросы перед ЦК КПСС.

Председатель Оргкомитета

Союза работников кинематографии СССР

И. Пырьев

РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 113, л. 20-33.

## №19

### Справка-отчет о деятельности СРК СССР

Оргкомитет Союза работников кинематографии объединяет двенадцать республиканских оргбюро: Украинское с отделениями в Одессе и Ялте, Белорусское, Грузинское, Армянское, Азербайджанское, Узбекское, Казахское, Таджикское, Туркменское, Латвийское .Литовское и Эстонское; два отделения - в Ленинграде и Свердловске; шесть уполномоченных - в Киргизии, Молдавии»на Ростовской и Северо-Кавказской студиях кинохроники, на Куйбышевской и Нижне-Волжской студнях кинохроники, на Новосибирской студии кинохроники.

На 15 декабря 1960 года в Союзе работников кинематографии состоит 2471 человек членов, в том числе: Москва - 1168 человек, Ленинград - 327, Украина « 217, Грузия - 139, Армения - 68,. Казахе тан - 68, Азербайджан -56, Узбекистан - 68,Свердловск - 50,Белоруссия - 48,Латвия - 47,Таджикистан -- 39,Литва, - 32,Туркмения - 30,Эстония - 27,Куйбышевская и Нижне-Волжская студии - 21,Ростовская и Северо-Кавказская студии - 17.Киргизия - 13,М Молдавия - 11,Иркутская студия - 11,Новосибирская Студия - 10.

В числе членов Союза работников кинематографии состоят членами деятели киноискусства по профессиям: кинорежиссёров - 618 человек,

кинооператоров - 521 ,художников - 196, актёров - 290, кинодраматургов - 246,научно-инженерных работников – 157 , организаторов производства - 122, критиков, искусствоведов и преподавателей - 103, звукооператоров - 88, редакторов - 74, композиторов – 56.

Для проведения творческой и идейно-воспитательной работы в области киноискусства Оргкомитет Союза созданы Дома кино в Москве, Ленинграде, Киеве, Ереване ,Баку, Алма-Ате, Фрунзе.

С самого начала своей деятельности Оргкомитет Союза, наряду с организационными делами, главное внимание направлял на решение творческих вопросов, ставя перед собой задачу - содействовать подъёму идейного и художественного уровня советского киноискусства, созданию фильмов, отражающих важнейшие темы современности.

С этой целью были проведены следующие наиболее значительные мероприятия,

1. В феврале 1958г. состоялась Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии. По своему значению конференция явилась крупнейшим творческим совещанием деятелей киноискусства в послевоенные годы.В работе конференции приняли участие свыше 700 работников кино, в том числе около 200 представителей республиканских киностудий. На конференции обсуждались важнейшие вопросы современного состояния и развития всех видов советского киноискусств а,

Всесоюзная творческая конференция 1958 года приобрела особое значение в связи с направленным в её адрес приветствием ЦК КПСС, определившим задачи советской кинематографии

Оргкомитет провёл ряд мероприятия по оказанию творческой помощи киностудиям союзных республик. Основной формой этой помощи, полностью себя оправдавшей, является посылка бригад и отдельных мастеров кино для консультации и обмена творческим опытом, в частности просмотра фильмов, отснятых материалов, обсуждения сценариев на республиканских киностудии .

На протяжении последних лет на республиканские киностудии выезжают до двухсот творческих работников - представителей различных кинопрофессий .

2. Важным участком работы Союза являются творческие обсуждения новых фильмов и сценариев, а также проведение дискуссий по актуальным вопросам киноискусства,

Наряду с обсуждением сценариев и выходящих в свет фильмов, были проведены широкие дискуссии на темы «Образ современника в советском киноискусстве», "Образ молодого героя в кино", "Русская и советская классика на экране", "Образ Ленина в кино ", "Проблемы современной научной темы" и др.

3, Большое внимание Оргкомитет уделяет вопросу повышения уровня кинодраматургии и привлечения писателей к работе в кино. Ежегодно на базе дома творчества Союза в Болшево проводились месячные семинары кинодраматургов союзных республик, работающих главным образом над сценариями на современные темы.

Семинары проходили в 1958, 1959 и 1960 годах. В декабре 1959 г. было проведено совещание по вопросу "Современность и творчество кинодраматургов", на котором обсуждались проблемы современной тематики в кино. В совещании приняли участие кинодраматурги, писатели и критики.

По инициативе Оргкомитета Союза в 1960 г. созданы в Москве в ведении Оргкомитета Высшие сценарные курсы, на которых обучаются тридцать человек из числа одарённой писательской молодёжи» отобранных в союзных и автономных республиках.

4. В числе наиболее значительных мероприятий, проведенных Оргкомитетом и направленных на дальнейшее развитие советской кинематографии, необходимо указать:

а/ Всесоюзную творческую конференцию по изобразительному решению художественных фильмов ( май 1959г.). Талая конференция состоялась



впервые в истории советской кинематографии» В работе конференции приняло участие свыше двухсот операторов и художников всех киностудий страны, а также представители других кинематографических профессий.

Конференция обсудила вопросы: о задачах операторского искусства на современном этапе развития советской кинематографии, о состоянии и задачах изобразительно-декорационного искусства, вопросы комбинированных съёмок и технических средств для создания художественных фильмов

б/ Всесоюзная творческая конференция операторов корреспондентских пунктов кинохроники (апрель 1959г.) В конференции приняли участие кинохроникёры всех союзных республик и в том числе многочисленных областей Российской Федерации, работники Центральной студии документальных фильмов, представители руководящих киноорганизаций,

в/ Всесоюзное совещание по учебному кино (июнь 1959г.), которое было посвящено путям развития учебной кинематографии в высшей школе, об учебном кино как действенном средстве в профессионально-техническом обучении, о роли учебного кино в педагогическом процессе и требованиях, предъявляемых к школьному фильму, о творческих вопросах учебной кинематографии.

В работе совещания приняли участие деятели учебного и научного кино, педагоги, представители республиканских киностудий и министерств .научны\* организаций\*

г/ Творческое совещание по вопросу военно-патриотической тематики/июнь 1959г./ о традициях военной темы в фильмах последнего времени. Совещание привлекло большое внимание кинематографистов, военных и политических работников Армии и Флота и прошло при большой активности его участников. Совещание наметило ряд предложений по расширению военной и патриотической тематике в художественной кинематографии.

д/ Всесоюзное совещание по координации научной деятельности, в области теории, истории и критики киноискусства (июнь 1959г.) На совещании были

заслушаны доклады о деятельности основных научно-исследовательских организаций по киноискусству и сообщения о состоянии киноведения в союзных республиках. В работе совещания приняло участие более ста киноведов и историков кино,

е/ Творческое совещание по мультипликационному кино (январь 1960г.) с участием представителей республиканских киностудий, работающих в этой

5, В декабре 1958 года был проведён Второй пленум Оргкомитета Союза, посвящённый задачам советской кинематографии» в связи с семилетним планом развития народного хозяйства СССР. На пленуме были подведены итоги кинематографии за 1958 год и обсуждены перспективы дальнейшего развития советского киноискусства в свете плана развёрнутого строительства коммунистического общества, выдвинутого в тезисах доклада Н.С.Хрущёва на XXI съезде КПСС.

На этом же пленуме были обсуждены вопросы улучшения подготовки и воспитания творческих кадров кинематографии.

6. В феврале 1960г. проведён III Пленум Оргкомитета Союза, на котором обсуждались вопросы современного состояния киноискусства и проблемы современной тематики в кино. В Пленуме приняло участие свыше шестисот работников кино, в том числе свыше двухсот человек, прибывших из союзных республик и городов.

В соответствии с решениями III Пленума Оргкомитета в течение марта-мая сего года проведены творческие; конференции кинематографистов на местах во всех союзных республиках и городах, где имеются киностудии, на которых обсуждались решения пленума и вопросы повышения качества фильмов, Для участия в конференциях выезжали делегации деятелей кино из Москвы, которые на местах оказывали практическую творческую помощь местным работникам кино,

7. В связи с состоявшимся в июле с.г. приёмом творческой интеллигенции руководством партии и Правительства Президиум Оргкомитета принял развернутое постановление, были проведены собрания кинематографистов во

всех оргбюро и отделениях Союза с обсуждением вопросов улучшения кинопроизводства и дальнейшего повышения качества кинофильмов, ,

В результате обобщения всех материалов Оргкомитет принял участие в подготовке предложений по улучшению кинопроизводства, которые, в настоящее время разрабатываются в соответствии с постановлением ЦК КПСС.

8. Значительная работа проделана Оргкомитетом в области развития кинолюбительства в стране.

Творческие работники студий систематически ведут работу по консультированию любительских студий и кинолюбителей.

Проведён Всесоюзный смотр любительских кинофильмов в 1960 г., которые сыграли большую роль в развитии кинолюбительства в стране.

Проведено совещание по вопросам кинолюбительства (окт. 1959 г.), на котором были рассмотрены организационные формы развития кинолюбительства.

9. Оргкомитет Союза и его Бюро пропаганды советского киноискусства был проведан ряд крупных мероприятий в области массовой пропаганды советского киноискусства.

В течение 1960 г. состоялись в крупнейших центрах страны 38 массовых праздников кино на стадионах, в парках культуры и отдыха.

Были проведены большие народные кинофестивали, посвященные фильмам на современные темы в крупнейших индустриальных и сельскохозяйственных центрах страны (Свердловск рНшший Тагил .Иркутск ?Братск .Новосибирск, Рязанская область)

За время существования Союза регулярно проводятся во всех республиканских центрах и крупнейших городах, ставшие традиционными, Дни кино.

Бюро пропаганды советского киноискусства открыты кинолектории. в ряде городов, в которых систематически читаются лекции с показом фильмов (всего прочитано свыше тысячи лекций).

10. Оргкомитетом Союза регулярно осуществляются мероприятия по культурному обмену с зарубежными странами.

В 1959 г. Союз работников кинематографии СССР принял деятельное участие в подготовке и проведении Первого Международного кинофестиваля в Москве. Союзом были организованы творческие дискуссии на Международном фестивале на темы: "Роль кино в современном обществе", «Сценарий как род литературы" и "Печать и кино"\*

Оргкомитет Союза принимал активное участие в работе международных организаций кинематографии:

а/ Международной Ассоциации научного кино (Манк)

б/ Международного Союза кино технических объединений(УНИАТЕК).

Союз участвовал в Международных конференциях киноработников стран социалистического лагеря в Праге (1958 г.), в Румынии (1959 г.), в Софии (1960 г.).

У Союза существует деловой контакт с Международная центром кинофильмов для молодежи при ЮНЕСКО и Французской синематекой.

Регулярно осуществляется организация деловых и специализированных туристических поездок членов Союза с целью ознакомления с киноискусством зарубежных стран (всего выезжало свыше 450 человек)

РГАЛИ, ф. 2936, оп. I, д. 100, л.204-210..

## **№ 20**

**Указ президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии»**

*23 марта 1963 г.*

В целях улучшения руководства развитием кинематографии страны Президиум Верховного Совета СССР постановляет:

1. Образовать союзно-республиканский Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии.

2. Совету Министров СССР утвердить перечень организаций и предприятий, подлежащих передаче в ведение Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии.

Справочник партийного работника. Вып.5, М.,1964, с.225.

## № 21

### **Об итогах работы предприятий и организаций Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии за 1963 год**

*27 января 1964 г*

Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии отмечает, что в работе отраслей кинематографии в 1963 году имелись существенные недостатки.

Несмотря на перевыполнение плана по развитию киносети, план по обслуживанию населения и сбору средств от кино не был выполнен. Также не был выполнен план по выпуску полнометражных кинофильмов, капитальному строительству по объектам союзного подчинения, разработке и внедрению новой техники. Отдельные киностудии создали слабые и посредственные в идейном и художественном отношении кинофильмы, что является следствием неудовлетворительной организации производства фильмов и низкого качества отдельных сценариев, запускаемых в производство, а также отсутствием надлежащего контроля.

На студиях не ведется повседневной борьбы за улучшение экономических показателей, в связи с чем удлинились сроки производства кинофильмов и повысилась стоимость их по сравнению с 1962 годом.

Киносеть всех госкомитетов союзных республик по кинематографии не выполнила планов по сбору средств от киносеансов. Ежеквартально около 60% всех киноустановок планы не выполняют.

В большинстве республик для строительства новых кинотеатров крайне недостаточно используются ссуды Государственного банка

Выросли простои киноустановок по сравнению с 1962 годом. В то же время Государственный комитет отмечает, что все кинокопировальные фабрики успешно выполнили план 1963 года как по объему продукции, так и в ассортименте печати фильмокопий. В основном выполнен план материально-технического снабжения учреждений кинематографий.

Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии  
ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Обязать председателей государственных комитетов Советов Министров союзных республик по кинематографии, начальника Главного управления по кинематографии при Совете Министров Киргизской ССР, начальников главных управлений, управлений и отделов Государственного комитета разработать и осуществить меры по обеспечению выполнения планов в 1964 году и по устранению имеющихся недостатков в работе подведомственных предприятий, учреждений и организаций. При разработке мероприятий обратить особое внимание на необходимость повышения идейно-художественного качества фильмов, а также улучшение экономических показателей работы каждой киностудии, предприятия и учреждения»

2. Председателям государственных комитетов Советов Министров союзных республик по кинематографии, начальнику Главного управления по кинематографии при Совете Министров Киргизской ССР:

а) в течение первого квартала 1964 года провести совещания работников киносети и кинопроката, на которых обсудить мероприятия, направленные на выполнение плана 1964 года\* План конкретных мероприятий представить Государственному комитету Совета Министров СССР по кинематографии к I апреля 1964 года;

б) расширить строительство кинотеатров за счет ссуд Государственного банка СССР, принять меры к быстрейшему за вершению законсервированного строительства кинотеатров;

в) принять меры к резкому сокращению простоев в киносети, полностью ликвидировать простои по причине отсутствия, запасных частей, внепланового ремонта и кинооборудования.

3. Председателям государственных комитетов Советов Министров союзных республик по кинематографии, начальнику Главного управления по кинематографии при Совете Министров Киргизской ССР, директорам киностудий укрепить плановую и сметную дисциплину на киностудиях, имея в виду строгое соблюдение установленных сроков производства кинофильмов и стоимостей» Вести непрерывную борьбу с непроизводительными затратами на киностудиях.

4« Обязать Планово-финансовое управление:

а) организовать проведение в 1964 году на промышленных предприятиях и в производственных цехах киностудий общественный смотр экономической работы;

б) подготовить в третьем квартале 1964 года справочник основных экономических показателей работы отраслей кинематографии за 1962 - 1963 годы.

Председатель Государственного комитета  
Совета Министров СССР по кинематографии  
А.Романов

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1 , д. 84, л.76-78.

**№22**

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА В ЦК КПСС МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР  
Н. МИХАЙЛОВА О ПОЛОЖЕНИИ ВО ВГИКЕ**

*15 декабря 1956 г.*

## ЦК КПСС

Совершенно секретно

Министерство культуры СССР докладывает, что 12 декабря с. г. органами государственной безопасности были арестованы студенты первого курса сценарного отделения Всесоюзного государственного института кинематографии Златверов В.М. и А. Кафаров.

На протяжении длительного периода в этом институте складывалась нездоровая обстановка среди студенчества.

Бывший ректор института Лебедев Н.А., партийная и комсомольская организация не реагировали на проявление нездоровых, ошибочных толкований отдельными студентами фактов международной и внутренней политики. Некоторые студенты проявляют нигилистическое отношение к достижениям мировой и советской культуры, скептически относятся к отдельным государственным и партийным мероприятиям. Вместе с тем следует отметить, что со стороны некоторых студентов высказывались правильные критические замечания в адрес дирекции института и Министерства культуры СССР о неудовлетворительном состоянии материально-технической базы института, плохой организации производственной практики.

Учитывая это, Министерство культуры СССР в мае с. г. обсудило на коллегии вопрос о работе Института. Для укрепления материально-технической базы Института министерство специальным назначением выделило в 1956 г. 2 миллиона рублей на общежитие; выделены были фонды на необходимые материалы, предусмотрено строительство учебной студии.

В этом году закончено строительство и сдано в эксплуатацию новое учебное здание института.



Всего за последние 3-4 года Министерство культуры на строительство общежития и учебного здания института израсходовало 12 миллионов рублей.

Запущенность идейно-воспитательной и учебной работы, низкий уровень дисциплины особенно дали себя знать в последнее время. Под влиянием некоторых ошибочных материалов, опубликованных в нашей печати (статьи Назарова и Гридневой «К вопросу об отставании драматургии театра», статья А. Каменского «Размышления у полотен советских художников», рассказ Д. Гранина «Собственное мнение» и др.), также под влиянием статей, опубликованных в польских газетах по вопросам литературы и искусства, в студенческой среде появились много политически неправильных взглядов и высказываний.

В нескольких номерах стенных газет были опубликованы статьи, в которых отрицалась необходимость партийного и государственного руководства литературой и искусством, восхвалялись примеры буржуазной демократии и отрицались достигнутые в нашей стране успехи литературы и искусства. В передовой статье одного из последних номеров стенной газеты автор статьи встал на путь прямой клеветы на нашу партию, утверждая мысль о том, что мы утратили великие революционные традиции. Автор статьи утверждает: «Да, - ответим мы павшим революционерам, - многих из нас тянет всевластие, тина, у целой плеяды людей чиновность в мозгах паутину свела».

Арестованным 12 декабря с. г. Златверов неоднократно вел политически вредные разговоры. Он считал, что в Советском Союзе нет демократии, что партийное руководство литературой и искусством наносит серьезный вред делу развития искусства, что внешняя политика нашей партии неустойчива.

11 декабря директор института т. Грошев А.Н. исключил Златверова из института. Исключение Златверова из института было воспринято многими студентами как неправильный акт, закрывающий возможность свободы критики.

После ареста Златверова и Кафарова студенты института, по подстрекательству еще не выясненных лиц, собрались в актовом зале института и требовали объяснения по поводу ареста бывших студентов.

В институте имеют место и проявления аморальных, антиобщественных поступков.

В октябре этого года из института был исключен студент пятого курса сценарного отделения Семенов за пьянство и хулиганство.

Весь курс во главе с комсоргом и членами комитета комсомола института, вместо резкого осуждения хулиганского поведения Смирнова, встали на защиту этого студента.

Партийная организация до последнего времени по-настоящему не реагировала на враждебные выступления отдельных студентов. Более того, секретарь партийной организации т. Строчков с группой педагогов и студентов выступал против необходимости укрепления руководства института.

Министерство культуры принимает меры к дальнейшему укреплению руководства института. Будет назначен новый заместитель директора института по научно-методической работе.

Будет укреплено руководство кафедры общественно-политических дисциплин и сценарного отделения.

Решено издавать в институте многотиражку.

Поручено Управлению учебных заведений в ближайшее время более пристально заниматься работой института.

Министр культуры СССР Н. Михайлов

РГАНИ ф. 4, оп. 16, д. 1098, л. 56-58.

**ПРИКАЗ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ  
А.В. РОМАНОВА О ДИПЛОМНОЙ РАБОТЕ ВЫПУСКНИКА ВРК А.Я.  
АСКОЛЬДОВА ФИЛЬМЕ «КОМИССАР»**

*28 июля 1968 г.*

Государственный Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР

Приказ № 312

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР констатирует, что запуск в производство в незавершенном виде сценария «Комиссар» (в качестве дипломной работы выпускника Высших режиссерских курсов А.Я. Аскольдова) был серьезной ошибкой руководства курсов, Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького и Главка художественной кинематографии Комитета.

Очевидные идейные недостатки сценария, на которые указывалось в многочисленных заключениях и отзывах, в процессе создания фильма режиссером-постановщиком не только не были устранены, но даже усилены. При обсуждении в Комитете представленного студией фильма не была проявлена необходимая принципиальность и твердость и фактически студия получила разрешение на переработку картины.

Как показало истекшее после обсуждения фильма Комитетом время (29 декабря 1967 года) Центральная студия детских и юношеских фильмов и руководство Высших режиссерских курсов (тт. Бритиков Г.И., Герасимов С.А., Трауберг Л.З. и Маклярский М.Б.) не выполнили данных ими обязательств по коренной переработке дипломной работы А.Я. Аскольдова - фильма «Комиссар».

Учитывая изложенное, ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Фильм «Комиссар», содержащий серьезные идейные и художественные ошибки, на экраны не выпускать, разрешение на его переработку отменить.
2. Затраты на производство фильма «Комиссар» списать на убытки Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

3. Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького (т. Бритиков Г.И.) все материалы по фильму «Комиссар» (негатив, позитив, фонограммы, срезки негатива и позитива и др.) передать на хранение в Госфильмофонд.

А. Романов

Архив ВСПК, оп. 1 л, д. 197, л. 56-57.

## №24

### **ОТЗЫВ О ФИЛЬМЕ «АНДРЕЙ РУБЛЕВ», ПОДГОТОВЛЕННЫЙ В ЦК КПСС**

*1967 г.*

Фильм резко критикуют в партийных и общественных кругах столицы. При просмотрах выявляется резкое неприятие всей концепции фильма. И хотя отмечаются определенные положительные достоинства этого произведения (творческий поиск, пересмотр некоторых устоявшихся представлений об истоках русского изобразительного искусства, удачный монтаж, хорошая работа оператора), все же критика этого фильма является острой.

В критике фильма отмечается особо, что идейная концепция фильма является ошибочной, носит антиисторический характер. История Руси конца XIV- начала XV веков показана как период страданий, народного молчания и терпения.

Между тем из любого учебника известно, что это был период массовых народных восстаний против монгольского ига, период острой борьбы, которая облегчала освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве.

Отмечается, что в тот период главное в народной жизни составляли не межфеодальные распри, а борьба против иноземных захватчиков. Монгольское иго не сломило русский народ. Восстания следовали за

восстаниями. Куликовская битва положила начало полному разгрому Золотой орды и освобождению народов Восточной Европы.

Отмечается, что фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Татары уничтожают русских сотнями, а на самом деле в этот исторический период наиболее характерными были поражения татар в борьбе с русскими.

Разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура. Между тем именно в это время были построены крупнейшие и красивейшие русские города - Суздаль, Владимир, Тверь, Москва.

Русские развили литейное дело, гончарное дело, ткацкую мануфактуру. Русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы.

Несмотря на огромный ущерб, нанесенный монголо-татарским нашествием, Русь имела высокую культуру. Русские создали изумительные произведения искусства. Они породили плеяду великих живописцев, из которых вышел и Андрей Рублев.

В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, которыми был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению. Рублев в фильме - фигура условная. Он выступает в качестве символического художника вообще, его творчество не показано; и сделано это было в силу желания автора фильма наделить художника особой ролью в жизни общества. Его окружают духовно, морально и физически искаленные, изломанные люди. Лишь он один (гений) остается чистым и незапятнанным, способным выносить приговор всему, что его окружает, и безошибочно судить о всех процессах и всех явлениях народной жизни. Но это ложная идея, и эта идея родилась не в XV веке, а в XX веке, в современном буржуазном обществе.

Такая непроясненная во многом ошибочная идейная концепция фильма ведет к тому, что фильм оказывается неприемлемым, ибо работает против

нас, против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства.

Идейная порочность фильма не вызывает сомнений.

Архив «Мосфильма», оп. 6, д. 1945, лл. 4-5.

<sup>1</sup> Документ был зачитан и обсужден на заседании Бюро Художественного совета «Мосфильма» 31 мая 1967 г. Из комментариев директора «Мосфильма» В.П. Сурина выяснилось, что отзыв, подготовленный в ЦК КПСС (предположительно П.Н. Демичевым), был официально передан для оглашения Председателем кинокомитета А.В. Романовым.

## №25

### **ОТЗЫВ ВЛАДИМИРСКОГО ОБКОМА КПСС О ФИЛЬМЕ А. ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЕВ»**

*17 июля 1969 г.*

Председателю Комитета по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
товарищу РОМАНОВУ А.В.

Недавно в городе Владимире был организован общественный просмотр двухсерийного кинофильма «Андрей Рублев» (производство «Мосфильм», режиссер А. Тарковский, директор картины Т. Огородникова). В просмотре участвовали ответственные работники обкома КПСС, облисполкома, горкома партии, художники, искусствоведы и журналисты.

По нашему общему мнению фильм, «Андрей Рублев» - творческая неудача А. Тарковского, и его нецелесообразно выпускать на экран. Прежде всего непонятна творческая, идейно-художественная позиция создателей кинофильма. Вместо воспитания у людей чувства патриотизма, гордости за нашу Родину, за русского человека-творца, создавшего памятники архитектуры XII-XIII веков, на протяжении всего фильма зрителям преподносятся в концентрированном виде сцены и картины зла, надругательства над человеком, над всем тем, что является светлым. Перед

нами предстает русский народ настолько отсталым и полудиким, настолько принижены и раздавлены, что он не способен ни мыслить о свободе, ни тем более подняться на героическую борьбу против татаро-монгольского ига.

Название фильма не соответствует его содержанию. В фильме нет Рублева-художника, которого по праву называют русским Рафаэлем. Непонятны образы бесталанного Кирилла, Дурочки, показ крупным планом циничного предводителя захватчиков-монгол.

Памятники архитектуры - Дмитриевский и Успенский соборы, на фоне которых происходят многие события фильма, показаны в безобразном состоянии, что вызывает недоумение.

Мы считаем, что в настоящем виде фильм будет не понят большинством зрителей.

Секретарь обкома КПСС

С. Сурниченко

Архив «Мосфильма», оп. 8, д. 1762, л. 1.

## №26

**Информация КГБ СССР в ЦК КПСС о нецелесообразности выпуска на экран фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»**

Секретно

ЦК КПСС

*28 августа 1968 г.*

На киностудии «Мосфильм» закончена работа над новым вариантом фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (режиссер-постановщик А.Кончаловский-Михалков).

По мнению кинематографистов, принципиальных изменений в идейную концепцию фильма не внесено, а отдельные незначительные переделки (сокращен рассказ о жизни бывшего репрессированного колхозника и

исключена сцена родов Клячиной) не могут изменить идейного звучания фильма, выпуск которого на экран может нанести политический ущерб.

Сообщается в порядке информации.

Заместитель Председателя Комитета Госбезопасности  
РГАНИ, ф. 5, оп. 60, л. 66, л. 258.

Цвигун

## №27

### **ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР «О МЕРАХ ПО УЛУЧШЕНИЮ ПРОКАТА СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ»**

*21 мая 1959 г.*

Секретно

Совет Министров СССР отмечает, что за последние годы достигнуто некоторое улучшение в продвижении советских кинофильмов в зарубежные страны, увеличилось количество наших кинокартин, показываемых за границей. Однако общее состояние советского кинопроката продолжает оставаться неудовлетворительным. Оно не отвечает сильно возросшему за последние годы интересу широких слоев населения всех стран к жизни Советского Союза, его экономическим, научным, социальным и культурным достижениям.

Советская кинематография до сих пор не заняла достойного ее места на международном экране. В большинстве капиталистических стран наши кинофильмы показываются крайне редко, в ограниченном количестве кинотеатров и остаются недоступными для массового кинозрителя. Не предпринимается также необходимых мер для организации показа советских кинофильмов по иностранному телевидению.

Дело продвижения советских кинофильмов в зарубежные страны не поставлено на широкую основу, до сих пор не установлены деловые



отношения с крупными зарубежными кинопрокатными организациями, не использованы в этих целях имеющиеся возможности Министерства внешней торговли и его представительств в зарубежных странах.

При отборе советских кинофильмов для вывоза за границу не учитываются специфические особенности отдельных стран. Не создаются кинофильмы, рассчитанные на зарубежного зрителя и обладающие высоким идейным содержанием.

Не ведется необходимой работы по организации показа советских документальных и научно-популярных кинофильмов в зарубежных странах по линии общественных организаций. Слабо используется в этих целях фильмотеки, созданные за последнее время в ряде советских посольств за границей. Советские посольства и миссии за границей не уделяют должного внимания вопросам продвижения советских фильмов.

Совет Министров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Признать целесообразным возложить работу по организации коммерческого проката советских кинофильмов за рубежом на Министерство внешней торговли и торговые представительства за границей, передав Всесоюзное кинообъединение «Совэкспортфильм» из системы Министерства культуры СССР в ведение Министерства внешней торговли.

2. Обязать Министерство внешней торговли принять меры к более активному продвижению советских кинофильмов за границу и резкому повышению доходов в инвалюте от кино, используя для этого установление деловых отношений с крупными кинопрокатными фирмами и широкую рекламу советских фильмов.

3. Отбор советских кинофильмов на экспорт возложить на Министерство внешней торговли и Министерство культуры СССР, создав для этого специальную комиссию в составе тт. Большакова И.Г. (председатель), Кузнецова А.Н., Подцероба Б.Ф., Давыдова А.Н., Иванова Е.В., Рачука, И.А., Пырьева И.А., Петрова А.А. и Сурина В.Н.

4. Обязать Министерство культуры СССР обеспечить высококачественное изготовление кинофильмов, фильмокопий и других фильмоматериалов, поставляемых на экспорт, необходимой документации к ним и своевременную отправку их в зарубежные страны по заказам-нарядам Министерства внешней торговли. В необходимых случаях изготавливать варианты фильмов с учетом особенностей стран, в которые фильмы намечены на экспорт.

5. Обязать Министерство культуры СССР в 2-месячный срок разработать и представить в установленном порядке предложения о мероприятиях по созданию художественных и документальных кинофильмов, предназначенных для коммерческого и общественного проката за границей, с учетом особенностей отдельных районов мира.

6. Возложить на Министерство культуры СССР организацию работы по проведению кинофестивалей, кинонедель и премьер зарубежных кинофильмов в СССР и советских кинофильмов в зарубежных странах, а также других мероприятия, связанных с участием советской кинематографии в международном культурном обмене.

7. Общественный прокат советских кинофильмов в зарубежных странах возложить на Государственный комитет по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР, Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами и посольства СССР за границей.

Поручить тт. Громыко А.А., Жукову Г.А., Михайлову П.А. и Поповой П.Е. в месячный срок представить в установленном порядке предложения по улучшению работы, связанной с расширением общественного (некоммерческого) проката советских кинофильмов в зарубежных странах, имея в виду дальнейшее увеличение числа фильмотек при советских посольствах, укрепление их материально-технической базы, улучшение снабжения советскими кинофильмами обществ дружбы с СССР в

зарубежных странах, расширение производства короткометражных кинофильмов; в особенности на цветной пленке, и т. д.

8. Поручить Министерству иностранных дел СССР дать посольствам и миссиям СССР в зарубежных странах указания об усилении с их стороны внимания к прокату советских кинофильмов за границей и принятии необходимых мер к улучшению этой работы.

В дальнейшем систематически контролировать и направлять работу посольств и миссий в этой области.

Председатель Совета Министров Союза ССР

Н. Хрущев

Управляющий Делами Совета Министров СССР

Г. Степанов

\* Здесь и далее документы, помеченные звездочкой, являются частью архива 1-го отдела Союза кинематографистов СССР. Основная коллекция самых важных документов уничтожена. Случайно уцелели лишь фрагменты этого интереснейшего архива.

## №28

### **ОТЧЕТ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР ОБ УЧАСТИИ СОВЕТСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ В МЕЖДУНАРОДНЫХ КИНОФЕСТИВАЛЯХ В 1959 г. И ПРЕДЛОЖЕНИЯ ОБ ИЗМЕНЕНИИ ПРОЦЕДУРЫ ОТБОРА СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ НА МЕЖДУНАРОДНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ**

*3 марта 1960 г.*

Секретно

ЦК КПСС

Министерство культуры СССР считает необходимым доложить предложения об участии советской кинематографии в международных кинофестивалях.

В 1959 году советские кинематографисты участвовали в 52 международных и национальных кинофестивалях, на которых демонстрировалось более 200 художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и мультипликационных советских фильмов.

Многие фильмы, представленные на этих фестивалях, получили призы и были отмечены премиями, почетными дипломами и медалями. Наиболее высокую оценку на конкурсах фестивалей получил фильм «Судьба человека», который награжден Большим Золотым Призом Московского Международного кинофестиваля. Первые призовые места получили фильмы «Лебединое озеро», «Капитанская дочка», «Гамбу-Ламбу», «Звероловы», «Покорители моря», «Четвероногие астронавты», «Атом помогает нам», «Через пороги Енисея» и другие.

Другой распространенной формой международных связей в области кино был взаимный показ кинофильмов (недели, премьеры). В прошлом году в 26 зарубежных странах были проведены недели советских фильмов и в 20 странах - премьеры.

По сообщению зарубежной прессы и по отчетам руководителей делегаций, выезжавших на фестивали, демонстрация советских фильмов проходила с большим успехом, при многочисленных аудиториях. Многие газеты отмечали высокий гуманизм советских фильмов, реалистические традиции, глубокий и правдивый показ советской действительности.

В ряд стран, где проходили международные фестивали или другие мероприятия по линии кино, выезжали советские делегации. Участие советских кинодеятелей в такого рода мероприятиях в значительной степени поднимало их уровень и значимость, увеличивало интерес к нашим фильмам, способствовало личному контакту деятелей кино и дальнейшему развитию культурных связей между странами. В составе делегаций выезжали ведущие мастера советской кинематографии - С. Герасимов, С. Бондарчук, Г. Козинцев, Н. Черкасов, Б. Чирков, К. Ярматов, а также представители

молодого поколения кинематографистов - Г. Чухрай, В. Чулюкин, М. Стриженова, З. Кириенко, И. Извицкая, Э. Быстрицкая и другие.

В текущем году Министерство культуры СССР получило от 40 киноорганизаций зарубежных стран приглашения принять участие в международных и национальных кинофестивалях.

В целях большей организованности и своевременной подготовки советской кинематографии к этим мероприятиям Министерство культуры СССР подготовило и вносит на Ваше рассмотрение план участия советской кинематографии в международных кинофестивалях 1960 года (прилагается).

Большинство кинофестивалей, включенных в представленный план, является традиционными, в которых советская кинематография принимает участие в течение ряда лет. Так, например, в Карловых Варах с 1948 года, в Венеции - с 1932 года, в Канне - с 1947 года, в Локарно - с 1946 года и т. д.

В 1960 году Министерство культуры считает целесообразным принять участие в 26 кинофестивалях, причем направление делегаций советских кинодеятелей предусматривать только на наиболее крупные и значительные кинофестивали. По предлагаемому плану имеется в виду направить на фестиваль только 9 делегаций, общим составом 33 человека. На другие 17 международных кинофестивалей направлять фильмы и рекламу, без командирования официальных делегаций. Представительство на этих фестивалях можно, по нашему мнению, поручить сотрудникам советских посольств или имеющимся на местах уполномоченным «Совэкспортфильма».

Учитывая, что фильмы на международные фестивали должны отбираться в основном из выпуска текущего года и направляться в страны не позднее, чем за 2 месяца до фестиваля, просим разрешить Министерству культуры СССР и Оргкомитету Союза работников кинематографии по согласованию с отделом культуры ЦК КПСС принимать окончательное решение о названиях фильмов по каждому фестивалю, за исключением международных фестивалей, проводимых в Москве, Карловых Варах, Канне и Венеции. По каждому из

этих фестивалей Министерство культуры СССР будет входить в ЦК КПСС отдельно.

Расходы на указанные мероприятия, составляющие 2 128,3 тыс. рублей (в том числе 279,9 тыс. руб. в инвалюте), предусмотрены в утвержденном бюджете Министерства культуры СССР.

Проект Постановления ЦК КПСС прилагается.

Заместитель министра культуры СССР

А. Кузнецов

РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 129, л. 48-50.

## №29

### **ИЗ СПРАВКИ «О МЕРАХ УСИЛЕНИЯ БОРЬБЫ ПАРТИЙНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ Г. МОСКВЫ С ВЛИЯНИЕМ БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ В СВЯЗИ С РАСШИРЕНИЕМ КАНАЛОВ ЕЕ ПРОНИКНОВЕНИЯ»**

*1962 г.*

<...> 1. Зарубежные кинофильмы. В январе 1961 г. ЦК КПСС принял постановление «О мерах по улучшению организации кинопроката», в котором указывалось на необходимость сократить тиражи выпуска буржуазных фильмов и уменьшить число киноустановок, используемых для их демонстрации, а также ограничить показ зарубежных фильмов по ТВ. С 1 апреля тираж буржуазных фильмов был значительно сокращен, прекращена массовая выдача этих фильмов профсоюзным киноустановкам и для показа по ТВ.

Несмотря на это, до сих пор количество фильмов из капиталистических стран, идущих на экранах кинотеатров и клубов Москвы, все еще велико. В 1961 г. было показано 113 советских фильмов и 68 зарубежных фильмов, из них 38 фильмов из капиталистических стран. Как правило, зарубежные фильмы, в том числе из капиталистических стран, идут в наиболее крупных кинотеатрах, таких, как «Ударник», «Форум», «Художественный»,

«Колизей», «Орион», «Зенит», «Родина», «Ракета» и др. Продолжается практика показа фильмов из капиталистических стран во Дворце спорта, а в летнее время - на стадионах. Каждый советский фильм в среднем смотрело 390 тысяч зрителей, каждую буржуазную картину - в среднем 424 тысячи зрителей.

Показом буржуазных фильмов особенно увлекаются клубы. Так, например, в первом квартале 1962 г. киноустановки 10 клубов Москвы демонстрировали в среднем каждый советский фильм на сеансах, где присутствовали [пропуск в тексте] ... Таким образом, хотя тиражи фильмов из капиталистических стран существенно сокращены, их по-прежнему смотрит очень большое количество советских людей.

Вызывает тревогу тот факт, что наибольшее количество зрителей собирают фильмы, идейная и художественная ценность которых весьма незначительна. За 1961 г. самый большой сбор имел фильм «Граф Монте-Кристо» (2 261 тыс. зрителей), с успехом прошли фильмы «Неизвестная женщина», ОАР, 1 691 тыс.), «Письмо незнакомки» - 1 176 тыс. В то же время антифашистский итал. фильм «Генерал де ля Ровера» собрал 251 тысяч зрителей, содержащая элементы сатиры картина «Розы для господина прокурора» (171 тыс.), «Солдаты без мундиров» (148 тыс.).

Советскому зрителю были показаны такие фильмы, как пошлые и безвкусные - «Фанфары любви» (ФРГ), «Оклахома», пустой пошловатый фильм «Женатый холостяк» (Норвегия), бессодержательный австрийский фильм «Волшебное ревю» показывался не только на экранах, но и по ТВ.

Известно, что отношения с киноорганизациями капиталистических стран строятся на основе взаимных обязательств. Однако неправильно на этом основании отказываться от разумного регулирования показа фильмов на экранах.

Нельзя замалчивать эти фильмы в печати, не обращать на них внимания в работе клубов, университетов культуры, лекториев и т. д. Между тем, оценка зарубежных фильмов в печати появляется крайне редко. Зрителю не

помогают разобраться в сильных и слабых сторонах идущих на экранах фильмов, в ряде которых идиллический показ «западного образа жизни» дает неправильное представление о действительности.

ЦАОДМ, ф. 4, оп. 139, ед. хр. 52, л. 5-6.

### №30

## СПРАВКА О СОСТОЯНИИ КОММЕРЧЕСКОГО ПРОКАТА СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ

*8 июня 1963 г.*

Секретно

### ЦК КПСС

Постановление ЦК КПСС и СМ СССР от 21 мая 1959 года о передаче в/о «Совэкспортфильм» в подчинение Министерства внешней торговли СССР способствовало расширению коммерческого проката советских фильмов в зарубежных странах. В/о «Совэкспортфильм» в 1958 году осуществляло через своих представителей, которые имелись только в 28 странах.

С переходом в/о «Совэкспортфильм» в подчинение Министерству внешней торговли количество представительств в капиталистических странах доведено в 1962 году до 38. В шестнадцати капиталистических странах, где нет представителей в/о «Совэкспортфильм», а имеются [торговые советники], прокат советских фильмов осуществляется их аппаратом. Таким образом, для проката советских фильмов имеются постоянные советские работники в 54 странах.

Начиная с 1960 года в/о «Совэкспортфильм» и его представительства в странах при содействии торговых представителей (торговых советников) СССР начали устанавливать деловые связи с наиболее крупными прокатными фирмами, имеющими в своем ведении большую сеть кинотеатров. Так, фильм «Баллада о солдате», приобретенный американской фирмой «М. Дж. П. Энтерпрайсис», получил широкий прокат более чем в



5 000 кинотеатров.

Фирма «Парамаунт» организовала прокат фильма «Артисты цирка» в 6 550 кинотеатрах США. Фильм «Лебединое озеро» первоначально был показан в шестидесяти специализированных кинотеатрах, а в дальнейшем получил широкий прокат во многих кинотеатрах США.

В Японии широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет» фирмой «Ниппон Геральд Моугин Пикчерс» был в 1962 году выпущен во всех пятидесяти широкоформатных кинотеатрах.

В капиталистических странах, в которых нет представителей в/о «Совэкспортфильм» и между СССР и странами нет дипломатических и торговых взаимоотношений, в/о «Совэкспортфильм» находит фирмы, которые прокатывают там советские фильмы и выходят на соседние территории. В результате проведения этой политики в/о «Совэкспортфильм» осуществил прокат советских фильмов в 25 странах и территориях Азии, Африки и Латинской Америки. Опыт проката советских фильмов в ряде капиталистических стран показал, что одной из наилучших форм проникновения на экраны кинотеатров капиталистических стран, с которыми еще не установлены регулярные взаимоотношения или имеются трудности с показом советских фильмов, является советские кинофестивали и кинонедели, с посылкой на них в страны представителей в/о «Совэкспортфильм» и ведущих актеров, участвующих в фильме (2-3 человека). Коммерческие кинофестивали с участием киноделегаций проводились в 1962 году в Бельгии, Бразилии, Чили, на Кипре, Республике Мали, Королевстве Марокко, ОАР, Республике Того, Сирии, Ливане и т. д.

В результате проведения коммерческого кинофестиваля в Бразилии запродано шесть художественных фильмов, на экранах чилийских кинотеатров показано 20 художественных фильмов. В Бельгии из семи фильмов, показанных на кинонеделе, было немедленно реализовано четыре кинофильма. В Республике Того на Неделе советских фильмов было показано 6 художественных фильмов, в Сирии - 8 и т. д.

В Индии проведение недель советских фильмов на коммерческой основе явилось единственной формой показа советских фильмов. В течение 1962 года в двадцати крупнейших городах страны были проведены недели советских фильмов. До перехода в/о «Совэкспорт» в подчинение министерства внешней торговли советские фильмы в основном демонстрировались в зарубежных странах с наложенными субтитрами на иностранных языках, и по этой причине многие наши фильмы не пользовались успехом, в особенности в слаборазвитых странах, где имеется 80-90% неграмотного населения. И только с переходом объединения в ведение Министерства внешней торговли организован дубляж лучших советских фильмов на английский, французский, арабский и другие иностранные языки капиталистических стран. За истекшие годы всего изготовлено 126 дубляжей советских фильмов, в том числе 34 -на английском, 81 - на французском и 11 - на арабском языках. Дублированные фильмы имеют широкий прокат в капиталистических странах, особенно в бывших колониях. В результате проведения мероприятий, в/о «Совэкспортфильм» имеет следующие показатели в области коммерческого проката советских фильмов в зарубежных странах.

В 1959 году было продано в капиталистические страны 169 названий полнометражных фильмов, в 1960 - 164, в 1961 - 260, в 1962 по предварительным оперативным данным - 300 названий. Состоялись премьеры советских фильмов в капиталистических странах в 1959 году - 335, в 1960 - 452, в 1961 - 650, в 1962, по предварительным данным, - 596 названий премьер.

Расширение проката советских фильмов за последние годы достигнуто главным образом за счет слаборазвитых стран в экономическом отношении - Азии, Африки и Латинской Америки. Из числа запроданных фильмов наибольшим успехом пользовались следующие фильмы.

Наименование фильмов	Количество стран, в которые они проданы
1. Судьба человека, с 1959	93
2. Баллада о солдате, с 1959	93
3. Летят журавли, с 1958	
4. Илья Муромец, с 1958	88
5. Девочка ищет отца, с 1959	75
6. Сампо, с 1959	75
7. Сорок первый, с 1956	64
8. Сережа, с 1950	53
9. Бессмертный гарнизон, с 1956	48
10. Девичья весна, с 1960	45
11. Жажда, с 1959	42
12. Чистое небо, с 1961	41
13. Колыбельная, с 1960	40
14. Полосатый рейс, с 1961	40
15. Мир входящему, с 1961	31
16. Повесть пламенных лет, с 1962	25
17. Иваново детство, с 1962	22
18. На семи ветрах, с 1962	16

Несмотря на достигнутое расширение проката советских фильмов, в/о Совэкспортфильм» встречает значительные трудности на мировом кинорынке. Кинорынок капиталистических стран насыщен перепроизводством полнометражных художественных фильмов. Предложения во много раз превосходят спрос на кинофильмы.

Такие ведущие капиталистические страны, как США, Англия, Франция, Япония, Индия, Италия, ежегодно выпускают более 1 500 полнометражных художественных фильмов. Кроме того, несколько сотен картин ежегодно выпускают другие страны Европы, Азии, Африки и Южной Америки, не

считая производства фильмов Советского Союза и стран народной демократии. Наряду с национальным производством на кинорынки капиталистических стран ежегодно завозится по несколько сот полнометражных художественных фильмов из других стран.

На всех кинорынках Европы, Азии, Африки и Южной Америки ощущается большое засилье американских киномонополий. Даже в странах, где национальное кинопроизводство сильно развито и выпускается ежегодно по несколько сот полнометражных фильмов, монополии США выпускают по 100-150 фильмов ежегодно. Так, например, в Японии, при производстве 500-550 фильмов в год, монополии США выпускают более ста художественных полнометражных фильмов. В Индии, при производстве 300-320 фильмов в год, американцы ежегодно выпускают по 120-150 фильмов.

Даже в европейских странах, где производство национальных фильмов также развито, на их кинорынки завозится большое количество иностранных фильмов, в особенности американских. Например, в Италии в 1962 году премьерными выпущено 555 фильмов, из них национальных 199, а американских 255.

Во Франции в 1962 году выпущено премьерными 376 полнометражных фильмов, из них число национальных 99, а американских 96.

С целью проникновения на иностранные кинорынки кинофирмы США, Италии, Франции, Англии и других стран прибегают к созданию совместных фильмов или используют своих актеров в производстве иностранных фильмов. В/о «Совэкспортфильм» в своей деятельности приходится встречаться на мировом кинорынке капиталистических стран с многочисленными трудностями. Против советских фильмов существует жестокая цензура, валютные ограничения, различного рода ввозные квоты и даже прямые запрещения на ввоз и демонстрацию советских фильмов. Помимо дискриминационных мер страны с развитой кинематографией требуют обязательной покупки их национальных фильмов. Усиление «холодной войны» со стороны реакционных кругов США, Англии, Франции

и ФРГ в отношении Советского Союза и стран народной демократии заставило американские, английские и другие кинокомпании занять либо явно враждебную, либо выжидательную позицию в отношении покупки советских фильмов или продажи своих фильмов.

Кинопрокатные фирмы США, Англии, Франции, Италии и многих других стран встали на путь резкого сокращения покупки советских фильмов. В начале 1962 года в/о «Совэкспортфильм» принимало участие в Международной киноярмарке в Милане. В этой киноярмарке приняло участие 73 фирмы от 21 страны. Участникам ярмарки в/о «Совэкспортфильм» показало 18 кинокартин, а продало всего лишь одну в Италию («Планета бурь»). Другие фирмы от покупки советских фильмов отказались, ссылаясь на то, что наши кинокартины не носят коммерческого характера.

На Международном кинофестивале в Канне (Франция) «Совэкспортфильм» также проводил коммерческую работу с показом девяти наших кинокартин. Было установлено, что большинство представителей кинопрокатных организаций ведущих капиталистических стран избегали посещать коммерческие просмотры наших фильмов и уклонялись от переговоров. В результате на Каннском кинофестивале нам не удалось продать ни одного фильма. Как показал опыт всего 1962 года, ведущие кинопрокатные фирмы США, Англии, Франции, Италии, а вслед за ними и фирмы других капиталистических стран Европы и Америки проводят линию на бойкотирование советских кинофильмов. Многие фирмы, хотя и просматривают советские кинофильмы, как правило, отказываются от их покупки; например, итальянская фирма «Чинериз» из предложенных ей двенадцати художественных фильмов купила только один, французская фирма «Фильм Сонор» из восемнадцати фильмов купила только один, греческая фирма «Скурор» из двенадцати фильмов - один.

Из предложенных японским кинопрокатным фирмам 43 советских фильмов куплено только шесть. Ни одна из десяти крупных монопольных

кинопрокатных фирм США не купила ни одного советского фильма, несмотря на наличие культурного соглашения по обмену фильмами. Целый ряд фирм США и Англии встали на позицию отрицания взаимности при торговле кинокартинами с нами, а многие фирмы для того, чтобы затормозить торговые отношения с в/о «Совэкспортфильм», стали выдвигать совершенно неприемлемые цены как при продаже своих фильмов, так и при покупке наших фильмов.

Наряду с трудностями внешнего порядка в/о «Совэкспортфильм» в своей коммерческой деятельности испытывает серьезные затруднения из-за отсутствия достаточного количества фильмов, отвечающих требованиям экспорта на мировом кинорынке капиталистических стран. Художественный уровень многих советских фильмов низкий, значительное количество фильмов поднимает мелкие, случайные темы, серые и однообразные по своему содержанию. Часто в кинофильмах советские люди изображены интеллектуально обедненными, с ограниченными интересами и духовными запросами. По этой причине даже прокатные организации стран народной демократии принимают в прокат менее пятидесяти процентов фильмов. В 1962 году в ГДР и в Венгрию продано всего по 34 художественных фильма, в Чехословакии - 30 фильмов, в Польшу - 33, в КНР - 22, КНДР - 10 фильмов.

Снижение проката советских фильмов в капиталистических странах и в странах народной демократии в 1962 году повлияло на выполнение валютного плана Объединения, что видно из следующих данных:

	1959 г.	1960	1961	1962 (в тыс. руб)
Кап. страны	1.216.14	4.407.51	1.669.26	1.320.25
Страны народ, дем.	4.895.12	4.407.51	3.252.96	3.015.14

Снижение валютных поступлений в 1962 году произошло в основном за счет капиталистических стран: США, Англии и Западной Европы, имеющих решающее значение; а именно:

Поступления составили            1961 г.                                    1962 г.

По кап. странам

Англия	110.48	84.33
США	304.83	62.08
Франция	191.27	62.02
Италия	116.72	54.39

По странам народной демократии

КНР	431.41	296.25
Польша	406.49	292.34
Чехословакия	351.47	271.04

Следует отметить, что развитие национально-освободительного движения народов слаборазвитых стран в экономическом отношении и образование независимых государств в странах Азии, Африки и Латинской Америки и возросший авторитет Советского Союза на международной арене способствовал увеличению запродаж фильмов выпуска 1962 года и прежних лет в этих странах. В результате при снижении проката советских фильмов в высокоразвитых капиталистических странах в/о «Совэкспортфильм» добилось значительного увеличения показа наших фильмов в слаборазвитых странах, что видно из приведенной таблицы фактического поступления валюты (в тыс. руб.).

	1958	1961	1962
Страны Азии и Америки	131.12	625.71	429.61
Страны Зап. Европы	462.06	581.77	334.07

Страны Азии и Африки	315.97	461.78	555.82
	904.15	1669.26	
1329.50			

Наряду с перечисленными причинами сдерживания экспорта советских фильмов в зарубежные страны большие затруднения создает неудовлетворительное состояние производственно-технической базы советской кинематографии. Многие важные экспортные заказы не выполняются или выполнение их затягивается на многие месяцы из-за отсутствия элементарных технических возможностей.

Среди экспортируемых за рубеж кинофильмов значительный удельный вес занимают кинофильмы выпуска прошлых лет. Но, как правило, исходные материалы этих кинофильмов (негативы, фонограммы) имеют сверхнормальную усадку киноплёнки. Поэтому копировальные фабрики и киностудии отказываются принимать экспортные заказы копий с этих материалов либо принимают заказы, но выполняют их по 3-4 месяца.

До сих пор кинопредприятиями не освоено цветное контратипирование негативов широкоэкранных кинофильмов. Заказы на изготовление контратипов приходится передавать иностранным фирмам, и нести серьезные затраты в иностранной валюте. Изготовление контратипов с негативов широкоформатных и панорамных фильмов также приходится передавать в зарубежные страны.

Кинопредприятия прекращают печать позитивных фонограмм, в связи с этим полностью прекратились поставки 16-мм фильмов по заказам иностранных фирм.

По этой же причине невозможно реализовать на внешних рынках кинофильмы выпуска прошлых лет, так как в комплекте исходных материалов нет магнитных фонограмм, а позитивные фонограммы кинофабрики и киностудии отказываются печатать, ссылаясь на отсутствие необходимого технологического оборудования. Не освоена печать субтитров



на цветных копиях 16-мм фильмов. Вследствие этого приходится отказываться от выполнения заказов инофирм на эти фильмы.

Заказы на субтитрирование 35-мм копий на иностранные языки удовлетворяются менее чем наполовину против фактической потребности. Наша потребность субтитрировать ежегодно по 17 тыс. частей, а производственные возможности студии им. Горького только 9 600 частей.

В ближайшие 2-3 года наша потребность возрастет до 25-30 тыс. частей в год, а производственная база не расширяется. Совершенно недопустимым является положение в области новых видов кинематографии: советской кинопанорамы и кругорамы. Коренным недостатком в этой области является тот факт, что до сих пор нет единой производственной базы, где должны храниться все исходные материалы по всем программам кинопанорамы (всего четыре программы) и кругорамы, где должны производиться озвучание и изготовление фонограмм инновари-антов, а также позитивный монтаж копий, их синхронизация и окончательная проверка. <...>

В целях коренного улучшения поката советских фильмов в зарубежных странах в/о «Совэкспортфильм» считает необходимым провести следующие мероприятия.

1. Обязать Министерство культуры СССР:

а) добиться улучшения идейно-художественного уровня в производстве советских фильмов и обеспечить для экспорта во все страны мира не менее 50 художественных полнометражных фильмов в год. Это минимальное количество фильмов позволит в/о «Совэкспортфильм» укрепить связи с наиболее крупными прокатными фирмами, которые требуют обеспечения фильмами круглогодичной работы их кинотеатров. В противном случае прокатные фирмы вынуждены обратиться за фильмами к иностранным киномонополиям;

б) увеличить производство широкоформатных и кинопанорамных фильмов до 15 в год, решив одновременно вопрос перевода этих фильмов на широкий и нормальный экраны, а также изготовление по ним контратипов;

в) организовать с 1963 года производство художественных фильмов совместно с фирмами кап. стран, не менее 10-15 в год, используя опыт совместного производства фильмов США, Франции, Италии и Японии.

Одновременно практиковать приглашение иностранных актеров в создании художественных фильмов в СССР и участие советских актеров в съемках кинофильмов наиболее крупных кап. стран с развитой кинематографией. Это будет способствовать широкому проникновению советских фильмов на мировой кинорынок.

г) довести в 1963 году производственные мощности по субтитрованию фильмов на иностранные языки до 20-25 тыс. частей;

д) озвучание советских фильмов на иностранные языки сосредоточить на одной из киностудии г. Москвы;

е) в трехмесячный срок выделить организацию или предприятие, отвечающее за своевременное и качественное выполнение заказов в/о «Совэкспортфильм», как это предусмотрено условиями поставки товаров для экспорта».

РГАНИ, ф. 5, оп. 55, д. 51, л. 39-49.

### **№31**

## **РАПОРТ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ КГБ СССР В. СЕМИЧАСТНОГО О МОСКОВСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ 1965 г.**

*15 июля 1965 г.*

№ 1559-С г. Москва

### **ЦК КПСС**

Комитет государственном безопасности докладывает полученные материалы о IV Московском международном фестивале.

Большинство участников фестиваля отмечает более четкую и организованную, в сравнении с предыдущими, работу фестиваля. Вместе с тем отдельные кинематографисты считают, что значение фестиваля заметно снижается за счет представления на конкурс некачественных в

художественном и идейном отношении и зачастую не соответствующих девизу фестиваля кинофильмов. Многие иностранные и советские представители киноискусства указывают на малый разрыв во времени проведения Каннского и Московского фестивалей, недостаточную авторитетность некоторых членов жюри и отсутствие на фестивале кинозвезд.

Отмечается также, что на авторитете ММФ в определенной степени сказались непризнание советской прессой и официальными органами факта присуждения первой премии в 1963 году итальянскому фильму «8 1/2». <...>

По имеющимся данным, некоторые государства, главным образом США, Франция, Израиль, ФРГ, Италия пытаются использовать фестиваль для пропаганды западного образа жизни и проведение сионистской кампании.

Руководство делегациями главных, капиталистических стран фактически осуществляется специально выделенными сотрудниками соответствующих посольств.

Работу американской делегации на Фестивале направляет сотрудник посольства в Москве ПРЕН. Состав ее полностью определен Госдепартаментом США и Информационным агентством (ЮСИА) без участия общественных артистических объединений. Перед отъездом в Москву в ЮСИА членам делегации была дана установка «быть достойными проводниками американского образа жизни». При этом ставка делалась на «моральную победу американского киноискусства». По их убеждению, американская делегация является как никогда представительной и поэтому будет в центре внимания общественной жизни в Москве.

Одним из руководителей делегации является подозреваемый в принадлежности к разведорганам ДЖОРДЖ СТИВЕНС, работающий зав. отделом кино ЮСИА и ранее неоднократно приезжавший в СССР по каналу культурного обмена. Член делегации США ИЛЬЯ ЛОПЕРТ, лояльно относящийся к СССР, назвал СТИВЕНСА цепным псом Госдепартамента, беспринципным и опасным человеком.

Для проведения сионистской пропаганды израильская делегация привезла с собой большое количество литературы, предназначенной для распространения среди советских граждан. Делегация эта состоит из десяти человек, возглавляет ее сотрудник посольства, установленный разведчик ЗИМРАТ.

Заслуживает также внимания член делегации председатель комитета по цензуре кинофильмов МВД Израиля ГЕРИ ЛЕВИ, поддерживающий тесный контакт с посольством. Со слов члена делегации Израиля БРАУНШТЕЙНА, ГЕРИ занимает высокое положение в стране и пользуется влиянием в правительственных кругах. По полученным данным, он делал попытку обрабатывать в сионистском духе советских граждан, восхваляя и жизнь в Израиле.

<...> Представляет также интерес член японской делегации, начальник отдела кинофирмы «Японское море» КУСАЛА КЕЙСУКА и один из руководителей французской делегации ЖАК НИКО, подозреваемые в связях с разведками этих стран и осуществляющие в делегациях контрразведывательные функции.

Об активном влиянии посольств на деятельность делегаций свидетельствует и такой факт. Режиссер демонстрировавшегося на фестивале фильма «Молодые хотят жить» ДЗИМАС НИКОЛАС подвергся двухчасовой проработке сотрудниками греческого посольства за положительное интервью, опубликованное в нашей печати. По возвращении в Грецию, как ему было обещано сотрудниками посольства, он узнает, «что такое асфалия» (контрразведка Греции).

КГБ продолжает работу по проверке сигналов, выявлению и пресечению враждебной деятельности иностранцев во время фестиваля<sup>1</sup>.

Председатель Комитета Госбезопасности СССР      В. Семичастный

РГАНИ, ф. 5, оп. 36, д. 154, л. 42-43.

<sup>1</sup> Руководство КГБ СССР неоднократно информировало ЦК КПСС о том, что под вывеской ММФ на самом деле проводится чуть ли не международный форум шпионов.

По инициативе КГБ в ЦК КПСС был рассмотрен вопрос о переносе ММФ куда-нибудь подальше от Москвы. По свидетельству В.Е. Баскакова, были выделены средства на разработку проекта переноса ММФ в Сочи. Был подготовлен архитектурный проект, подыскивался участок для строительства фестивального дворца. По неизвестным пока причинам проект не осуществился.

Более подробно «кураторство КГБ» над зарубежными связями советских кинематографистов представлено в книге: В. Фомин «Кино и власть», с. 98-105.

## №32

### **ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР И КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ К ПРОЕКТУ ПОСТАНОВЛЕНИЯ СМ СССР О МЕРАХ ПО РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА**

*3 августа 1966 г.*

#### ЦК КПСС

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР направляют на одобрение проект постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии» с объяснительной запиской <....> Приложение по тексту на 44 страницах.

Председатель Комитета по кинематографии

при Совете Министров СССР

А. Романов

Первый секретарь правления

Союза кинематографистов СССР

Л. Кулиджанов

В свете решений XXIII съезда КПСС и сентябрьского Пленума ЦК КПСС Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР полагают, что существующие формы организации

производства и проката фильмов во многом себя изжили и требуют коренных изменений.

В целях повышения идейно-художественного качества фильмов и более рациональной организации их производства необходимо установить прямую зависимость производства кинокартин от результатов их проката и успеха у зрителей, которой в настоящее время в нашей стране практически не существует.

Советская кинематография располагает 42 киностудиями, из которых 20 выпускают в год свыше 120 полнометражных художественных фильмов, и 22 - до 800 короткометражных документальных, научно-популярных и учебных фильмов. В стране действует 145 тысяч киноустановок (среди них только 4 тысячи современные стационарные кинотеатры), фильмоснабжением заняты 500 контор и отделений кинопроката. В системе кинематографии работает свыше 300 тысяч человек, в том числе 25 тысяч - на киностудиях.

В течение года кинофильмы смотрят свыше 4 миллиардов зрителей, валовой сбор от кино составляет около миллиарда рублей. Из этой суммы в доход бюджета в виде налога с кино, являющегося чистой прибылью государства, отчисляется 440 миллионов рублей; около 300 миллионов рублей расходуется на содержание киносети, и 170-180 миллионов рублей - на производство фильмов, их тиражирование, кинопрокат и покупку зарубежных фильмов.

На производство художественных фильмов расходуется в год до 50 миллионов рублей, что составляет примерно 5% от общей суммы валового сбора, получаемого от показа фильмов. Около 20 миллионов рублей расходуется на производство научно-популярных и хроникально-документальных фильмов и киножурналов.

В настоящее время затраты на производство советского художественного фильма значительна, а во многих случаях и в несколько раз ниже стоимости фильма зарубежных стран. Если в СССР средняя стоимость полнометражного художественного фильма составляет 320-340 тысяч

рублей, то в США она - 2 миллиона долларов; много фильмов выпускается стоимостью в 3-5 млн долларов, «кинобоевики» -10-15 млн долларов и «супербоевики» - 25-30 млн долларов. В Италии стоимость фильма без участия «звезд» составляет свыше 700 тысяч рублей, а с участием крупных актеров - более миллиона рублей. Это объясняется тенденцией к производству фильмов большой постановочной сложности, масштабных по охвату событий, рассчитанных на конкуренцию с телевидением и широкий международный прокат. Все более фильмы делаются в широкоформатном варианте, в цвете и со стереофоническим звуковоспроизведением, с последующим переводом их в широкий и обычный экран. Все чаще для производства фильмов происходит объединение нескольких национальных кинематографий и, хотя фильмы от этого становятся дороже, их широкий международный прокат во много раз окупает повышенные расходы. Производство подобных фильмов в настоящее время экономически весьма выгодно.

Вполне понятно, что малое количество сложно-постановочных фильмов, выпускаемых нашими киностудиями (исключение составляют «Война и мир», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», «Оптимистическая трагедия» и некоторые другие), крайне ограничивает проникновение советских фильмов на международный кинорынок. Принимая во внимание значительность сумм, отчисляемых из доходов от проката фильмов в государственный бюджет и вместе с тем сравнительно небольшой удельный вес затрат на производство художественных фильмов, следует сделать вывод о высокой рентабельности в настоящее время производства художественных фильмов.

В то же время кинематограф может быть и еще более экономически эффективным и действенным, если будут решены некоторые весьма важные экономические и организационные проблемы фильмопроизводства.

Дело в том, что существующая ныне система планирования и финансирования фильмопроизводства и действующие экономические

принципы не направлены на достижение наилучших результатов в создании высокохудожественных фильмов с наименьшими затратами. В настоящее время каждый выпущенный студией фильм оплачивается органами проката по его сметной стоимости с включением 5% плановой прибыли и надбавки за качество в пределах 5-10%, определяемой до выхода фильма на экран, т. е. без какого бы то ни было учета того, как будет принят фильм зрителем.

Это приводит к тому, что киностудии заинтересованы в большой стоимости фильмов. Чем дороже фильм, тем больше сумма плановой прибыли и сумма надбавки, предназначаемой для стимулирования работников киностудии. Это означает также, что студии не заинтересованы в успехе фильма у зрителей. Отсюда полное равнодушие творческих работников и руководства киностудий к прокату кинофильмов.

В результате фильмы снимаются в неоправданно большом метраже, часто в двух сериях, что снижает зрительский интерес, приводит к увеличению продолжительности сеансов, а следовательно, и к снижению доходов от кино. Очень часто важные по теме фильмы создаются без учета зрительского интереса, чем снижается идеологическое воздействие этих фильмов на зрителей. Соответственно, падают и доходы государства.

Результаты финансовой деятельности киностудий, формирование прибыли и системы материального поощрения ни в коей мере не зависят от количества зрителей, просмотревших фильмы этой студии, а создаются в зависимости от величины сметной стоимости фильмов. Фильмы с большой сметной стоимостью, не имевшие успеха у зрителей, приносят киностудии большую прибыль, чем фильмы высокого качества, получившие заслуженное признание и имеющие широкий успех у зрителей, но с меньшими затратами на их производство.

Так, фильм «Родная кровь» стоимостью в 257 тыс. рублей, собрал за год 35 млн зрителей, дав государству чистой прибыли в виде налога 3,6 млн рублей; фильм «Живые и мертвые», со стоимостью каждой серии в 377 тыс. рублей, собрал по каждой серии свыше 40 млн зрителей, дав государству чистой



прибыли по 4,2 млн рублей от каждой серии. А такие фильмы, как «Генерал и маргаритки», стоимостью в 500 тыс. рублей, и «Палиастоми», стоимостью в 529 тыс. рублей, принесли государству убыток, недодав в бюджет 310 тыс. рублей и не окупив около 70% расходов на их производство, тиражирование и другие эксплуатационные расходы.

Между тем как в первом случае, т. е. по трем фильмам - «Родная кровь» и «Живые и мертвые» (в двух сериях), так и во втором - по фильмам «Генерал и маргаритки» и «Палиастоми», принесшим убыток, киностудии получили одинаковую сумму плановой прибыли - по 50 тыс. рублей.

Ныне действующая экономическая система, предусматривающая гарантированную прибыль киностудий, отрицательно повлияла и на организацию производственного процесса, свела всю работу по совершенствованию производства к волевой, не подкреплённой экономическими факторами системе, т. е. фактически - к системе недействительной. Интересы творческих объединений и съёмочных групп и цехов студии находятся в противоречии. Их деятельность не подчинена одной цели. Внутренние резервы используются недостаточно. Наиболее характерным примером в этом смысле является использование павильонных площадей на студии. Экономические факторы, которые могли бы воздействовать на ускорение постройки декорации, в должной мере не применяются. Работники цехов стимулируются не в зависимости от успехов работы съёмочных групп. Рабочие цехов (осветительный, операторский и др.), обслуживающие съёмку, никак не заинтересованы в интенсивности работы на съёмочной площадке.

При ныне действующей системе цеха заинтересованы скорее, в том, чтобы группы работали медленно, так как в этом случае они будут иметь больше «смен обслуживания» и, следовательно, «перевыполнят» план.

Исходя из изложенного, полагали бы целесообразным ввести новую систему организации производства, финансирования и проката фильмов, которая связала бы в единое целое творческий и производственный процесс,

поставила бы результаты экономической деятельности киностудий в прямую зависимость от идейно-художественного достоинства выпускаемых произведений и количества зрителей, просмотревших каждый фильм студии, от степени окупаемости расходов, связанных с производством и выпуском каждого фильма на экраны.

При новой системе будут исключены случаи непродуманного запуска слабых сценариев, поручение постановок неквалифицированным режиссерам. Подлинная экономическая самостоятельность объединений и введение прямой зависимости их материального положения от качества выпущенных фильмов обнажает истинное положение вещей, общую жизнеспособность тех или иных творческих коллективов.

Предлагаемая экономическая система перестройки работы киностудий устанавливает новые финансовые взаимоотношения между киностудиями и кинопрокатом. Кинопрокат будет возмещать киностудиям затраты на производство фильмов по фактической стоимости, но не выше сметной. Доходы киностудий будут формироваться в прямой зависимости от экономических результатов проката фильмов на экранах. В связи с этим ныне действующая система получения студией прибылей в виде надбавки к сумме сметных ассигнований и надбавки за группы оплаты по полнометражным фильмам, независимо от количества зрителей, просмотревших фильм - должна быть отменена.

Предполагается сохранить действующий порядок изъятия налога с кино в доход бюджета, а также расходование части валового сбора на покрытие эксплуатационных расходов киносети. За счет прокатной платы (20%) от валового сбора городских киноустановок (и 10% - на селе) погашаются: стоимость фильма, затраты на тиражирование и другие эксплуатационные расходы кинопроката.

Прокатная плата за демонстрацию фильмов после возмещения всех расходов по их производству и выпуску на экраны будет направляться на образование фондов киностудий, выпустивших фильмы (фонд развития

производства, фонд материального стимулирования, фонд социально-культурных мероприятий) и централизованного фонда Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР для стимулирования производства фильмов по государственным заказам на историко-революционные темы, детских фильмов, цветных фильмов, развитие новых видов кинематографа и т. д. Вместо существующего в настоящее время порядка единовременной выплаты постановочного вознаграждения после завершения фильма предлагается выплату его производить в два срока (после окончания производства фильма и после того, как он окупит себя в прокате). Из полученных доходов киностудии будут рассчитываться с государством за основные фонды и оборотные средства и по другим обязательным взносам и выплачивать творческим работникам постановочное вознаграждение в зависимости от доходов по фильму в прокате.

За счет прокатной платы, полученной от проката зарубежных фильмов, Управление кинопроката Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР будет оплачивать расходы на производство фильмов научно-популярной и документальной кинематографии, а также будет образовываться фонд для оказания (в случае необходимости) помощи киностудиям союзных республик, художественные фильмы которых сегодня в большинстве своем не окупаются.

Для создания фондов, обеспечивающих покрытие всех необходимых затрат на производство и продвижение кинофильмов, представляется необходимым осуществлять учет зрителей, просмотревших полнометражный художественный фильм в течение двух лет после его выпуска на экран массовым тиражом.

У фильмов бывает разная судьба: одни сразу же, в первый год делают большие сборы, а затем быстро сходят с экрана, другие работают либо по нарастающей кривой, либо привлекают зрителей в течение долгого времени. Несомненно, и зритель, и студия, и государство заинтересованы в производстве таких долгорботающих фильмов. Поэтому в случае

повторного массового выпуска на экран выдающегося художественного кинопроизведения целесообразно применить к таким фильмам принципы экономического и материального стимулирования, принятые для новых фильмов.

Вместе с тем необходимо предоставить право Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР в исключительных случаях устанавливать и более короткие сроки учета зрителей по отдельным слабым по своему художественному качеству фильмам с тем, чтобы основной состав работников, создавших такие фильмы, не имел бы чрезмерных сумм материального поощрения.

Должна быть пересмотрена система планирования работы киностудий, расширены права на основе полного хозрасчета, имея в виду повышение инициативы и ответственности коллективов за идейно-художественные и экономические результаты их работы, определены принципы образования прибылей и их использования, создание фондов развития производства и материального поощрения киностудий. Оплата авторов сценариев должна быть поставлена также в зависимость от количества зрителей, просмотревших конкретный фильм, а не от тиража фильма.

Пересмотр экономических принципов в дальнейшем, естественно, потребует некоторого изменения организационной структуры управления фильмопроизводством.

В поисках улучшения экономики фильмопроизводства, укрепления хозяйственного расчета на киностудиях неоднократно поднимался вопрос о необходимости изменения структуры управления киностудией. Высказывались предложения о разделении существующих киностудий на две самостоятельные организации - творческое объединение и студию (техническую базу); о переводе руководящих творческих работников (режиссеров, операторов, художников) на договорные условия работы; об организации кинокомбината (фирмы), в состав которого входили бы

творческие объединения и киностудии, работающие на хозрасчетных началах, с подчинением этой фирме.

Все эти суждения, затрагивающие форму управления, возникали главным образом по той причине, что в свое время не были найдены те основные экономические принципы, которые обеспечивали бы наиболее эффективную работу киностудий.

В настоящее время эти основные экономические принципы, по нашему мнению, найдены, и они в первую очередь определяют в дальнейшем улучшение организации производства, укрепление хозяйственного расчета и эффективную работу всех звеньев киностудий.

Учитывая, однако, что киностудии существенно различаются по объему производства, технической оснащенности, творческому составу и численности работающих, они не могут быть построены по единой организационной схеме.

Нам представляется, что при внедрении новых экономических принципов можно будет более точно определить характер организационной структуры каждой студии в зависимости от приведенных выше форм и признаков, которые должны рассматриваться и утверждаться Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР по представлении самих киностудий и Комитетов по кинематографии союзных республик.

Необходимо также, чтобы киностудии были наделены правами, предусмотренными Положением о социалистическом государственном предприятии, а также дополнительными правами, вытекающими из специфических условий их работы.

На киностудиях, где имеются творческие объединения, права этих объединений должны быть существеннейшим образом расширены и определены с тем, чтобы материальное положение этих коллективов прямым образом зависело от результатов их экономической и производственной деятельности.

Целесообразно предоставить право Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР, комитетам по кинематографиям союзного подчинения непосредственно, а по киностудиям республиканского подчинения - по согласованию с Советами Министров союзных республик - рассматривать и утверждать новые структуры и различные формы организации и управления творческим и производственно-техническими процессами на киностудиях.

\* \* \*

Действующий порядок утверждения тематических и производственных планов - далеко не совершенен. Утверждение этих планов непосредственно в республиках, как это определено постановлением Совета Министров СССР от 4 октября 1965 года, создает серьезные трудности при формировании сводных тематических и производственных планов и в целом, и по отраслям кинематографии.

Большинство художественных кинофильмов, создаваемых республиканскими киностудиями, убыточны в прокате. По тринадцати республиканским киностудиям кинофильмы производства 1963 года, демонстрировавшиеся в течение двенадцати месяцев на экранах страны, дали убыток в прокате после выплаты налога с кино свыше 7 миллионов рублей. Союзный комитет вынужден оплачивать отдельным республиканским киностудиям расходы на постановку фильмов из своего централизованного фонда, создаваемого из средств от проката рентабельных кинофильмов центральных киностудий и от проката зарубежных фильмов.

В связи с этим необходимо и закономерно, чтобы Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР координировал и утверждал тематические и производственные планы всех видов фильмов, а также распределял имеющиеся в его распоряжении средства на оплату фильмов как между союзными, так и республиканскими киностудиями страны.

Отсутствие такого порядка неизбежно приведет к диспропорции между количеством выпускаемых фильмов, возможностями их оплаты и потребностями киносети.

В целях своевременного обеспечения производства фильмов готовыми сценариями необходимо, чтобы годовые тематические планы выпуска художественных фильмов формировались на основании утвержденных киносценариев.

Тематический план следующего года за планируемым следует формировать на основании принятых киносценариев или расширенных либретто. Годовой тематический план должен утверждаться не позднее июня года, предшествующего планируемому.

Одновременно с этим необходимо сделать более гибким и существующий типовой сценарный договор по художественным фильмам, введя поэтапную оплату и определив условия привлечения нескольких авторов для написания одного сценария.

Одной из наиболее серьезных проблем в кинематографе является так называемая «актерская проблема». Существующий штат киноактеров не в состоянии обеспечить съемки всех кинофильмов, в связи с чем киностудии вынуждены привлекать к участию в кинофильмах актеров из театров, испытывая при этом значительные трудности.

В настоящее время театры, будучи в большинстве своем дотационными, имеют ограниченный штат актеров и лишены возможности отпускать их на съемки в кинофильмах, не неся при этом финансового ущерба (отмена спектаклей, замена актеров, пользующихся успехом у зрителей, и др.). Необходимо ввести новый порядок взаимоотношений между киностудиями и театрами, при котором киностудии должны будут на основе договоров перечислять театрам, выделившим актеров для съемок в кинофильмах, средства для возмещения дополнительных расходов и возможных убытков, вызванных заменой актеров, частичным изменением репертуара и т. д.

В нашей стране ежегодно выпускается для массового экрана 300-320 документальных, 100-120 научно-популярных фильмов и около 1 400 номеров киножурналов. На производство этих фильмов и их тиражирование расходуется около 40 миллионов рублей в год, что составляет примерно 40% средств, ассигнуемых на создание и тиражирование художественных кинофильмов отечественного производства. Кроме того, по заказам ведомств и организаций и за их счет киностудии выпускают свыше 400 учебных и технико-пропагандистских фильмов.

При ныне действующей экономической системе прокатной платы не хватает на покрытие расходов по созданию, тиражированию и продвижению фильмов. В связи с этим органы кинопроката всех союзных республик, кроме РСФСР и Украинской ССР (в целом по республике), являются планово убыточными и получают дотацию из республиканских бюджетов. Управление кинофикации и кинопроката Союзного Комитета кинематографии также является планово убыточным и по плану на 1966 год ему предусмотрена дотация из союзного бюджета в сумме 7 млн рублей.

Поскольку средства от демонстрирования фильмов в основном поступают от показа художественных фильмов и за счет доли этого сбора (прокатной платы) покрываются все расходы по производству и прокату художественных фильмов и только часть расходов хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, можно сделать вывод, что дотация государственного бюджета полностью направляется на создание и продвижение научно-популярных и хроникально-документальных фильмов.

При внедрении в кинематограф новых принципов экономических взаимоотношений, усилении хозяйственного расчета и подчинении материального стимулирования результатам показа фильмов населению, становится необходимым либо установление порядка прямого бюджетного финансирования научно-популярного и хроникально-документального кинематографа, либо сокращение объема производства этих фильмов с одновременным повышением их качества и коммерческой эффективности.



Необходимо коренным образом изменить характер полнометражных хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, добиться большей их художественной выразительности. В качестве примеров фильмов этого жанра можно назвать фильмы «Обыкновенный фашизм», «Великая Отечественная», «Страницы бессмертия», «Три весны Ленина», «Зачарованные острова», «Магистраль» и др.

Киносеть страны насчитывает 145 тысяч киноустановок. Однако из этого количества (как уже указывалось), только 4 тысячи представляют собой современные кинотеатры, причем многие из них по своему техническому уровню находятся в неудовлетворительном состоянии. Большинство кинотеатров имеют только 300-400 мест. Киносеть сельской местности, не имея своих помещений, показывает фильмы в клубах и на открытых площадках, лишенных элементарных удобств и не приспособленных для демонстрации фильмов, а зачастую и в жилых помещениях колхозников.

О крайней недостаточности кинотеатров в городах свидетельствует тот факт, что на

1 000 жителей имеется только 18 мест в постоянно действующих государственных кинотеатрах, в то время как в крупных городах других стран - от 60 до 100 мест. Следует отметить, что в крупных городах зарубежных стран количество кинотеатров несравненно больше, чем у нас. Например: Бухарест с 1 300 тыс. жителей имеет 70 кинотеатров. Алжир (900 тыс. жителей) - 60 кинотеатров. Париж на 2 800 тыс. жителей - 302 кинотеатра. В Москве же имеется только 105 кинотеатров, в Баку на 1 100 тыс. жителей - всего 15 кинотеатров.

Вся система зарубежного проката доказывает, что доступ в кинотеатры должен быть чрезвычайно легким и получение билета не должно представлять никаких трудностей. Только тогда киносеть может рассчитывать на обслуживание всех потенциальных зрителей.

Для того, чтобы достичь в городах на каждые 100 жителей в ближайшие 5-7 лет хотя бы 30 мест, необходимо построить за эти годы 2,5-3 тысячи

кинотеатров на 2,5 миллиона мест. Строительство кинотеатров должно осуществляться и за счет плановых капитальных вложений, и за счет кредитов Госбанка, причем ссудное строительство должно обеспечиваться в полной мере фондами на материалы. Кинотеатры должны строиться с учетом достижений современной строительной и кинотехники, быть комфортабельными, иметь фойе и т. д. Средства, которые вкладываются сейчас в строительство кинотеатров, должны быть увеличены с тем, чтобы расширить строительство кинотеатров в крупнейших городах, где может быть обеспечена быстрая окупаемость капитальных вложений.

Валовый сбор средств от кино в 1966 году утвержден с ростом против 1963 года на 143 млн рублей, или на 16%, и за последние годы составил: 1963 год - 890 млн рублей, 1964 год - 941 млн рублей, 1965 год - 975 млн рублей и 1966 год (план) - 1036 млн рублей.

Однако существующая практика планирования валового сбора не учитывает идеологических задач, стоящих перед кинематографом. Из года в год планы по доходам от кино увеличиваются не только за счет вновь вводимых кинотеатров, но и за счет ужесточения режимов работы действующих, вопреки их реальным возможностям.

Нереальные планы вынуждают максимально увеличивать количество сеансов, резко сокращать сеансы для детей и демонстрацию научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, для которых установлена плата за билет в размере 10 копеек.

Представляется целесообразным план валового сбора определить на пять лет, с ростом, в зависимости от роста киносети за счет новых кинотеатров. Одновременно следует освободить от налога валовой сбор от детских киносеансов, а также демонстрации научно-популярных и хроникально-документальных фильмов. Установление реальных планов мобилизовало бы работников киносети на максимальное привлечение зрителей и перевыполнение плана и дало бы возможность стимулировать работников за успешную работу, материальное обеспечение которых в настоящее время

крайне недостаточно (около 80% работников киносети имеют ставки зарплаты до 65 руб. в месяц).

Кинематограф у нас - единственное искусство, которое дает устойчивый, постоянный и все возрастающий доход. Кстати, во всем мире этот доход постепенно сокращается из-за конкуренции с телевидением. В США за последние 10 лет число зрителей значительно сократилось. Резко упало число зрителей в Англии и Франции. Во всех социалистических странах (кроме Польши) кинопроизводство находится на дотации. Кинематограф несет у нас также большую нагрузку в заполнении программы телевидения и мы сами снижаем наши доходы преждевременной демонстрацией кинофильмов по телевидению.

Разумеется, есть картины крупного политического значения, которые нужно передавать телевидению очень быстро. Но кинофильмы, которые проигрывают при телевизионной передаче, фильмы, в которых операторская работа играет огромную роль, например «Летят журавли» или «Иваново детство», или цветные фильмы, или, наконец, фильмы, которые требуют вдумчивого рассмотрения, - не должны передаваться по ТВ до того, как они отработали полностью в киносети.

Во всех странах мира передача художественных фильмов по телевидению происходит не раньше, чем через 3-4, а иногда и 5-6 лет после выпуска фильма на экраны, причем передача эта сопровождается оплатой части стоимости картины. Мы исключаем оплату. Но установить дифференцированные сроки передачи картин по телевидению совершенно необходимо. Такие сроки передачи художественных фильмов телевидению должны определяться при приемке картин от студий Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР.

В целях проведения правильной репертуарной политики и имея в виду максимальное привлечение средств населения через кинотеатры, необходимо предоставить право Комитету по кинематографии определить, в каждом отдельном случае, сроки и порядок показа по телевидению каждого

художественного полнометражного фильма, в пределах от трех до двенадцати месяцев с момента выхода на экран в данной местности, не сокращая при этом общего количества кинофильмов, передаваемых телевидением.

Учитывая, что в настоящее время система учета зрителей по конкретным фильмам крайне несовершенна и носит приблизительный характер, а также в связи с тем, что экономическое состояние киностудий, их взаимоотношения с государством и материальное стимулирование работников студий ставятся в прямую зависимость от количества зрителей, просмотревших фильм, должна быть введена новая строгая и достоверная система учета. Это потребует создания специальной службы и выделения органам кинопроката дополнительной численности работников.

В целях коренного улучшения формирования репертуара, рекламирования и продвижения кинофильмов необходимо решить вопрос о материальной заинтересованности работников контор и отделений кинопроката, прежде всего путем уравнивания их должностных окладов с окладами работников органов кинофикации.

Материальное поощрение работников кинофикации и кинопроката целесообразно поставить в прямую зависимость от количества зрителей, просмотревших каждый советский кинофильм.

Необходимо отказаться от существующего принципа установления должностных окладов работникам кинотеатров и киноустановок в зависимости от режима их работы (количества дней показа и количества сеансов). Действующий порядок приводит к неоправданному увеличению режимов работы киноустановок, непроизводительному расходованию государственных средств из-за крайне низкой посещаемости зрителями утренних киносеансов.

Интенсификация проката фильмов в стране невозможна без улучшения рекламы фильма и, в частности, резкого изменения отношения к пропаганде фильмов со стороны прессы.

Еженедельно в «Правде» печатается программа радио и телевидения на неделю. Кроме того, ежедневно печатается информация о радио и телевизионных передачах. То же самое можно увидеть в «Известиях» и в других газетах. Значительное место отводится спорту, например, шахматам. Если происходит шахматный турнир между претендентами на первенство, то аккуратно печатаются все партии. В то же время самое массовое и любимое народом искусство кино не получает такого места в печати.

Огромное большинство выходящих на экран картин остаются вообще неотцензированными. Центральная пресса дает рецензии только в исключительных случаях и сугубо официозного порядка.

Необходимо создать специальную газету по вопросам кино и изменить отношение всей прессы к кинематографу. Кинематограф во всем мире стоит в центре внимания прессы. Этот интерес читателей газет никак не учитывается нашей прессой.

Вместе с тем отзывы в прессе о фильмах крайне необходимы и создателям фильмов и студиям, как выражение мнения широкой общественности об идейно-художественной ценности кинопроизведений.

Предложенные мероприятия создают единую экономическую заинтересованность государства, киностудий и их работников в достижении наилучших результатов работы при минимальных затратах.

Предлагаемый проект постановления Совета Министров СССР «Об улучшении управления, совершенствования планирования и усиления экономического стимулирования в отраслях кинематографии» охватывает комплексно все основные отрасли кинематографии.

Проект постановления Совета Министров СССР прилагается.

Председатель Комитета по кинематографии

при Совете Министров СССР

А. Романов

Первый секретарь Правления

Союза кинематографистов СССР

Л. Кулиджанов

**№33**

**ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА ОТДЕЛА КУЛЬТУРЫ ЦК КПСС К  
ПРОЕКТУ ПОСТАНОВЛЕНИЯ «О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ  
РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»**

*Август 1967 г.<sup>1</sup>*

Секретно

**ЦК КПСС**

О современном состоянии советской кинематографии

Отдел культуры ЦК КПСС считает необходимым доложить о положении, сложившемся в настоящее время в советской кинематографии.

За последние годы несколько улучшилась деятельность центральных и республиканских киностудий, шире стали привлекаться к работе в кино писатели и журналисты, отряд кинороботников пополнился новыми молодыми кадрами различных кинематографических профессий. Создан ряд значительных фильмов: «Ленин в Польше», «Сердце матери», «Верность матери», научно-популярная трилогия о Ленине, «Война и мир», «Живые и мертвые», «Председатель», «Никто не хотел умирать», «Отец солдата», «Обыкновенный фашизм», «Великая Отечественная», «Страницы бессмертия», «26 бакинских комиссаров», «Решающий шаг», «Сын земли», «Гамлет», «Живет такой парень», «Тени забытых предков», «Звонят, откройте дверь», «Журналист» и др.

Расширены и реконструированы основные студии страны. В настоящее время работает 21 киностудия художественных фильмов и 32 студии кинохроники, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Ежегодно выпускается 120-125 художественных картин (техническая база позволяет создавать до 200 фильмов в год), 30 мультипликационных, 320 хроникально-документальных, 130 научно-

популярных, 435-440 заказных фильмов и 1 400 номеров киножурналов. Почти половина художественных фильмов выпускается цветными, широкоэкранные картины становятся преобладающими.

Киносеть увеличилась с 96,2 тыс. киноустановок в 1963 году до 147,5 тыс. в настоящее время. Особенно широкое развитие за последние годы получила сельская киносеть. В стране достигнута самая высокая в мире средняя посещаемость кино на душу населения, составляющая 18,5 посещений в год. Ежегодно только художественные фильмы смотрит свыше 11 млн зрителей. Кроме того, более 100 телевизионных студий страны почти в каждой программе демонстрируют кинофильмы, а это дает возможность смотреть их еще примерно 40 миллионам зрителей в день.

Растут доходы от кино. Ежегодный валовой сбор средств от проката фильмов достигает почти миллиарда рублей.

Однако в развитии кинематографии имеют место серьезные просчеты и упущения. Многие коренные проблемы современности или совсем не находят отражения на экране, или освещаются бледно, невыразительно, а иногда односторонне и неверно. Крайне мало создается значительных произведений, отображающих важнейшие процессы, происходящие в современном мире, принципиальные преимущества советского образа жизни. Редко появляется на экране яркий, духовно богатый и активный герой. Во многих фильмах оказались утраченными традиции политически страстного, гражданского кинематографа.

На экраны страны по-прежнему выходит большое количество слабых фильмов, вызывающих справедливые нарекания зрителей. Во многих кинопроизведениях, посвященных нашей современности, даются лишь внешние приметы времени и не раскрываются духовный мир советского человека, новые черты в его облике и поведении.

Настораживает и наметившаяся у отдельных кинематографистов тенденция, к одностороннему показу жизни. В целом ряде картин, выпущенных за последние годы, утверждение нового в современной жизни и

в характере советского человека изображается слабее, чем факты материальной и душевной неустроенности, тягостные перипетии личной судьбы героев. Так, в фильме «Строится мост», посвященном героическому труду рабочих-строителей, неоправданно большое место занимают разного рода бытовые неурядицы, теневые стороны жизни. Характерно, что этот фильм, показанный коллективу строителей саратовского моста, которые явились прообразами его героев, встретил резкую критику. Наблюдается тяготение к второстепенным темам, незначительным, инертным героям («Долгая счастливая жизнь», «Доброе утро, молодой человек», «Не самый удачный день», «Мальчик и девочка»).

В отдельных произведениях получила неглубокое, а порой и откровенно конъюнктурное решение тема, связанная с разоблачением нарушений социалистической законности, явившихся следствием культа личности («Знойный июль», «Иду искать», «По тонкому льду»).

В некоторых фильмах военно-патриотической тематики слабо звучит героико-романтический пафос («Чистые пруды», «До свидания, мальчики!», «Первый снег», «Прощай»), а иногда проскальзывает ложное, граничащее с классовым примиренчеством, понимание человеческой солидарности («Помни, Каспар!»).

Без должной требовательности и ответственности осуществлялась за последнее время экранизация некоторых классических произведений («Метель», «Три сестры», «Смерть Тарелкина», «Дядюшкин сон», «Герой нашего времени»)). Особенно наглядным примером здесь может служить поставленный режиссерами А. Аловым и В. Наумовым фильм «Скверный анекдот» (по одноименному рассказу Ф.М. Достоевского). Эта картина, по существу, подводит к мысли об извечной порочности человеческой природы.

Творческие работники кино слабо учитывают потребность в произведениях разных жанров, увлекающих зрителя активными и благородными характерами, интересным сюжетом, изобретательной постановкой. Справедливы упреки зрителей по поводу чрезмерного увлечения



двухсерийными, нередко искусственно растянутыми картинами, а также произведениями, труднодоступными по форме. Нарочитая усложненность, элементы субъективизма в освещении исторических фактов, неточность авторской концепции жизни проявились, в частности, в кинофильмах «Андрей Рублев», «Дневные звезды», возвращенных на студию «Мосфильм» для переработки.

Серьезные недостатки в развитии киноискусства являются в значительной мере следствием просчетов и упущений в системе государственного руководства кинематографией. Образование Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР постановлением ЦК КПСС от 15 марта 1963 года было правильной мерой, вызванной тем, что практика управления кинематографией со стороны союзного и республиканских министерств культуры, существовавшая с 1953 до 1963 г., со всей очевидностью доказала свою непригодность. Министерства культуры, в ведении которых объединяются многообразные вопросы культурного строительства, оказались не в состоянии осуществлять должным образом руководство кинематографией, включающее в себя не только творческие, но и производственные вопросы, связанные с развитием кинопромышленности. Возвращение к самостоятельному государственному органу, существовавшему почти на протяжении всех лет Советской власти, соответствовало духу указаний В.И. Ленина о необходимости государственного руководства кинематографией, осуществляемого специальным полномочным и авторитетным государственным органом, подчиненным всецело идеологическому руководству партии.

Однако Комитет по кинематографии не сумел должным образом использовать предоставленные ему широкие права и возможности.

Комитет не оказывает необходимого влияния на тематику и идейно-художественную направленность выпускаемых фильмов. Годовые и перспективные планы составляются Комитетом только на основе предложений киностудий и заявок отдельных мастеров кино. Комитет не

проявляет инициативы в разработке проблематики будущих фильмов, не направляет поиски кинематографистов в ответственный период формирования творческих замыслов, тем самым ограничивает свою роль руководящего государственного органа, призванного использовать тематическое планирование как важнейшее средство проведения целеустремленной репертуарно-художественной политики в кинематографии.

Комитет не сумел организовать должным образом работу по подготовке фильмов, посвященных 50-летию Великого Октября. Из числа запланированных на 1964-1966 гг. юбилейных фильмов большинство оказались слабыми по идейно-художественному уровню. Так например, получившие юбилейное посвящение фильмы: «Год, как жизнь», «Залп «Авроры», «Мы - русский народ» и др. - страдают серьезными художественными просчетами и не вызвали большого зрительского интереса.

Действующая ныне система рассмотрения, редактирования и утверждения сценариев и фильмов является громоздкой, многоступенчатой и потому малодейственной. Многочисленные инстанции, рассматривающие сценарии и фильмы, ограничиваются в основном советами и рекомендациями авторам, вступая нередко в противоречия друг с другом. Это не только затягивает процесс работы и вызывает справедливые нарекания авторов, но и снижает ответственность на всех этапах работы.

Комитет не занимает активной позиции во взаимоотношениях с кинематографией зарубежных стран. Отсутствует продуманная система в осуществлении совместных с иностранными фирмами и студиями постановок фильмов. Не установлен твердый порядок приобретения и выпуска зарубежных кинофильмов. В ряде случаев в погоне за выполнением финансового плана приобретаются картины, не способствующие правильному идейному и эстетическому воспитанию советского зрителя.

Не в полной мере используют свои большие возможности в борьбе за высокое качество выпускаемых фильмов и Союз кинематографистов СССР.

Несколько улучшив за последнее время свою работу, он, тем не менее, допускает серьезные просчеты в деле воспитания творческих кадров кино, не всегда активно борется за идейную чистоту советского киноискусства. На заседаниях творческих секции и президиума Союза редко рассматриваются коренные проблемы развития кинематографии. На обсуждениях новых кинокартин в Союзе кинематографистов часто царит атмосфера благодушия и самоуспокоенности, ведущие мастера кино не принимают участия в оценке большинства фильмов, выпускаемых киностудиями страны.

Серьезные недостатки имеют место в совещании вопросов киноискусства на страницах печати. Мало внимания уделяется осмыслению закономерностей развития искусства социалистического реализма. В то же время в некоторых выступлениях по вопросам кино не критически оцениваются произведения незрелые, отступающие от идейно-эстетических принципов советского кинематографа. Многим выступлениям специальной кинематографической печати, особенно журнала «Советский экран», не хватает глубины обобщений, четкости критериев.

Требует значительного расширения и упорядочения постановка научных исследований в области теории, истории и современного состояния кинематографии. Малочисленность и разрозненность научных кадров приводят к тому, что многие теоретические проблемы советского и мирового киноискусства разрабатываются слабо. Совершенно недостаточно и подчас неумело ведутся у нас социологические исследования, в результате чего кинематография не имеет научно проверенных данных о запросах массового зрителя и не направляет свои усилия на удовлетворение этих запросов.

Серьезные недостатки имеются в организации производства и проката фильмов. Недопустимо велики сроки производства кинокартин. В 1966 г. средний срок производства одного фильма составил 324 календарных дня при плане 294. В зарубежных странах наиболее дорогостоящий съемочный период в среднем длится 10-12 недель (в Венгрии - 8 недель, в Италии - 11 недель, в США - 10 недель, в Японии - 4 недели). Между тем средний

съемочный период советского фильма 16-20 недель, то есть почти в два раза больше. При существующем положении результаты проката фильмов не влияют ни на экономическую деятельность киностудий, ни на материальное вознаграждение творческих работников. В силу этого практически отсутствует материальная заинтересованность у коллективов киностудий и съемочных групп в повышении идейно-художественного уровня создаваемых произведений, а у органов кинопроката - в продвижении на экран фильмов высокого качества.

Нередко неудачные и в то же время дорогостоящие фильмы приносят киностудиям более высокую прибыль, чем хорошие картины, созданные с меньшими затратами.

За последние годы киносетью страны систематически не выполнялся план по валовому сбору средств от кино. Сложившееся положение объясняется не только недостатками в работе самих органов кинофикации и кинопроката, но и такой системой планирования доходов от кино, которая не опирается на экономические расчеты и не учитывает реальных возможностей. Как показала практика, за последние 7 лет фактический рост валового сбора средств составлял в среднем 3% в год. Однако Министерство финансов и Госплан СССР планируют ежегодное увеличение доходов от 5 до 10%, причем не столько за счет вновь вводимых киноустановок, сколько за счет недопустимой перегрузки режима работы действующих кинотеатров. Большинство городских кинотеатров демонстрируют фильмы по 14-15 часов в сутки (7-8 киносеансов), при этом план предусматривает заполняемость каждого сеанса на 80-95%.

Требование дальнейшего уплотнения сеансов и систематическое невыполнение планов породили серьезные идеологические и экономические проблемы в организации кинообслуживания населения. Директора кинотеатров, стремясь увеличить количество сеансов, изыскивают пути сокращения их продолжительности, исключая из программы документальные и научно-популярные фильмы. Нередки случаи, когда новые

советские фильмы, отличающиеся значительными идейно-художественными достоинствами, снимаются с экрана кинотеатров после 3-4 дней демонстрации, так как процент заполняемости зрительного зала становится несколько ниже, чем это предусмотрено финансовым планом. Сокращен показ фильмов детям по пониженным ценам, что отрицательно сказывается на состоянии воспитательной работы средствами киноискусства. Стремление работников киносети любыми средствами выполнить план приводит к увлечению так называемыми «кассовыми» зарубежными фильмами, лишает работников киносети материальных стимулов, порождает большую текучесть кадров киномехаников.

В связи с вышеизложенным Отдел культуры ЦК КПСС вносит на рассмотрение ЦК КПСС проект постановления.

Проект постановления ЦК КПСС прилагается.

Зав. Отделом культуры ЦК КПСС

В. Шауро

«\_\_» августа 1967 г.

РГАНИ ф. 5, оп. 60, д. 66, л. 2-7.

<sup>1</sup>Точное число в документе не проставлено. По-видимому, при согласовании данного варианта текста объяснительной записки были получены замечания и рекомендации. Через полгода появился новый вариант объяснительной записки (см. ниже), в котором первоначальные оценки были даны в другой редакции.

#### №34

### **Постановление ЦК КПСС «О преобразовании союзно-республиканского Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР»**

Проект

В целях улучшения государственного руководства развитием советской кинематографии, укрепления материально-технической базы и совершенствования производства и проката фильмов в стране преобразовать

союзно-республиканский Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР.

Утвердить т. \_\_\_\_\_ министром кинематографии СССР, освободив его от занимаемой должности.

Одобрить проекты Указов Президиума Верховного Совета СССР по этим вопросам (прилагаются).

РГАНИ, ф. 5, оп. 60, д. 66, л. 27.

### **№35**

Проект

#### **Указ Президиума Верховного Совета СССР**

О назначении т. \_\_\_\_\_ министром кинематографии СССР  
Назначить т. \_\_\_\_\_ министром кинематографии СССР

Председатель Президиума  
Верховного Совета СССР

Н. ПОДГОРНЫЙ

Секретарь Президиума  
Верховного Совета СССР

М. ГЕОРГАДЗЕ

РГАНИ, ф. 5, оп. 60, д. 66, л. 55.  
Кроме визы Ермаша на документе поставлены еще две подписи, оставшиеся неразборчивыми.

**ПРИЛОЖЕНИЕ И**  
**к разделу**  
**Советское кино в эпоху «застоя»**

**ДОКУМЕНТЫ**

**№ 1**

**Письмо Секретаря ЦК Компартии Молдавии И. Бодюла Председателю**  
**Комитета по кинематографии А.Романову о фильмах киностудии**  
**«Молдова-фильм»**

27.3.1970 г.

Председателю Комитета по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
тов. Романову А.В.

Уважаемый Алексей Владимирович!

С большим удовлетворением прочитал Вашу статью «Служить своему времени». Объективная оценка некоторых фильмов киностудии «Молдова-фильм», данная Вами в статье, полностью совпадает с мнением ЦК Компартии Молдавии. К сожалению, в других картинах, выпущенных киностудией за последние годы, допущены еще более серьезные ошибки - политического характера. Наиболее вредные их них - националистические проявления - выражены в фильмах «Горькие зерна», «Последний месяц осени», «Это мгновение» и в некоторых других.

Вопреки исторической правде, в кинофильме «Горькие зерна» изображено надуманное вооруженное сопротивление Советской власти и ее мероприятиям. Этого в Молдавии никогда и нигде не было, даже со стороны отдельных лиц. Такое извращение истории является грубой клеветой на молдавский народ, оскорблением его самых сокровенных чувств. Наш народ на протяжении всего периода румыно-боярской оккупации Бессарабии ждал Советскую власть, боролся за ее восстановление.

Трудящиеся Бессарабии с неопишуемой радостью встретили в 1940 году свое освобождение и воссоединение с Советской Родиной. С невиданным энтузиазмом они приступили к социалистическому преобразованию села, к созданию колхозов. В силу же больших послевоенных трудностей партия сдерживала коллективизацию крестьян. Между тем в указанном фильме против исторической правды показывается вооруженное сопротивление коллективизации.

Извращенно, с позиций национализма, в фильме трактуется бедственное положение, в котором оказался молдавский народ в 1945-46 годах. Не раскрыв главные причины бедности и несчастий, вызванных войной и сильной засухой, авторы фильма недвусмысленно намекают на то, что это якобы повторение сорокового года, известного как года освобождения Бессарабии, что это результат неправильного отношения людей, пришедших на молдавскую землю, которым будто чужды национальные интересы местного народа.

Помощь семенами, хлебом, фуражом, которая шла в Молдавию со всех концов страны, воспринимается местным населением как горькая необходимость. Работники административных органов, которые показаны в фильме как представители других наций, действуют по отношению к местному населению грубо и бесцеремонно, вызывая тем самым недовольство людей. Их действия народ не понимает и не поддерживает. В конце концов одни из них гибнут, другие уходят, в селе остается и торжествует лишь один герой фильма - местный житель, председатель сельсовета со своей особой, по сути дела, националистической позицией «защитника народных интересов. Хотя в фильме главное событие разворачивается вокруг получения крестьянами государственной помощи, однако ни слова не сказано о ее значении и о благодарности Советской власти за спасение от голода. Помощь воспринимается молча, как рок судьбы.



В фильме «Последний месяц осени» делается явная попытка поддержать злостную клевету западной пропаганды о том, что якобы из Молдавии, в ущерб интересам местного населения, вывозятся продукты. На фоне захудалой деревни десятки груженных до отказа машин увозят хлеб. И тут же двое оборванных, измученных нуждой детей тянут в упряжке сани с дровишками, за которыми плетется тощая коза. Наблюдая эту картину, старик - главный герой фильма - глубоко переживает.

В этой же картине выражается откровенное сочувствие кулачке, у которой отняли богатство и сослали в Сибирь. Она, как говорится в фильме, «похоронив в чужих краях всех близких, потеряв слух и речь, вернулась такой же неумной работягой, какой уехала некогда».

Факты искажения исторической действительности содержатся и в фильме «Это мгновение», посвященном борьбе испанского народа против фашизма.

В кинофильмах последних лет преднамеренно снимаются наиболее захолустные места городов, захудалые окраины деревень, показываются крайне тяжелые условия труда, которые не характеризуют нашу действительность. Такой подход мало чем отличается от действий заграничных писак, фотокорреспондентов, туристов, приезжающих к нам из капиталистических стран за тем, чтобы из частного, единичного случая создать миф, угодный для антисоветской пропаганды.

В ряде фильмов возрождаются религиозные обряды. Архаические, ушедшие в прошлое традиции нарочито приукрашиваются и подаются как выражение сокровенных чувств крестьян, что совершенно не соответствует современной морали наших колхозников. Тенденции подобного рода наиболее выражены в кинолентах «Колодец», «Маланка», «Камень, камень...», «Бахус» и других.

Партийные органы республики не раз обращали внимание кинематографистов Молдавии на увлечение стариной и приукрашивание архаических, феодальных порядков, осуждали элементы национализма и аполитичности, допущенные в отдельных кинофильмах.

Однако принципиальный подход к оценке кинопроизведений и требовательность к творческим работникам не встречали поддержки и понимания со стороны работников Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, которым поручена ответственная задача контролировать и направлять деятельность кинематографистов Молдавии.

У членов бюро ЦК Компартии Молдавии сложилось мнение, что при оценке ряда фильмов, особенно вредных в политическом отношении, работники Комитета нарочито высказывали мнение, противоположное тому, которое складывалось у партийных органов и общественности республики. Как бы в противовес критике местных партийных органов, работники Комитета особенно энергично поддерживают и восхваляют такие фильмы. На просмотре кинокартины «Горькие зерна» члены Бюро ЦК Компартии Молдавии дали ей отрицательную оценку. Игнорируя наше мнение, Комитет необычайно быстро принял этот фильм, определил ему высокую категорию и разрешил прокат. Вскоре он был представлен на Ленинградский фестиваль и получил вторую премию. Вслед затем фильм был отправлен за границу.

Зная о нашем отрицательном мнении по отдельным кадрам кинофильма «Последний месяц осени», работники Комитета также поспешили принять и выпустить его на экран. Он был оценен ими как одно из лучших произведений советской кинематографии. Такие неправильные действия работников Комитета вводят в заблуждение кинематографистов Молдавии, настраивают их против партийных органов, наносят большой ущерб их идейной ориентации, побуждают бравировать поддержкой компетентных ценителей киноискусства против «непонимания» их творчества на месте.

(...) Бюро ЦК Компартии Молдавии на своем заседании 10 марта с.г. рассмотрело деятельность киностудии «Молдова-фильм» и отметило, что за последние годы серьезно снизился идейно-политический уровень и художественные качества выпускаемых ею кинофильмов, что руководители студии не заботятся о создании реалистических произведений, отвечающим высоким идейно-эстетическим запросам советского зрителя. В ряде фильмов

проповедаются чуждые коммунистической идеологии взгляды, проявляется внеклассовый, субъективистский подход к оценке исторических фактов, событий, социалистических завоеваний молдавского народа. За поддержку националистических тенденций, проявляемых отдельными творческими работниками, и неправильное воспитание кадров директору киностудии «Молдова-фильм» тов. Мурсе Л.Г. объявлен строгий выговор с занесением в учетную карточку, и он отстранен от занимаемой должности.

Узнав о намерении ЦК Компартии Молдавии освободить тов. Мурсу Л.Г. от должности директора киностудии, тов. Кокорева И.А. ходатайствовала перед нами оставить его в прежней должности, всячески восхваляла его деятельность. Получив отказ, она постаралась выдвинуть его в центральные органы. По ее рекомендации, председатель Комитета по телевидению и телевидению при Совете Министров СССР тов. Месяцев Н.Н. согласовывал с ЦК вопрос об утверждении тов. Мурсы Л.Г. в должности заместителя директора студии телевизионных фильмов.

В целях исправления ошибок в деятельности творческих работников киностудии «Молдова-фильм», повышения требовательности к ним и правильного воспитания кадров, по нашему мнению, целесообразно было бы в Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР поручить принимать решения по молдавским фильмам работникам более зрелым и ответственным.

Если Вы сочтете нужным согласиться с нашей просьбой, то это будет серьезной помощью в усилении партийного руководства творческой деятельности кинематографистов Молдавии.

С уважением

Секретарь ЦК Компартии Молдавии

И. Бодюл

РГАНИ, ф.5, оп. 62, д.90, л.58-63.

**Ответное письмо Председателю Комитета по кинематографии  
А.Романова Секретарю ЦК Компартии Молдавии И. Бодюлу**

Секретно

Первому секретарю ЦК  
Коммунистической партии Молдавии  
товарищу И.И. Бодюлу

*16/IV - 70 г.*

Уважаемый Иван Иванович!

Позвольте мне, прежде всего, сердечно поблагодарить Вас за Ваше письмо от 23 марта. Оно свидетельствует о большом внимании, которое Бюро ЦК Компартии Молдавии уделяет искусству кинематографа (...).

Должен, однако, сказать, что меня крайне удивило и озадачило Ваше сообщение о том, что «у членов ЦК Компартии Молдавии сложилось мнение о том, что при оценке ряда фильмов, особенно вредных в политическом отношении, работники Комитета высказывали мнение, противоположное тому, которое складывается у партийных органов республики» и что «как бы в противовес критике местных партийных органов работники Комитета особенно энергично поддерживают и восхваляют такие фильмы».

Это сообщение, повторяю, удивило и озадачило меня потому, что речь идет о фильмах, созданных в Молдавии, деятелями молдавской национальной кинематографии, не без ведома молдавских руководящих органов и, вопреки оценкам, полученным этими фильмами в Молдавии, всегда подвергавшихся острой и обоснованной критике именно в Кинокомитете СССР, вплоть до запрещения массового проката некоторых из них на территории страны. Самым внимательным образом изучив всю документацию, связанную с созданием и выходом на экраны упоминаемых Вами фильмов, я считаю необходимым информировать Вас о следующем:

На протяжении ряда лет киностудия «Молдова-фильм» и Государственный Комитет Совета Министров Молдавской ССР по кинематографии

представляли в Кинокомитет СССР неудовлетворительные сценарии и фильмы, зачастую не только слабые в художественном отношении, но и ошибочные по своей идейной концепции. При этом во всех случаях неполноценные в идейном и художественном отношении произведения направлялись в Кинокомитет СССР с положительными и просто хвалебными заключениями студии и республиканского Кинокомитета. Союзный комитет не раз вынужден был отменить принятые республиканскими органами решения. Некоторые фильмы, считавшиеся в республике законченными, не были приняты Кинокомитетом к выпуску на экран и возвращались для переработки из-за содержащихся в них идейно-политических просчетов и ошибок./.../

Неужели эти фильмы до сдачи их на союзный экран никто из руководителей не смотрел, и «высокие оценки» исходили только от кинематографистов (обычно со ссыпками на руководителей)?

Такое же положение было и с представляемыми республикой сценариями. Большинство этих сценариев либо совсем отклонялись («Нож в памяти», «Битва на Ларге», «Красный камешек»), либо возвращалось до серьезной доработки (...).

Согласитесь, Иван Иванович, что такое положение, когда союзный Комитет постоянно был вынужден направлять решения республиканского руководства кинематографией, действовать в противовес представлениям, исходящим от республики, является явно ненормальным (...).

РГАНИ, ф.5, оп. 62, д.90, л.45-57.

### № 3

## **Письмо Председателя Комитета Госбезопасности Андропова в ЦК КПСС о недостатках в работе советских кинематографистов с зарубежными фирмами по постановке**

## совместных фильмов

*16 сентября 1970*

Совершенно секретно

ЦК КПСС

Комитет госбезопасности располагает данными об озабоченности некоторых советских кинематографистов недостатками в работе с зарубежными фирмами по постановке совместных фильмов. Отмечается, что созданные за последние годы и находящиеся в производстве картины часто страдают потерей классовых позиций и идеологическими уступками буржуазной пропаганде. Высказывается сомнение в целесообразности таких совместных постановок, когда главной целью ставится получение валюты, а вопросы идеологической борьбы отодвигаются на второй план. Наблюдается нездоровая тяга многих деятелей кино к зарубежным поездкам, сулящим получение всякого рода «подарков» и других материальных благ. Отдельные киноработники недоумевают по поводу договоров, которые заключаются с иностранными фирмами, скомпрометировавшими себя перед прогрессивной общественностью.

Ниже приводятся полученные агентурным путем сведения о неофициальных высказываниях в частных беседах некоторых советских кинематографистов по этим вопросам.

Писатель-киносценарист Е.Габрилович: «Возможно, совместные фильмы и нужны нам, но я в этом вижу отрицательные стороны. Прежде всего, они отвлекают лучшие творческие силы и кинематографистов среднего звена от решения важнейших внутренних проблем. За последние годы значительно усилилась тенденция к выездам за рубеж. Кинорежиссеры готовы взять любую тему, лишь бы она давала возможность выехать за границу. Среди молодых кинематографистов создан известный настрой на создание фильмов в расчете на заграничных гурманов. Получив известность за рубежом, они рассчитывают, что с ними будут считаться и внутри страны.

Налицо коррупция среди наших кинематографистов. Среди работников кино ходят упорные слухи о том, что за участие в совместных фильмах зарубежные кинофирмы дают подарки. Иностранные кинофирмы заинтересованы в создании совместно с нами фильмов, так как затраты на массовые сцены и оплата работы среднего звена кинематографистов у нас очень дешевы».

Кинорежиссер М.Донской: «..Голливудская фирма «Метро-Голдвин-Майер» и французская фирма «Патэ» предлагали мне принять участие в совместной кинопостановке. Американцы давали мне гонорар в миллион долларов! Я не согласился, так как не представляю двух хозяев на одной картине. Гоняться за гонорарами в валюте не пристало... Я лично вернул все деньги, полученные мною за фильм, снятый обо мне в Бельгии».

Кинорежиссер С.Кулиш: «Не понятно, почему у нас при совместных постановках во главу угла ставятся исключительно коммерческие соображения. Естественно, что империалисты на политические совместные фильмы денег давать не станут. Неужели пропаганда наших идей не дороже тысяч, полученных с иностранного проката? Почему даже те немногие политические фильмы, которые делаются в стране, Комитет стыдливо боится посылать на международные фестивали? ...Если посмотреть в планы киностудий, то может показаться, что все обстоит благополучно. Но 90% фильмов устремлены в прошлое, они не решают актуальных политических проблем, которыми живет сегодня мир. Мы не выходим со своими фильмами на передний край борьбы, мы не ставим в своем кино политические проблемы, которые могли бы воздействовать на миллионы умов во всем мире, мы не проводим через кино политику нашей партии.

К великому сожалению, сегодня наше кино пока не является рупором партии». Кинорежиссер Л.Кулиджанов: «Совместные постановки с зарубежными странами развращают не только режиссерские, редакторские кадры, но и второстепенные звенья съемочных коллективов. Без всякой на то необходимости в зарубежные командировки выезжает огромное количество

работников Комитета кинематографии, которые в глазах зарубежных кинематографистов выглядят как обыкновенные туристы. Сейчас лучшие кадры студии стремятся работать только в коллективах, снимающих фильмы с иностранными фирмами, так как в этом случае они могут выезжать в зарубежные поездки и получать подарки фирм, командировочные и премии в валюте».

Кинорежиссер и оператор Б.Волчек: «...Совместный фильм «Подсолнухи» - вредная картина. В ней в невыгодном свете показаны советские люди. Безграмотно мы заключаем наши договора с матерыми зарубежными кинодельцами. Мосфильмовцы удивлены неравнозначным количеством затрат, которые несем мы и наши иностранные партнеры...».

Зам.главного редактора Управления художественных фильмов Комитета по кинематографии В.Сытин: «...Мы ничего не делаем, чтобы противостоять запланированным вражеским акциям типа фильма Костаса Гавроса «Признание», и отвлекаем большие денежные ресурсы и силы творческих работников на заурядные совместные фильмы... Не научились продвигать свои интересные фильмы за рубеж. Фактически, по вине французского киновладельца Московича, провалилась премьера масштабного кинопроизведения «Освобождение» в Париже».

Директор киностудии имени Горького Г.Бритиков: «...Нелишне семь раз подумать, прежде чем решиться на совместную постановку с какой-нибудь зарубежной кинофирмой... Начиная с 1950 года, на различных киностудиях осуществлено свыше 40 совместных постановок, но к удачным можно отнести единицы.

Содружество с итальянскими кинематографистами - сплошное надувательство. Не умея делать выгодные киноделки, мы, как правило, несем большие убытки, делаем фильмы малоинтересные, не оправдывающие затраты на них».

Директор картины киностудии имени Горького Г.Рималис: «... Я принимал участие в создании двух совместных кинопостановок и пришел к выводу, что



было бы выгодней при сотрудничестве с западными фирмами ориентироваться на работу по принципу «оказания услуг», а не совместных постановок. В этом случае фильмы снимаются в более короткие сроки и с меньшими затратами».

Председатель Всесоюзного объединения «Совинфильм» О.Тенейшвили: «После просмотра фильма режиссера Витторио де Сика «Подсолнухи» я заявил руководству Комитета по кинематографии, что это вреднейшая, пасквильная картина, и выпуск ее на наш экран явился бы грубейшей политической ошибкой. Очевидно, экономическая выгода (мы затратили 175 тысяч рублей, а получили 475 тысяч долларов) закрыла глаза на явные оскорбительные вещи, которые видит советский зритель на экране... История с фильмом «Подсолнухи» показала, что нельзя допускать политические компромиссы в работе с зарубежными кинематографистами, идти у них на поводу. Нельзя вкладывать деньги в фильм, который, как в кривом зеркале, показывает наш народ, его свершения, нашу действительность».

Сотрудник «Совэкспортфильма» В.Спирин: «Ленфильм» снимал с норвежской киностудией «Норскфильм» совместную картину «Всего одна жизнь». Сколько начальства, редакторов ездили с легкостью туристов в Норвегию. И вдруг новость: эта фирма участвует в создании антисоветской кинокартины «Один день Ивана Денисовича» по А.Солженицину. Очень мало внимания обращается на тот факт, кто же наши партнеры».

Сообщается в порядке информации.

Председатель Комитета

Госбезопасности

Андропов

РГАНИ, ф.5, оп. 62, д.91, л.126-129.

№ 4

Справка Отдела культуры ЦК

2429

**О недостатках в осуществлении совместных постановок фильмов  
с зарубежными странами**

*20 января 1971 года*

ЦК КПСС

О недостатках в осуществлении совместных постановок фильмов  
с зарубежными странами

В связи с запиской тов. Андропова Ю.В. считаем необходимым доложить следующее.

За последние пять лет (1966-1970 гг.) осуществлены совместные постановки 35 художественных, документальных и научно-популярных фильмов, из них 24 - с социалистическими странами, 3-е развивающимися и 8 - с капиталистическими.

Среди совместно выпущенных фильмов есть удачные произведения, в том числе «Ленин в Польше» («Мосфильм» - Польша), «На пути к Ленину» («Мосфильм» - ГДР), «Первый курьер» («Мосфильм» - Болгария). Советские актеры снимались в кинокартинах ГДР, Польши, Югославии. На территории СССР производились съемки польских фильмов «Фараон», «Сибирь», а на территории ряда социалистических стран - съемки многих эпизодов советских фильмов «Освобождение», «Щит и меч», «Товарищ Берлин» и других.

В то же время в некоторых произведениях, созданных совместно с зарубежными странами, допущены серьезные ошибки. Так, в фильме советско-венгерского производства «Звезды и солдаты» (сценарист Г.Мдивани, режиссер М.Янчо) искажена историческая правда о гражданской войне, ее участники изображены людьми жестокими и ограниченными. В итальянском кинофильме «Подсолнухи» (режиссер В.Де Сика), поставленном с участием наших кинематографистов, слабо показана жизнь советских людей.

В большинстве случаев тематика совместных фильмов предлагается зарубежными киноорганизациями, а предложения советских органов кинематографии подчас оказываются непродуманными. Только в текущем году Комитет по кинематографии снял с рассмотрения в ЦК КПСС свои предложения о совместных постановках с японской фирмой картины «У моря один берег», с итальянской фирмой - фильмов «Спагетти по-русски» и «В городе Тольятти», об оказании производственно-творческих услуг английской фирме по съемкам картин «Бродяга в доспехах» и «Император севера».

Мало внимания уделяется формированию коллективов, которым предстоит принять участие в создании совместных фильмов. Вследствие этого в съемочные группы, выезжающие за границу, проникают случайные люди, чье участие в работе не вызвано необходимостью.

Существующая практика расчетов за многие виды постановочных работ в ряде случаев ставит нашу сторону в материально неравное положение. До сих пор не упорядочены нормативы производственных затрат. Это нередко приводит к необоснованному перерасходованию денежных и материальных средств.

Отдел культуры ЦК КПСС провел совещание с работниками Комитета по кинематографии и киностудий, на котором был обсужден вопрос о наведении необходимого порядка во взаимоотношениях с зарубежными киностудиями и фирмами. Комитетом издан приказ «Об упорядочении совместных постановок фильмов и оказании производственных услуг зарубежным киноорганизациям». Создана постоянно действующая комиссия, на которую возложена задача рассмотрения всех принципиальных вопросов по совместным постановкам.

Кинокомитету СССР предложено разработать перспективный план совместных кинопостановок с зарубежными странами, обратив особое внимание на развитие сотрудничества с киноорганизациями социалистических стран, и внести его на рассмотрение ЦК КПСС.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 842.

**№ 5**

**Справка КГБ об экспорте советских фильмов в Болгарию**

Совершенно секретно Комитет государственной безопасности при Совете министров СССР

*30 апреля 1972 г.*

№1152-ч

Значительную роль в воспитании населения НРБ в духе идей социализма играет кино. Посещаемость кинотеатров в Болгарии выше, чем в остальных восточноевропейских социалистических странах. Большинство зрителей составляет молодежь.

Более двух третей выходящих на болгарский экран кинофильмов производятся в СССР и других социалистических странах. Генеральный директор объединения «Болгарская кинематография» Писарев выступает за увеличение закупок Болгарией советских фильмов. Однако, как видно из материалов МВД НРБ, многие влиятельные члены художественного совета объединения, отдающие предпочтение западному киноискусству, при решении вопроса о количестве копий, снимаемых с закупленных фильмов, и сроках их демонстрации фактически ставят кинокартины западных стран в преимущественное положение по сравнению с фильмами социалистических стран. Так, в 1974 году из 44-х закупленных Болгарией советских фильмов лишь 8 были размножены более, чем в 20-ти экземплярах, а из 34-х западных фильмов - 17. Возможность просмотра фильмов большим числом зрителей в первые дни выхода на экран обеспечила кинокартинам западных стран большую среднюю посещаемость, чем фильмам социалистических государств.

Вследствие снятия малого числа копий, отсутствия предварительной рекламы и преждевременного прекращения демонстрации советский кинофильм «Ленин в Польше» просмотрело лишь 110 тыс. болгарских зрителей, «Начало» - около 140 тыс., «Первый учитель» - 180 тыс. и т.д.

Некоторые болгарские специалисты полагают, что предусматриваемая в 1972 г. закупка Болгарией советских фильмов на сумму 350 тыс. рублей не обеспечивает реальные потребности болгарского зрителя. По их мнению, закупка как можно большего числа высокохудожественных советских фильмов позволила бы успешнее бороться с проникновением буржуазной идеологии в сознание населения НРБ, особенно молодежи.

Заместитель председателя Комитета государственной безопасности при Совете Министров СССР Чебриков.

РГАНИ, ф.5, оп. 64, д.135, л.39-40.

## № 6

### Справка о Госкино

Государственный комитет СССР по кинематографии осуществляет руководство киноделом в стране.

На Государственный комитет СССР по кинематографии возложено: руководство киностудиями, кинопредприятиями, органами кинофикации и кинопроката; заводами по производству киноаппаратуры, кинокопировальными фабриками; перспективное и текущее тематическое планирование производства кинофильмов; утверждение порядка выпуска кинофильмов на экран; перспективное планирование развития киносети, осуществление монопольного права проката кинофильмов; подготовка творческих и инженерно-технических работников кинематографии; координация научно-исследовательской работы в области киноведения, экономики и техники кино и руководство этой работой; издание научной, учебной и методической литературы по вопросам кино, а также рекламных материалов; осуществление и координация международных связей в области

кино, осуществление монопольной торговли кинофильмами с зарубежными странами; определение главных направлений развития кинотехники.

При Государственном комитете СССР по кинематографии имеется художественный совет и научно-технический совет.

Государственные комитеты по кинематографии имеются также в Советах Министров всех союзных республик.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## № 7

### **Из приказа Председателя Госкино СССР Ф.Т. Ермаша о пересмотре тематических планов производства фильмов на 1973 г.**

*13 сентября 1982 г.*

1. Пересмотреть тематические планы производства фильмов на 1973 г., обеспечив при этом исключение из планов фильмов, незначительных по тематике, и создание фильмов на важные общественные темы. Рассмотреть вопрос занятости в 1972-1973 гг. ведущих творческих кадров с тем, чтобы привлечь наиболее способных и квалифицированных режиссеров, сценаристов, актеров к работе над фильмами выпуска 1973 г.

Предложения по тематическим планам и занятости творческих кадров представить в Госкино к 1 октября 1972 г.

2. Разработать совместно с СК СССР, союзами кинематографистов союзных республик и творческой общественностью перспективные планы выпуска художественных фильмов на 1974-1978 гг. в соответствии с требованиями, вытекающими из постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Предложения по этим перспективным тематическим планам представить в Госкино СССР к 1 декабря 1972 г.

**№ 8**

**Отчет Первого Секретаря Правления СК Л.А.Кулиджанова в ЦК КПСС  
о работе СК за последние годы.**

*7 марта 1973 г.*

«В настоящее время Союз кинематографистов СССР объединяет 4 798 членов, в числе которых 1 890 членов и кандидатов в члены КПСС. Наиболее крупные организации: московская (2173 члена), украинская (496 членов), ленинградская (470 членов), грузинская (276 членов), узбекская (154 члена) /.../

Союз кинематографистов ведет за счет собственных средств сравнительно большой объем капитального строительства. Так, в настоящее время строится Новый Дом кино в г. Киеве, заканчивается строительство новых Домов кино в Тбилиси и Ереване, реконструируется Дом кино в Минске, строится Дом ветеранов кино (пансионат) в Москве, поликлиника в Москве, находятся в стадии проектирования и подготовки к строительству Дома кино в Баку, Куйбышеве, Ростове-на-Дону, а так же Дома творчества под Москвой, в Армении и Эстонии. Строятся производственные объекты Бюро пропаганды советского киноискусства в Ленинграде, Тбилиси, Ереване. В текущем году Союз приступает к строительству Всесоюзного Киноцентра в Москве, в котором должны быть размещены центральный кинолекторий, музей киноискусства и научный центр кинематографии.

Общий объем капитального строительства по Союзу в текущей пятилетке составляет 12 миллионов руб. /.../»

\* Утвержден финансовый отчет союза за 1972 год. Доходы составили 5 017 000 руб. расходы – 5 747 000 руб.

На 1973 год доходы были запланированы в размере 4 535 000 руб., а расходы – 4 472 тыс.руб.

**№ 9**

**Письмо Председателя Госкино СССР Ф. Ермаша в ЦК КПСС об участии СССР в Западберлинском кинофестивале**

*10 февраля 1975*

ЦК КПСС

Секретно

В Госкино СССР поступило письмо от дирекции III международного кинофестиваля в Западном Берлине с приглашением советской кинематографии принять участие в этом мероприятии, которое проводится с 27 июня по 8 июля с.г.

В соответствии с согласием ЦК КПСС в 1974 г. советский фильм был показан (вне конкурса) в программе западберлинского кинофестиваля, на котором присутствовала группа наших кинематографистов в качестве наблюдателей. Как известно, полному участию советской кинематографии в этом фестивале препятствовали некоторые элементы федерального присутствия в его проведении. В своем политическом письме Генконсульство СССР в Западном Берлине отмечало, что "участие СССР в фестивале впервые за четверть века явилось политическим событием города и нашло широкий резонанс среди его населения".

По сообщению посольства СССР в ГДР юбилейный XXV Международный кинофестиваль в Западном Берлине станет крупным культурно-политическим мероприятием. Уже сейчас в Западном Берлине оживленно обсуждается вопрос, примут ли в нем участие Советский Союз и другие социалистические страны. Совпосольство также информировало, что в случае нашего участия в фестивале западберлинская сторона готова отказаться от осуществления патроната ФРГ над фестивалем,



западногерманский президент не будет устраивать приема для его участников, вручение федеральных премий Министром внутренних дел ФРГ западногерманским и западноберлинским кинодеятелям, которое до сих проводилось как самостоятельное мероприятие, будет вынесено за рамки фестиваля также и по времени, кураторство фестиваля будет возглавлять ся сенатором Западного Берлина.

Посольство СССР в ГДР (т.Ефремов) и Генеральное Консульство СССР в Западном Берлине (т.Шарков) считают, что полное участие советской кинематографии в фестивале окончательно сняло бы обвинение в том, что Советский Союз якобы блокирует культурные мероприятия в Западном Берлине и открыло бы нам дополнительные возможности для ведения информационно-пропагандистской работы в этом городе. Как заявил нашему представителю директор фестиваля Бауэр, он гарантирует широкое распространение любых советских рекламных материалов среди участников, гостей и журналистов фестиваля. В целях получения необходимого политического эффекта и оказания определенной поддержки социал-демократической партии в ведущейся избирательной кампании в местный парламент Генконсульство СССР в Западном Берлине предлагает уже сейчас пригласить в Москву директора фестиваля Бауэра для предварительного обсуждения ряда вопросов, касающихся советского участия в фестивале.

Принимая во внимание информацию Совпосольства в ГДР и, в частности, его сообщение о том, что "немецкие друзья разделяют нашу точку зрения и согласны действовать таким же образом" (сообщение от 6.2.75), Госкино СССР считал бы целесообразным принять в 1975 году полное участие в XXV кинофестивале в Западном Берлине с направлением фильмов для конкурсного показа и кинорынка, а также делегации кинематографистов в составе 5 человек сроком на 15 дней. Просим согласия.

Председатель Госкино СССР

Ф.Т. Ермаш

Из архивной коллекции НИИ киноискусства

## № 10

### Заседание коллегии Госкино СССР

*18 февраля 1975*

Подведены итоги выполнения плана капиталовложений за 1974 год по Госкино СССР, обсуждены мероприятия по обеспечению выполнения плана 1975 г.

Из отчетной справки начальника Управления проектирования и капитального строительства О.Н. Яковлевой явствовало:

«1. Централизованные капиталовложения

8,82 млн. руб., в том числе строймонтаж – 3,66 млн. руб. в 1974 г. были направлены на:

- строительство предприятий п/о «Копирфильм» - Рязанской и Киевской кинокопировальных фабрик, ЛОЦФа, а также на оснащение других предприятий объединения новым кинотехнологическим оборудованием;

- завершение строительства объединенного производственного корпуса НИКФИ и Госниихимпроекта, пристройки к зданию Госкино СССР, строительство учебно-лабораторного корпуса ЛИКИ, корпуса реквизита киностудии «Мосфильм», Южной базы советской кинематографии в г. Ялте, строительство спецсооружений ГО (ЛОЦФа, киностудии им. Горького, Киевской кинокопировальной фабрики), объектов Госфильмофонда, института «Гипрокино», а также на задел строительства нового корпуса общежития ВГИКа;

- проектно-изыскательные работы для строительства будущих лет (0, 25 млн. руб.);

- приобретение нового кинотехнологического оборудования для действующих предприятий и организаций Комитета (3, 68 млн. руб.),

2. Децентрализованные капиталовложения

2, 02 млн. руб., в том числе строймонтаж – 1, 73 млн. руб. были направлены на строительство: пионерского лагеря студии ЦДСФ, спальных корпусов в домах отдыха для киностудий «Мосфильм» и «Центрнаучфильм», на техническое перевооружение кинокопировальных фабрик (в г. Москве, Киеве, Новосибирске, Харькове, Ленинграде), а также на строительство жилых домов предприятий п/о «Копирфильм».

3. Капиталовложения, передаваемые другим министерствам и ведомствам в порядке долевых участков в строительстве.

2,05 млн. руб., в том числе строймонтаж – 1, 97 млн. руб. были направлены: МО СССР на продолжение строительства Военно-технической базы киностудии «Мосфильм» в поселке Алабино Московской области, горисполкомом на жилищное строительство для обеспечения жилой площадью работников Рязанской, Киевской, Ленинградской кинокопировальных фабрик, киностудий «Мосфильм», «Ленфильм», фабрики «Рекламфильм», Минвузу СССР на строительство общих инженерных сетей для нового корпуса общежития ВГИКа”.

- Рассмотрено состояние работы по ценообразованию в Госкино СССР. Этот вопрос рассматривался в связи с критическими замечаниями в адрес госкино со стороны «Госкомцен СССР», посчитавшего, что работа по ценам и ведомственному контролю за их соблюдением в системе Госкино СССР требует коренного улучшения по качеству и объему и создания ценовой службы в аппарате Госкино СССР”.

Для повышения уровня этой работы Планово-экономическое и финансовое управление вынесло на рассмотрение коллегии следующие предложения:

“Усилить со стороны Госкино СССР методологическое руководство по ценообразованию в Госкино союзных республик;

Повысить качество проверок и расширить круг проверяемых предприятий и организаций союзного подчинения и Госкино союзных республик;

Разработать Инструкцию «О порядке представления, рассмотрения и утверждения цен на кинопродукцию»;

Обязать Главное управление кинофикации и кинопроката и Управление бухгалтерского учета, отчетности и ревизий проводить проверку правильности установления и применения цен на кинобилеты и оптовые цены на выпускаемую кинопродукцию при выезде работников на места и проведении ревизий деятельности киностудий, предприятий и организаций кинематографии;

Создать в составе Планово-экономического и финансового управления группу по вопросам ценообразования».

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д. 1123, л. 138-143, 162.

## **№ 11**

### **Приказ № 71 Госкино СССР о преобразовании Экспериментального творческого объединения киностудии «Мосфильм» в Шестое творческое объединение киностудии «Мосфильм»**

*2 февраля 1976 г.*

Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии

#### **ПРИКАЗ № 72**

Экспериментальная творческая киностудия была создана в целях разработки и внедрения новых прогрессивных методов производства кинофильмов, способствующих достижению высоких идейно-художественных и экономических результатов. Эксперимент в художественной кинематографии проводился в соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 2 декабря 1965 г. № 1031. В 1968 году для обеспечения наиболее благоприятных производственных условий в проведении эксперимента ЭТК была реорганизована в экспериментальное творческое объединение киностудии «Мосфильм». Художественным руководителем экспериментальной творческой киностудии и ЭТО был назначен Народный артист РСФСР Г.Н. Чухрай.

За прошедшие годы объединением был создан ряд кинопроизведений, пользующихся успехом у зрителей и получивших высокую оценку общественности. К постановке кинокартин привлекались известные советские кинорежиссеры, операторы, художники, а также молодые кадры.

В процессе эксперимента был разработан, проверен и получил подтверждение ряд новых принципов организации кинопроизводства. Оправдала себя практика хозрасчетных отношений между творческим объединением и производственной базой, повышающая взаимную ответственность за выполнение всех работ по съемкам фильмов в срок и при высоком качестве. Апробирована целесообразность введения в технологию создания фильмов дополнительной стадии - производственной разработки литературного сценария, способствующей более тщательной подготовке постановочного проекта и правильному регламентированию подготовительного периода. Значительный эффект дает установление прямой зависимости между размером материального вознаграждения работников съемочных групп и соблюдением сроков съемочного периода. Введение договорной системы с творческими работниками позволило привлекать к постановке фильмов специалистов высокой квалификации и нужного профиля с других киностудий. Значительную экономию фондов заработной платы и трудовых ресурсов дают совмещение профессий вспомогательного состава съемочных групп на каждом этапе в соответствии с производственной необходимостью.

В ходе эксперимента выявилось и несовершенство некоторых положений, заложенных в его основе. В частности, недостаточно целесообразна была взаимосвязь между окупаемостью затрат на производство кинокартин и прокатным успехом фильмов, что не активизировало поиски их постановщиков. Строгое регламентирование сроков съемочного периода (в пределах 4-х месяцев) и единый для всех фильмов рубеж окупаемости (17,0 миллионов зрителей) не стимулировали создание масштабных картин на современную и историко-революционную темы. Выявились нежелательные

диспропорции между размерами выплат постановочного и поощрительных вознаграждений отдельным работникам и между фондами экономического и материального стимулирования киностудии и ЭТО.

Госкино СССР и киностудия «Мосфильм» изучили итоги эксперимента и на его основе в настоящее время разрабатывают новые, уточненные принципы планирования и организации производства, экономического стимулирования и повышения материальной заинтересованности работников в создании фильмов высокого идейно-художественного качества в целом для киностудии «Мосфильм».

В связи с тем, что Экспериментальное творческое объединение киностудии «Мосфильм» выполнило свою задачу:

#### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Преобразовать Экспериментальное творческое объединение киностудии «Мосфильм» в Шестое творческое объединение киностудии «Мосфильм», с распространением на него принципов планирования, организации производственно-творческой деятельности и условий оплаты труда работников, действующих ныне во всех творческих объединениях киностудии «Мосфильм».

3. Генеральному директору киностудии «Мосфильм» т. Сизову Н.Т.:

а) с 1 марта 1976 года ликвидировать финансово-хозяйственную самостоятельность и собственный баланс Экспериментального творческого объединения, приняв на общий баланс киностудии все активы и пассивы, числящиеся на 1 марта с. г. на балансе Экспериментального творческого объединения;

б) представить в Планово-экономическое и финансовое управление Госкино СССР перечень изменений в штатном расписании аппарата управления киностудии «Мосфильм», предусматривающий упрощение структуры и централизацию параллельно действующих в ЭТО служб;

в) учитывая, что Экспериментальное творческое объединение выполнило важное государственное задание, представить руководству Госкино СССР предложения о поощрении работников объединения, наиболее отличившихся в проведении эксперимента.

Председатель Госкино СССР

Ф.Т. Ермаш

Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 1/2, д. 263, л. 29-31.

## **№ 12**

### **Приказ Госкино СССР о ликвидации Шестого (экспериментального) творческого объединения на киностудии «Мосфильм»**

*3 мая 1976 г.*

Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии

#### **ПРИКАЗ № 194**

Во изменение приказа Госкино СССР от 20 февраля 1976 года № 72

Приказываю

1. Ликвидировать на киностудии «Мосфильм» Шестое (экспериментальное) творческое объединение с 1 мая 1976 года.
2. Генеральному директору киностудии «Мосфильм» т. Сизову Н.Т. образовать ликвидационную комиссию; составить смету расхода на период ликвидации объединения; срок окончания работы ликвидационной комиссии установить 1 августа 1976 года.

Председатель Госкино СССР Ф.Т. Ермаш

Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 1/2, д. 266, л. 99.

## **№ 13**

**Из стенограммы обсуждения на Секретариате СК опубликованной в  
«Правде» статьи  
Г.А. Капралова "Идиллия на экране"**

*8 июля 1976*

**А.В. КАРАГАНОВ**

...Вопрос о закупке фильмов, поставленный в этой статье в "Правде" имеет значение, выходящее за пределы приведенного факта. Дело не только в данной комедии из ФРГ хотя и тут, очевидно, допущена ошибка в покупке этой комедии, хотя создатель этого фильма, режиссер Форер, художник довольно сложный и противоречивый. Иногда он делал фильмы неплохие о социальной действительности, например, экранизировал роман Ф...(неразборчиво). Но в данном случае он сделал коммерческий фильм. Еще раз повторяю, что дело не только в этом фильме.

Те товарищи, которые следят за репертуаром, знают, что у нас в кинопрокате очень часто идут буржуазные коммерческие фильмы довольно невысокого пошиба и в то же время лучшие фильмы мирового кино, фильмы чрезвычайно емкие, глубоко аналитические мы не покупаем. За последние годы в прокате, после этого поветрия с "Фантомасом" и Де Фюнесом, прошли такие фильмы, как "Есения", "Золото Маккены", "Новые центурионы" и некоторые другие фильмы буржуазного коммерческого кино, не обладающие тем элементом социальной критики и анализа, которыми отмечены лучшие работы прогрессивных кинематографистов мира.

Слабо представлены в нашем прокате социальные итальянские фильмы, слабо представлен американский кинематограф.

В частности, я должен сообщить участникам Секретариата, тем, кто не знает, что принято решение, которое годами откладывалось, о покупке лучших звуковых фильмов Чаплина. Сейчас они дублируются. Также принято решение о покупке, правда, с большим опозданием, которое произошло по



ряду причин, в том числе по материальной, фильмов "Восемь с половиной" и "Сладкая жизнь". В "молодости" эти фильмы стоили дорого.

Иногда мы не покупаем фильмы в их "молодости" в силу дороговизны. Так например, хотели купить "Вестсайдскую историю", но за неё просили 750 тыс.долларов. Получалось, что за один фильм мы должны израсходовать столько, сколько должны были бы потратить на покупку 10 фильмов.

Очевидно должен решаться и такой вопрос как покупка некоторых фильмов Антониони и Феллини, конкретно такой фильм как "Амаркорд".

Не обязательно каждый сложный фильм выпускать огромным тиражом, чтобы пускать в широкий прокат. В одном случае это может быть 1500 копий, в другом - ограничено, для специального проката. И цены соответственно тут тоже могут варьироваться.

А главное, нужно сократить, если вообще не прекратить покупку чисто буржуазных коммерческих фильмов, таких как "Трое на снегу". Правда тут тоже есть нюанс - человек, который продал нам этот фильм, взял в обмен наши фильмы "Премия", "Сто дней после детства", "Отроки во Вселенной" и ряд документальных фильмов.

Такое же положение с индийским и египетским кино. Редко там бывают хорошие картины, а мы вынуждены покупать.

Одним словом, тут вопрос не простой. Тем не менее, существующая практика нуждается в улучшении, на что правильно указано в статье Г.А. Капралова.

Мы должны признать принципиально важной эту статью в газете "Правда" и в своей практической работе и в своих рекомендациях по изучению мирового кинорепертуара должны это учитывать.

Я думаю, на это нужно обратить особое внимание. Члены Союза часто выезжают по разным надобностям, иногда по производственным, иногда с делегациями Союза. У нас есть Всесоюзная комиссия теории и критики и есть Комиссия по зарубежным связям.. Нам нужно изучить положение в западном кино в нынешнем, новейшем его состоянии, чтобы мы могли дать

продуманные рекомендации, основанные на реальном положении дел, на весе и значении того или иного фильма, чтобы не было случайной закупки фильмов, ненужных нашему прокату. Я повторяю, это возможно только в самом крайнем случае, если наши договорные отношения вынуждают нас пойти на такую закупку. Но это не должно быть политикой, а актом в порядке исключения.

И, конечно, нам надо нашим органам печати «Искусству кино», "Советскому экрану", да и не нашим органам — «Советской культуре», «Литературной газете» учесть, что наша печать обязана более активно и вдумчиво ориентировать советского зрителя при выходе на экран зарубежных фильмов. Они выходят вглухую, никто о них не пишет. Считают так: подумаешь, какая комедия, чепуха! А между тем эти фильмы смотрят. "Есения" установила рекорд. О некоторых фильмах глухо молчат. Это неправильно с точки зрения идеологической работы. Я бы просил, чтобы секретари высказали свое отношение к статье в "Правде".<...>

А.Е. НОВОГРУДСКИЙ.

Статья в газете "Правда" - "Идиллия на экране" - представляется не только правильной, но и необыкновенно актуальной; и принципиально важной. И хотя там говорится об одном фильме, к сожалению, как сказал Александр Васильевич, это случай далеко не, единичный.

Вот еще и картина «Есения». Дело не только в том, что она куплена, но она стала прокатным бестселлером. Причем эта картина входит в тот стереотип, о котором говорил Г.А.Капралов. Это картина из серии таких капиталистических золушек. Но в схеме Золушки сделана поправка. Золушка должна выходить замуж за принца, а здесь Золушка оказывается незаконнорожденной принцессой и не цыганкой. И это подается с экрана серьезно. Этот случай мне кажется чрезвычайным при всех тех частных ошибках, которые допущены в этой области.

Я думаю, нам нужно иметь в виду несколько общих положений, одно из которых сводится к следующему. Заметьте, западный кинематограф очень

редко пропагандирует буржуазный образ жизни, буржуазную нравственность с помощью так называемого политического фильма. Это иногда случается, но - редко. В то же время политический фильм служит оружием прогрессивного кинематографа. Вместе с тем, пропаганде буржуазного кинематографа служит продукция массовой культуры, массовых жанров, словом, развлекательный кинематограф, который дает поток картин, идущих на мировых экранах. И все, что нужно буржуазной пропаганде преподносится красиво как сладкая таблетка, как остросюжетный фильм. Поэтому нужно обратить особое внимание на западные фильмы, которые вроде бы внешне безобидны.

М.М. ХУЦИЕВ

Я статью в "Правде" всячески поддерживаю. Тут никаких разногласий нет и быть не может. Это вопрос чрезвычайно важный. Нужно изменить установившееся положение. Нужно найти какие-то возможности, чтобы тогда, когда смотрятся и отбираются картины, можно было как-то реагировать. То ли потом посмотреть отобранные картины. Во всяком случае, Союз должен быть информирован о том, что смотрит Закупочная комиссия. Тут не может быть и речи о каком-то недоверии, но у нас могут возникнуть полезные соображения по поводу той или иной картины.

Второе, очень важное обстоятельство, - об ускорении появления на экране достойных картин. Возникает неловкое положение, когда замечательные произведения мирового искусства не появляются у нас на экране и служат предметом щекотливого интереса, что их где-то смотрят. И у зрителя создается превратное представление, что это запретный плод. Складывается обывательская точка зрения, что это с порочинкой.

Как бы сложна ни была наша политика с западными партнерами, надо брать это на прицел.

И последнее. Каковы причины неуспеха наших фильмов? Каковы пути попадания наших фильмов на экран? Дело не в том, что мы не можем

удовлетворить и не удовлетворяем наш прокат, а в том, что в наших фильмах отсутствует то, что вызывает интерес широкого зрителя.

Когда начинают строгать бесконечно наши картины и человеческий мотив остается на пустом месте, зритель это не принимает. Зритель знает как живет человек в своей повседневной жизни - со всеми радостями и горестями, с любовью и драмой. Но если он этого не видит в наших фильмах, то он бежит смотреть те картины. Зритель считает, что у нас бескровные картины, а там - в соку. Нужно поставить рядом нашу интересную картину, сделанную в полную силу, где может быть семейная, нравственная проблема, о чем справедливо говорил Е.И.Габрилович; где может быть и сексуальный мотив, о котором нужно говорить более смело, но в наших возможностях\* Частенько мы считаем, что то, что мы делаем - нельзя, а то, что там - разрешаем и потом хватаемся за голову... «Есения»!...

И. В. ТАЛАНКИН

То, что в "Правде" была поднята эта проблема - какие фильмы закупать и прокатывать, это очень хорошо. Это важный вопрос. Но нам надо серьезно посмотреть то, что делаем мы, потому что наш кинематограф за последнее время утратил какое-то важное качество. Он утратил зрелищность.

Зрители хотят зрелища когда приходят в кинематограф, потому что они остальное видят в своем ящике дома - в телевизоре. Кинематограф должен дать то или иное зрелище, не говорю сейчас о качестве. И то, что они не получают от нас, они восполняют это очень недоброкачественной, очень ширпотребной продукцией.

Мы все - производственники и мы все - прекрасно знаем, что у нас происходит с запущенными картинами. Мы говорим, что нам нужна веселая картина, комедия, музыкальные фильмы. Но как только речь заходит о музыкальном фильме, то его начинают подстригать так как будто он должен рассказать все о завтрашнем и сегодняшнем дне.

Мы должны делать развлекательные фильмы, может быть с небольшими проблемами, но которые бы отличались хорошим вкусом, интересной

формой, чтобы они были веселыми, заразительными. Пока мы этого не будем делать, все наши разговоры о прокате иностранных фильмов останутся разговорами. А прокату действительно нужно выполнять план и собирать деньги.

Здесь есть еще одна проблема. Чаще всего почему-то получается так что из развлекательных фильмов к нам попадают те 50 которые обладают плохим вкусом. Почему это происходит?

(С МЕСТА: «Дешевше!»)

Вот это "дешевше" обходится нам очень дорого, потому что из года в год мы развращаем вкус зрителя, не воспитываем его, приучаем к пошлomu зрелищу. И когда приезжаешь летом - в дом отдыха или санаторий и видишь что там идет на экране, - волосы дыбом встают.

Очевидно, эту проблему сегодня в этом кратком разговоре не решить. Мы должны выразить свое отношение к статье, согласиться с предложениями Комитета, высказать свое мнение по этому поводу, но вероятно необходимо вместе с Госкино устроить совместное совещание, к которому мы могли бы хорошо и серьезно подготовиться, и всерьез поговорить, потому что проблема для нас существенная и больная.

А. Я.КАПЛЕР

Как видите, статья Г.А. Капралова "Идиллия на экране", которая, казалось, задела частный вопрос - о кинокартине "Трое на снегу" - подняла весь комплекс проблем нашего советского кинематографа: производство, прокат, закупку. За этими малыми задачами как-то вдруг развернулся очень большой, первостепенной важности разговор. Речь идет не только о нас самих, а о той системе критериев, которая у нас установилась в редакционном аппарате на студиях, в Госкино, иногда и в критике. Эта система критериев, которая сейчас существует, на мой взгляд, сужает наши возможности. <...>

Я знаю наш коллектив советских кинематографистов и абсолютно убежден, что наши товарищи могут делать отличнейшие картины, если бы не целый

ряд условий (редакционных критериев и пр.), внешних и внутренних. Потому что это уже стало у каждого из нас эстетической самоцензурой. Легче изменить порядки в редакциях, чем у себя в душе, накопившееся за длительное время.

Мне кажется, что речь идет об очень больших и в высшей степени важных вопросах, и не только для нас самих, кинематографистов, но и для зрителей, которые идут в кинотеатр. Эти проблемы требуют очень серьезного обсуждения и очень серьезных выводов. Что мы можем сейчас сделать, кроме того, что согласиться с верностью этой статьи и верностью всего уже сказанного. <...>

А.В. СТОЛПЕР

К сожалению, никто из секретарей Союза не бывает на нашей Комиссии по кинопрокату.

По вопросам, которые были здесь поставлены, у нас неоднократно был большой разговор на Комиссии. Мне думается, вопрос, который перед нами поставлен, ясен. Никакой новости в том, что мы сейчас обсуждаем - нет. Статья Капралова, которая затронула чрезвычайно важный вопрос относительно одной картины, вскрыла существующее положение, в котором сейчас находится советская кинематография. Какие бы вопросы вы в настоящее время не поставили перед кинопрокатом, вы упруетесь в стену. И это совершенно закономерно.

Прокат прав: он должен выполнять план. Они дают деньги. И когда все претензии обращаются к работникам кинопроката, они говорят: а что нам делать, если советские картины не работают? На вульгарном языке они просто занимаются жульничеством: они дают огромную рекламу советской картине, она идет один сеанс в 9-час. утра, в 11 час. утра, а на остальные сеансы пускают зарубежный фильм. У них положение безвыходное. Фурцева на одной из дискуссий на студии сказала: свято место пусто не бывает. А оно пусто. Надо его заполнять!

Когда в Союзе стоял вопрос о т.н. кинематографе трудных фильмов, и когда мы всерьез обсуждали вопрос о трудных картинах Козинцев сказал: для меня было бы величайшим несчастьем, если бы моя картина попала в трудные, которые не смотрят и которые нужно разъяснять. Мы не отдаем полный отчет в том, какой чудовищный идеологический вред приносит то, что мы из любых соображений, даже коммерческих, даем ту продукцию, которая идет на экране. Мы же упустили главную основу, которая находится в руках советских художников, - идеологическую сущность воспитания нашего зрителя. Не может быть идеологического воспитания, когда показываются такие картины, которые зритель не смотрит. У нас были крупные успехи, когда наши картины смотрело огромное количество народа, - это картина Шукшина "Калина красная», это картина Лиозновой "Семнадцать мгновений весны», которая сегодня в 3-й или 4-й раз возникла на экране и люди смотрят её с интересом, не отходят от экрана. Значит, мы можем делать хорошие картины!

Вспомните прошлый советский кинематограф, когда мы делали прекрасные картины, на которые нельзя было попасть. Виноват в этом художник? Виноват! Но не в той мере, в которой он один может нести за это ответственность. Виноваты редакторы? Виноваты! Но не в той мере, в которой они одни должны нести за это ответственность. Все дело в том, что существует точка зрения, что можно делать неинтересные картины.'

Если сейчас спросить Г.М. Бритикова сколько у него сейчас запущено интересных картин, которые будут давать сбор, он скажет - одна или две.

Товарищи! Я являюсь членом художественного совета "Мосфильма". Мы даем оценку фильмам по всяким показателям кроме одного - будет смотреть зритель или не будет. А кто дает оценку, кто у нас является одним из главных оценщиков наших картин?

Когда картина получает оценку низшей категории, то Главкинопрокат оценивает картину и дает ей свою показательную категорию. Он, может быть, ошибается, но ошибается в очень большом вопросе - будет или не

будет сбор. Поэтому, если придать этому вопросу огромный идеологический и политический смысл и если статья Капралова дает нам возможность увидеть происходящее в природе, то у нас первым и основным решением должно быть такое, что мы обязаны делать интересные картины. Мы уже убедились в том, что наши картины должны быть направлены за ведущей партийной мыслью. Казалось бы, трудно перестроиться и взять темы о производстве, о рабочем классе, однако перестроились и успех есть.

Пока не будет решения, которое будет зафиксировано, пока весь Союз не повернется к этому вопросу, пока не будет специальной Системы оплаты, пока будут приниматься сценарии плохие, потому что они сделаны на важную тему — поворота в искусстве кинематографа не будет.

**А.В. КАРАГАНОВ**

Я разделяю соображения товарищей о недостатках советского кино, о том, что многим фильмам не хватает остроты, о том, что мы мало заботимся об интересности, о материальной и моральной стороне. Тут и проблемы эстетики, и новая система поощрения кинематографистов, и повышение их заинтересованности в улучшении качества фильмов.

Однако я должен сделать замечание. Я не хотел бы, чтобы мы выдвигали такие тезисы, что советский кинематограф "зажат в шоры", что "поиски новых тем нельзя вести". Как раз последний новейший фильм "Премия" и многие другие свидетельствуют о том, что кинематограф открывает новые темы и смело ставит новые острые вопросы. Разработку новых тем мы всячески поддерживаем.

Так же не могу разделить и соображение, в силу его неточности, о "Калине красной". Путь "Калины красной" на экране был нормальный.

Из архивной коллекции НИИ киноискусства.



**Записка заместителя Председателя Госкино СССР Б.В. Павленка  
секретарю ЦК КП Армении К.Л. Даллакяну о крайне низких  
экономических показателях фильмопроизводства фильмов к/ст.  
«Арменфильм» за 1974-1977 гг.**

*7 февраля 1978 г.*

...Средняя норма окупаемости затрат на производство и прокат фильмов -17 млн. зрителей по СССР.

Показатели по к/ст в целом: кол-во полнометр. фильмов:

1975- 138 (пл.) – 143 (факт.)

1976 – 144 – 150

1977 -144-146

«Арменфильм»

1975: 4-4

1976: 3-3

1977: 3-3

«Азербайджанфильм»

1975: 3-5

1976: 4-4

1977: 5-5

При этом на «Арменфильме» перерасход, в отл. от «Азербайджана», и большее число пролонгации сроков производства. (При этом дело с состоянием кинопроката в республике обстояло ничуть не лучше, чем с производством фильмов. См.13 февраля).

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1359, л. 10-12.

**Письмо президента АН БССР Н.А. Борисовича секретарю ЦК КПСС  
М.В. Зимянину о негативном влиянии на зрителей фильмов  
детективного характера**

*Январь 1981 г.*

ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

Секретарю ЦК КПСС  
тов. Зимянину М.В.

Глубокоуважаемый Михаил Васильевич!

Некоторые программы нашего телевидения и, прежде всего, фильмы, которые делаются по заказу телевидения, наводят на серьезные раздумья. Их не всегда достаточно высокое идейно-художественное качество, умноженное на огромную аудиторию телевидения, по моему мнению, способно нанести значительный урон идейному воспитанию нашей молодежи. Речь идет прежде всего о фильмах детективного характера. В последнее время таких фильмов выпускается все больше. В них преступники грабят квартиры, занимаются вымогательством, совершают валютные операции, похищают произведения искусства. Милиция их преследует на машинах, мотоциклах, выслеживает и чаще всего успешно обезвреживает. Но создатели таких картин вольно или невольно утверждают ряд положений, которые работают не на пользу нашей идейно-воспитательной работе.

Если судить по масштабам, которые развертываются на экране, преступность у нас принимает все более широкие размеры. Во-вторых, создатели многих кинодетективов явно стараются подражать зарубежным образцам этого жанра — экран заполняют бесчисленные погони, драки, звучит бесконечная стрельба, льются потоки крови, человеческая жизнь

предстает обесцененной. Авторы такого рода кинокартин нередко бывают неразборчивы в выборе средств | для создания броского зрелища. Появляются эпизоды, которые не столько развенчивают преступный мир, сколько представляют его в романтическом ореоле. Идейный смысл произведения затушевывается.

Самый свежий тому пример — трехсерийная картина "Частное лицо". По этому фильму получается, что жуликам и проходимцам живется у нас вольготнее, причем создается впечатление, что их жизнь гораздо интереснее и ярче, чем жизнь положительных героев, у жуликов всегда много денег, они живут в свое удовольствие, жонглируют пачками банкнот, драгоценностям.

Нетрудно представить, какое впечатление производят такие фильмы на подростков, на людей с неокрепшими душами. Надо ли говорить также о том, что смакование роскошной жизни людей, не считающихся с нормами социалистической морали, не способствует реализации кардинальных задач нашего искусства — гармоническому развитию личности, обладающей высокими духовными запросами.

Я убежден, что такие фильмы не должны появляться на экранах нашего телевидения и кино.

Н.А.Борисович,

президент АН БССР

Из архивной коллекции НИИ киноискусства.

## № 16

### **Постановление Комитета Народного Контроля СССР «О неудовлетворительном использовании фильмофонда кинопрокатными организациями системы Госкино СССР»**

*4 июня 1982 г.*

- Отметить серьезные недостатки в комплектовании и использовании фильмофонда, приводящие к излишним затратам средств на его формирование и содержание. Такое положение в значительной мере объясняется тем, что в системе Госкино СССР фильмофонд комплектуется без должного учета количества, типов и режимов работы имеющихся киноустановок, не налажен обмен фильмокопиями и их перераспределение между организациями по прокату кинофильмов.

- Записку Отдела науки, культуры и здравоохранения Комитета по данному вопросу направить председателю Государственного комитета СССР по кинематографии т. Ермашу Ф.Т. для рассмотрения на коллегии и принятия мер.

О результатах сообщить Комитету народного контроля СССР в феврале 1983 г.

Председатель Комитета А. Школьников

Послано: Государственному комитету СССР по кинематографии; т. Лаврову.

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1584, л. 2.

## № 17

### Из стенограммы Пленума Всесоюзной комиссии СК СССР по кинопрокату

*14-15 апреля 1983 г.*

**Ф.Ф.Белов:** «За последние годы роль кино в коммунистическом воспитании трудящихся заметно возросла. Лучшие произведения советского киноискусства, имеющие большое идейно-воспитательное значение снискало признание у многомиллионной аудитории.

Возрастающий интерес к кинематографу объясняется как повышением идейно-художественного качества создаваемых на наших студиях фильмов, так и совершенствованием деятельности организаций, ведающих вопросами

кинопропаганды и продвижения картин к зрителю. Достаточно сказать, что за последние годы на экраны страны выпущены советские киноленты, которые по зрительскому успеху побили ранее установленные рекорды по посещаемости. Среди таких картин: «Москва слезам не верит», собравшая за год аудиторию в 169 миллионов зрителей, по 84,5 млн. на каждую серию; «Экипаж» - 142,2 млн., по 71,1 млн. на серию; «Пираты XX века» - 87,6 млн.; «Тегеран» - по 47,4 млн. на серию; «Особо важное задание» - более чем по 43 млн. на серию; «Мужики» - более 37 млн.; «Похищение Савойи» - 37,6 млн.; «Вам и не снилось» - более 24 млн.; «Юность Петра» - более чем по 23 млн. на серию и ряд других.

Но главное внимание на Пленуме было сосредоточено на еще нерешенных проблемах, с учетом и постановления Коллегии Госкино СССР, обсуждавшей итоги работы кинематографии за 1982 год.

Коллегия, в частности, отметила, что в деятельности киностудий, промышленных предприятий, организаций киносети и кинопроката имеются серьезные недостатки, нерешенные проблемы, что ряд выпущенных кинофильмов страдает мелкотемьем, примитивностью художественных решений, не вызывает интереса у зрителей; все еще мало картин, глубоко и всесторонне раскрывающих важные аспекты жизни современного общества, недостаточно ведется поиск современного героя. К работе над современным материалом слабо привлекаются ведущие творческие работники. Она подчеркнула, что в 1982 году сократилось количество зрителей, просматривающих советские фильмы; в Грузинской, Литовской, Латвийской, Азербайджанской, Армянской, Таджикской, Белорусской и Эстонской союзных республиках увеличилось количество киноустановок, не выполняющих плановых заданий, возросли их простои.

Указанные недостатки, отмечено в постановлении Коллегии, свидетельствуют о том, что далеко не все руководители предприятий и организаций кинематографии умеют по-хозяйски вести дело, не везде

обеспечен надлежащий контроль, режим экономии, целесообразное использование имеющихся ресурсов.

На Пленуме особое беспокойство было вызвано тем, что по данным кинопроката, абсолютное большинство отечественных фильмов, выпущенных на экраны страны, не пользуются успехом у зрителей, не достигают установленного постановлением Совета Министров СССР норматива окупаемости. Так, в 1978 году таких фильмов было из 108 – 88 или 81,5 процентов; в 1979 году – из 130 фильмов – 105 или 80,8%; в 1980 году – из 123 фильмов – 99 или 80,5%. За 1981 год пока нет полных данных, но оснований к заметным сдвигам к лучшему не имеется.

Имея это в виду, на Пленуме, как в докладе, так и в выступлениях, были даны попытки установить причины сложившегося тревожного положения.

/.../

Отмечалось, что проблема интересного фильма в последнее время активно обсуждается на страницах печати, в частности, журнала «Искусство кино» и это вполне понятно, так как вопрос интересного фильма – это вопрос качества кинопродукции, эффективности ее воздействия на умы и сердца советских людей. Завоевание массовой аудитории – задача, от решения которой зависит общественный престиж советской кинематографии, ее реальное участие в воспитании нового человека.

Отмечалось также, что в нашей стране ежегодно выпускается от 280 до 300 только новых полнометражных художественных фильмов и что наш современный зритель не идет подряд на любой фильм, он выбирает близкий ему жанр, фильм с участием его любимых актеров, он интересуется режиссером, который уже знаком ему по прошлым хорошим фильмам и новый фильм которого он ждет с нетерпением. Короче говоря, зритель – выбирает фильм, а это обстоятельство находит свое отражение в результатах проката.

Постоянно растет интерес зрителей, особенно молодых, к героико-патриотической тематике, фильмам о подвигах советских людей на фронтах и в тылу в годы Великой Отечественной войны.

Нельзя еще и еще раз не повторить о том огромном успехе, который имел фильм-киноэпопея «Освобождение» - его просмотрело 238 миллионов человек! Затем «Щит и меч» - 132 млн., «А зори здесь тихие» - 132 млн., «Они сражались за Родину» - 81,2 млн., «Высокое звание» - 53 млн., «В бой идут одни «старики» - 44 млн., «О тех, кого помню и люблю» - 31,3 млн., «Командир счастливой «Щуки» - 31 млн.

А разве можно не отметить и то, что только пять названий фильмов этой тематики: «Солдаты свободы», «Аты-баты, шли солдаты», «Фронт за линией фронта», «Черная береза», «Судьба» собрали вместе огромную аудиторию – 394 миллиона зрителей или на одну треть больше, чем все вместе взятые 83 отечественных фильма, выпущенных в этот период, каждый из которых просмотрело менее 5 миллионов зрителей.

Любят зрители и сделанные на хорошем уровне ленты морально-этической тематики. Восемь фильмов, поднимающих нравственную проблему: «Подранки», «Слово для защиты», «Москва слезам не верит», «Белый Бим – Черное ухо», «Сладкая женщина», «Розыгрыш», «Безотцовщина», «Приезжая», «Странная женщина» - просмотрел 281 миллион зрителей, что в среднем – по 35 миллионов на фильм.

Зритель хорошо принял и такие фильмы, как «Мимино», «Усатый нянь», «Служебный роман», «Ты – мне, я – тебе», которые собрали более 230-миллионную аудиторию, что в среднем составляет 46 миллионов человек на каждый фильм.

Зритель любит романтику, ему близок жанр сюжетных картин, рассматривающих различные моменты жизни людей. И этим не в малой степени объясняется успех таких фильмов, как «Москва – любовь моя», «Мелодии белой ночи», «Возврата нет», «Анна и Командор», «Неподсуден», «Цветы запоздалые», «Прощание с Петербургом», «Единственная», каждый

из которых имел аудиторию, превышающую 20 миллионов зрителей. А картина «Почтовый роман», которую, видимо, можно отнести к жанру революционной мелодрамы, собрала 43 миллиона.

Но наша отечественная мелодрама, зачастую, в списке жанрового дефицита и этому обязаны хорошей посещаемостью зрителем индийские фильмы, а также и успеха «Есения», столь нашумевший и набравший<sup>1</sup> за год учета свыше 180 миллионов зрителей.

Таким образом, многолетние результаты проката фильмов достаточно четко определяют интересы кинозрителей. Но, к великому сожалению, творческие работники – сценаристы и режиссеры, руководители киностудий еще явно недостаточно ориентируются на интересы зрителя, особенно на запросы молодежи, которая составляет основу киноаудитории. В кинорепертуаре ощущается хронический недостаток в хороших комедиях, приключенческих фильмах, мелодрамах, музыкальных кинолентах.

Из архивной коллекции НИИ киноискусства.

## № 18

### С П Р А В К А

**о мерах по улучшению работы с кадрами кинематографии в свете указаний Генерального секретаря ЦК КПСС товарища К.У.Черненко по некоторым вопросам современной кадровой политики**

1984 г.

Госкино СССР и союзных республик, киностудии, объединения, предприятия и организации советской кинематографии, руководствуясь решениями XXVI съезда КПСС, июньского /1983г./ Пленума ЦК КПСС, другими документами партии проделали определенную работу по совершенствованию подготовки, подбора, расстановки, воспитания и использования кадров. Система



кинематографии укомплектована, в основном, высококвалифицированными работниками, которые могут успешно решать задачи дальнейшего повышения роли киноискусства в формировании марксистско-ленинского мировоззрения и коммунистического сознания советских людей, активной пропаганды за рубежом завоеваний реального социализма.

На современном этапе выдвигаются новые, повышенные требования к кадрам. Как отмечалось на заседании Политбюро ЦК КПСС, обсуждавшем предложения товарища К.У.Черненко по некоторым вопросам современной кадровой политики, новизна и сложность задач, которые решаются в процессе совершенствования развитого социализма, возросший уровень образования и культуры советских людей предъявляют повышенные требования к кадрам, к их деловому и идейно-нравственному облику. Все это в полной мере относится к руководящим, творческим, инженерно-техническим и другим работникам советской кинематографии, ко всей работе по подготовке, подбору, расстановке, воспитанию и использованию кадров в нашей системе.

Всего в настоящее время в кинематографии работает около 330 тыс. человек /в том числе: в кинофикации и кинопрокате - 255 тыс., в кинопроизводстве - около 33 тыс., в кинопромышленности, строительстве и на транспорте - свыше 27 тыс. человек и т.д./. Улучшается качественный состав кадров. Если в 1977 году в системе кинематографии работало около 36,5 тыс. специалистов с высшим и средним специальным образованием /из них 15,9 тыс. - с высшим/, то в 1983 г. - 53,7 тыс. специалистов /22 тыс. - с высшим/.

Центральный аппарат Госкино СССР укомплектован в целом квалифицированными и опытными кадрами. Большинство из них являются членами партии. Среди 342 работников 179 имеют высшее специальное и 82 другое высшее образование.

Руководящие кадры киностудий по производству художественных, документальных, научно-популярных и учебных фильмов, органов кинофикации и кинопроката, предприятий кинопромышленности в основном

являются членами партии, обладают высокими деловыми качествами, политически грамотны, имеют достаточные профессиональные знания и опыт работы.

Составлены списки резерва кадров на выдвижение. Несколько омолодился руководящий состав на киностудиях, активной стали выдвигаться женщины. Свыше 70 % работников кинопроизводства по основным профессиям художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала сейчас имеют высшее образование. Промышленные предприятия НПО "Экран", ПО "Копирфильм", КБ, киностудии в основном укомплектованы высококвалифицированными инженерно-техническими кадрами. Они обеспечивают создание кинотехники на современном уровне, ее грамотную эксплуатацию.

Постоянное внимание уделяется подготовке кадров для кинематографии. Вопросы подготовки и воспитания студентов вузов и учащихся кинотехникумов и распределения молодых специалистов рассматривались на заседаниях коллегии Госкино СССР. Больше внимания стало уделяться подготовке кадров для союзных республик, в том числе путем внеконкурсных и целевых наборов. В 1983 году из ВГИКа состоялись выпуски актеров для кинематографии Узбекской ССР и кинорежиссеров-документалистов для Госкино РСФСР. В 1984 году был проведен целевой прием по основным творческим специальностям для кинематографии Казахской ССР. На Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров организован набор режиссеров по монтажу художественных фильмов. Ежегодно ВГИК и ЛИКИ выпускают свыше 700 специалистов с высшим, а кинотехникумы - 1300 со средним специальным образованием. Большинство выпускников остается работать в кинематографии.

Проводится работа по повышению квалификации руководящих, творческих работников и специалистов. Постоянное внимание этим вопросам уделяется в РСФСР, Украинской, Белорусской и Казахской ССР. Так, в России количество ежегодно обучающихся доведено до 1200, на Украине - до 800

человек. Расширяются категории слушателей Курсов повышения квалификации творческих и руководящих работников кинематографии при ВГИКе. Ежегодно их оканчивает свыше 1000 человек. Действенной формой повышения политической и профессиональной подготовки стали курсы руководящего состава системы кинематографии, которые были проведены на базе Московской высшей партийной школы в 1980 и 1984 гг.

Вместе с тем, новые повышенные требования ставят перед работой с кадрами более сложные, ответственные задачи.

В ряде организаций, на киностудиях и предприятиях не всегда работа по подбору, расстановке и воспитанию кадров носит планомерный и перспективный характер, ведется по старинке, недостаточно продуманно. Изучение политических, деловых и нравственных качеств работников порой подменяется формальным, анкетным подходом к изучению кадров, в результате чего происходят серьезные просчеты.

Большие резервы в работе по изучению и подбору кадров есть при выдвижении на руководящие и ответственные должности. Имеются случаи принятия поспешных, не всегда достаточно обоснованных решений. На руководящие посты иногда назначаются недостаточно компетентные люди, не проявившие себя на практической работе, которые не отвечают высоким требованиям сегодняшнего дня. Имеются случаи серьезных нарушений в хозяйственной деятельности, злоупотребления служебным положением, неумения строить свои отношения в коллективе, проявления зазнайства, чванства и т.п. По этим причинам были освобождены от занимаемых должностей директор Одесской киностудии т.Збандут, один из руководителей "Союзинформкино" т.Ключанский, главный редактор журнала "Кинемеханик" т.Жидков, директор центральной автобазы т.Кунин и другие. Не сумел правильно построить свои отношения с коллективом бывший директор студии "Диафильм" т.Тихонов. Серьезные недостатки в работе некоторых руководящих работников выявлены на киностудии им.М.Горького, в Научно-производственном объединении "Экран".

Есть случаи, когда на руководящие посты назначаются люди без выявления мнения партийной организации, трудового коллектива, что как правило приводит к нежелательным последствиям.

Это в частности проявилось в деятельности "Союзинформкино", где в результате ослабления требовательности и контроля со стороны подразделений Госкино СССР на ряд руководящих должностей были назначены беспартийные и профессионально малокомпетентные люди.

Есть недостатки в подборе кадров в центральном аппарате Госкино СССР. В ряде подразделений в последние годы растет средний возраст работников. Недостаточно происходит обмен специалистами между центральным аппаратом и подведомственными организациями. В некоторых управлениях мала партийная прослойка, многие руководящие должности занимают беспартийные. У определенной части работников центрального аппарата есть необходимость повышения своей профессиональной подготовки. Управление кадров и учебных заведений недостаточно координирует кадровую работу на местах, не оказывает необходимой помощи сотрудникам, отвечающим за работу с кадрами, не обобщает положительный опыт, накопленный в кадровой работе и не распространяет его в системе кинематографии.

Еще не проявляется должной заботы о повседневном и планомерном воспитании смены из числа перспективных работников и поэтому нет необходимого сочетания опытных и молодых кадров. Несмотря на определенные сдвиги в целом по системе недостаточно выдвигаются женщины, особенно в союзных республиках.

Большое значение приобретает создание резерва кадров на выдвижение. Однако практика показывает, что в этом наряду с положительными моментами есть немало формального подхода. В резерв зачисляются люди предпенсионного и пенсионного возраста, без необходимого образования и т.п. Не ведется работа с людьми, зачисленными в резерв с целью повышения их идейно-политического уровня, профессиональной подготовки. Есть случаи, когда выдвигаются на руководящую работу люди, которые вообще в

резерве не числятся.

Имеют место упущения с подбором и направлением в заграничные командировки работников кинематографии. Так, были досрочно отозваны из заграничных командировок два представителя "Совэкспортфильма" за нарушение норм поведения за рубежом. Нередки случаи превышения сроков пребывания за рубежом членов съемочных групп без веских на то оснований.

Требует совершенствования качественный состав художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала на киностудиях. Многие творческие работники не имеют высшего кинематографического образования, недостаточен удельный вес членов партии /особенно в хроникально-документальной и научно-популярной кинематографии/. На ряде киностудий с каждым годом растет число работников пенсионного возраста. Ощущается нехватка на студиях квалифицированных ассистентов режиссеров и режиссеров, организаторов кинопроизводства, которые в основном сейчас пополняются из числа лиц, не имеющих кинематографического образования.

Остро стоит "актерская проблема". На большинстве киностудий штаты этой категории работников заполнены, хотя часть из них достигла пенсионного возраста и к съемкам фильмов уже длительное время не привлекается. Из-за отсутствия вакансий на "Мосфильме", "Ленфильме", студии им. А.П.Довженко возникли трудности с привлечением талантливой молодежи. На киностудиях страны не ведется повседневной работы по более эффективному использованию молодых и опытных кадров, сохранению преемственности поколений. Тарификация еще не стала действенным рычагом творческого роста актеров.

Вызывает тревогу положение с кадрами кинофикации и кинопроката. Среди дипломированных работников этой системы незначительное число лиц, имеющих высшее, тем более кинематографическое, образование. В ряде республик большинство руководящих должностей заняты лицами, не

имеющими специальной подготовки. Так, в киносети Эстонской ССР работают 67% практиков, в Литовской ССР - 54%, в Таджикской ССР - 45%; в кинопрокате Туркменской ССР - 50%, Молдавской ССР и Казахской ССР - 43%. Профессиональный уровень многих работников кинофикации и кинопроката недостаточно высок, большинство из них нуждается в повышении квалификации или в переподготовке. Особенно неблагоприятное положение с редакторскими, методическими и экономическими кадрами, где практически нет профессионально подготовленных специалистов.

Требуется улучшения качественный состав инженерно-технических работников кинематографии. На предприятиях кинопромышленности еще велик средний возраст руководящих кадров, не уменьшается доля практиков; нет пока налаженной системы повышения квалификации этой категории работников.

Имеются недостатки в подготовке кадров. Учебные заведения кинематографии не полностью сориентированы на реальные потребности отрасли. Отстают от требований времени некоторые учебные планы и программы. В отдельных случаях отмечается нехватка квалифицированных кадров, а по некоторым специальностям заметное "перепроизводство". Так, на киностудиях ощущается нехватка организаторов кинопроизводства. Выпускники экономического факультета ВГИКа недостаточно владеют практическими навыками в области конкретного кинопроизводства.

Кинофикации и кинопрокату очень нужны квалифицированные методисты, редакторы и экономисты, но студенты ВГИКа экономического и киноведческого факультетов мало ориентированы на эту работу.

За последние годы образовался большой дефицит экономистов со средним специальным образованием, в частности плановиков и бухгалтеров для киностудий и органов кинофикации и кинопроката, подготовка которых в последние годы необоснованно сокращена Госкино РСФСР. Сейчас она ведется только Ростовским кинотехникумом. Подготовка, методистов и редакторов среднего звена для системы кинофикации и кинопроката, вообще

отсутствует.

Продолжается активная подготовка, кинорежиссеров, кинооператоров, киноактеров и киноведов в Государственном институте театрального искусства УССР им. П.К. Карпенко-Карого /Министерства культуры УССР/ и Грузинском государственном театральном институте им. Ш.Руставели /Министерства культуры Грузинской ССР/. Только, за последние пять лет из этих вузов выпущено около 250 творческих работников кинематографии указанных профессий. Уже сейчас имеются затруднения при межведомственном и межреспубликанском распределении молодых специалистов из числа кинорежиссеров и киноактеров. К тому же в этих вузах качество подготовки специалистов кинематографии ниже, чем во ВГИКе. В связи с этим есть необходимость более четкой координации в подготовке этих кадров - в масштабе страны.

На нынешнем этапе есть необходимость совершенствования системы переподготовки кадров. В настоящее время в системе кинематографии насчитывается около 80 тыс. руководящих, творческих работников и специалистов, повышение квалификации которых периодически должно обеспечивать Госкино СССР. В связи с этим необходимо поднять эффективность и качество работы действующих Курсов, чтобы они охватывали системой повышения квалификации более широкий круг работников системы и в первую очередь тех, которые обеспечивают успех дела на наиболее важных участках деятельности кинематографии. Есть большая потребность организации постоянно действующей системы повышения квалификации работников кинематографии в союзных республиках, особенно острая нужда в этом ощущается в кинофикации и кинопрокате.

С учетом новых требований улучшения работы с кадрами на современном этапе и в связи с тем, что ныне действующие Курсы не смогут успешно решать на перспективу поставленные задачи, представляется целесообразным изучить вопрос о создании при Госкино СССР Института

повышения квалификации работников кинематографии и внести соответствующие предложения в инстанцию.

Проект постановления коллегии по данному вопросу прилагается.

Начальник Управления кадров

и учебных заведений Госкино СССР П.К.Костиков

РГАЛИ, Ф. 2944, оп. 1, д. 1739, л. 72-78.

### № 19

#### Данные о наличии специалистов с высшим и средним специальным образованием в системе кинематографии

	Числ-ть работающих	Числ-ть специалистов - всего	В том числе				Удельный вес специалистов к общей численности работающих
			С высшим образованием	Из них женщин	Со ср. специальным образованием	Из них женщин	
• Киностудии	32857	12753	9222	3842	3531	2075	38,8 %
• Киносеть	232486	25975	5760	2677	20215	12741	11,2 %
• Кинопрокат	22657	4334	1478	925	2856	2070	19,1 %
• Промышленные предприятия	23623	5039	1963	899	3076	1664	21,3 %
• Транспорт	1305	106	37	10	69	19	8,1 %
• Строит-во	2049	614	365	208	249	124	30,0 %
• Учебные заведения	2186	1263	1036	534	227	129	57,8 %
• Научные учреждения	4043	2508	1968	1048	540	328	64 %
• Аппарат	7829	3487	2162	1083	1325	826	44,5 %
• Другие	254	71	30	15	41	29	28,0 %
<b>Итого:</b>	<b>329289</b>	<b>56150</b>	<b>2402</b>	<b>11241</b>	<b>32129</b>	<b>20005</b>	<b>17,1%</b>

РГАЛИ, Ф. 2944, оп. 1, д. 1739, л. 72-78.





**№ 20**

**Справка**

**О составе руководящих кадров центрального аппарата**

**Госкино СССР**

*на 01.11.84.*

Перечень должностей	Всего	Муж.	Жен.	Партийн.		Образование					Возраст					Стаж работы в кино			
				Чл. КПСС	б/п	ВГИК	ЛИКИ	Др. высшее	Сред.	н/сред.	До 35	36-50	51-60	Жен. св. 55	Муж. св. 60	До 5 л.	5-10 л.	11-15 л.	Св. 15
Нач-к упр-я, гл. редактор	12	11	1	12	-	4	2	5	1	-	-	6	4	1	1	1	1	1	9
Зам. нач-ка упр-я, гл. редактора	13	12	1	12	1	3	1	8	1	-	-	8	5	-	-	-	2	-	11
Нач-к отдела	48	33	15	39	9	9	6	28	3	2	3	29	9	5	2	6	6	9	27
Зам. нач-ка отдела	2	1	1	2	-	-	1	1	-	-	-	2	-	-	-	-	-	1	1
<b>Всего</b>	<b>75</b>	<b>57</b>	<b>18</b>	<b>65</b>	<b>10</b>	<b>16</b>	<b>10</b>	<b>42</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>45</b>	<b>18</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>11</b>	<b>48</b>

РГАЛИ, Ф. 2944, оп. 1, д. 1739, л. 72-78.

**№ 21**

**Из стенограммы выездного Пленума Всероссийской комиссии по кинотехнике не тему «Повышение активности использования технического оборудования на киностудиях РСФСР»**

*Октябрь 1984 г.*

<...>Товарищи! На прошлом совещании главных инженеров киностудий был дан анализ основных фондов киностудий и в основном, художественных фильмов. И вот в связи с тем, что многие главные инженеры хроникальных фильмов просили сделать такую же, примерно, какой же анализ и по студиям хроники, вот и институт подготовил с помощью студий небольшой анализ

структуры основных фондов студий хроники и научно-популярных фильмов РСФСР. Какова же структура основных фондов? Общая стоимость основных производственных фондов киностудий РСФСР на начало 1984 г. 27 миллионов 287 тыс. рублей, в том числе 14 миллионов 730 тыс. составляет стоимость оборудования и машин. Т.е. это порядка 54 %. Это в разрезе общей стоимости основных фондов РСФСР. Из них по студиям хроники 12 миллионов 744 тыс. рублей - все производственные фонды и 7 миллионов 897 тыс. рублей, т.е. 62 % - это стоимость машин и оборудования. Как распределяются эти фонды по киностудиям хроники? Лендокфильм - общая стоимость производственных фондов 2 миллиона 560 тыс. рублей в том числе оборудование 1 миллион 870 тыс. рублей или 73 % от общей стоимости фондов. Куйбышевская студия - 678 тыс. рублей - стоимость производственных фондов и в том числе стоимость машин 526 тыс. рублей или 77,6 %, Ростовская студия - 1 миллион 195 тыс. - общая стоимость, 854 тыс. руб. - стоимость оборудования или 71,5 %. Западно-Сибирская студия - общая стоимость производственных фондов - 900 тыс. руб, в том числе стоимость оборудования 756 тыс. рублей или примерно 80 %, Восточно-Сибирская студия - 2 мил. 268 тыс. рублей, в том числе оборудование 945 тыс. рублей или 41 %. Дальневосточная студия - 998 тыс. рублей в том числе оборудование 668 тыс. рублей 77 %.

Северо-Кавказская студия - 1 мил. 917 тыс. рублей в том числе оборудование 775 тыс. рублей – 40 %. Нижне-Волжская студия - 696 тыс. рублей в том числе оборудование - 532 тыс. рублей – 76 %. Казанская студия - 1м. 523т. рубля, в том числе оборудования - 870 тыс. рублей - 57,2 %. Как мы видим структура основных фондов в общем-то примерно одинакова для всех студий страны за исключением Северо-Кавказской и Восточно-Сибирской студий. Если рассмотреть эту структуру основных фондов для студий хроники высокий процент стоимости оборудования поскольку, во-первых, у них далеко не идеальные условия работы, т.к. большая часть студий расположена в приспособленных зданиях, стоимость которых ниже, которая могла бы

быть и кроме того специфика работы студий требует большого количества оборудования чем требуется для студий художественных фильмов, у которых более менее равномерно распределены эти производственные фонды, т.е. они ближе к 50 %. Значит, как в стоимости этого оборудования распределяется стоимость оборудования производственных цехов. Основную долю занимает цех съемочной техники, что характерно не только для студий хроники, но и для всех студий страны. Цех съемочной техники занимает большую долю в этой основной стоимости. Затем идет звукотехническое оборудование и оборудование цеха обработки пленки. На долю основных цехов монтажного, осветительного, комбинированных съемок падает гораздо меньше. Если рассматривать такую структуру основных фондов киностудии, конечно, она, мало о чем говорит и мы проделали расчеты удельных показателей стоимости оборудования на условный фильм или на одну часть годового выпуска. Если мы рассмотрим удельные показатели по цеху съемочной техники, то на одну часть это составит: Лендокфильм - 2039 тыс. рублей, по Куйбышевской 1,55. тыс. рублей, по Ростовской - 2,39 тыс. руб., Западно-Сибирская студия - 2,97 т. рублей, Восточно-Сибирская 1,91, Дальневосточная - 3,3, Северо-Кавказская - 3,02, Нижне-Волжская - 2,36, по Казанской - 3,9 тыс.рублей. Это удельные показатели по цеху съемочной техники. Если мы сравним эти показатели с ЦСДФ, то этот показатель там составляет 6,2 тыс.рублей, а на "Укркинохроники" этот показатель меньше на 1,89. Если будем сравнивать удельный показатель этого цеха с аналогичными студиями, то можно сказать, что их удельные показатели близки. Исключение составляет ЦСДФ потому как она значительно крупнее и имеет больше возможностей. По звукоцеху - "Лендокфильм" - 1,93, Куйбышевская студия - 2,6, Ростовская - 1,24 т.р., Западно-Сибирская 1,17, Восточно-Сибирская - 2,44, Дальневосточная -1,84, Северо-кавказская - 3,66, Нижневолжская -2,62, Казанская - 4,51. Как мы видим этот показатель колеблется в среднем 1,9-2 тыс. рублей. По третьему цеху - цеху обработки пленки этот показатель на одну часть составляет: Лендокфильм - 1,28,

Куйбышевская студия - 1,27, Ростовская - 1,07, Западно-Сибирская - 0,92, Восточно-Сибирская - 2,75, Дальневосточная 3,04, Северо-Кавказская - 1,26, Нижневолжская - 1,45, Казанская - 1,02. Вот эти основных цехов удельные показатели. На долю монтажных, осветительных приходится показатель ниже. Этот показатель говорит вот о чем. По сравнению с другими студиями этот показатель вполне сравним. Но, если говорить по качественной стороне этих фондов, то картина здесь довольна неприглядная. Оборудование работает более 15 лет и необходимо многое оборудование сменить, но найти его не так просто и дело вовсе не в том, что это дорогостоящее оборудование. Если мы рассмотрим смету затрат по производству фильма, то стоимость, расходы на зарплату составляю до 60-70 %. Основная доля затрат по смете уходит на зарплату. Снимать надо и оставлять 10-15 % на это оборудование мы не можем. Дело в том, что высокая стоимость оборудования тяжелым бременем ложится на экономику малых студий, т.к. это и фондоотдача и амортизационные отчисления, т.е. все то, что затрудняет переоснащение этих студий. Взять цех съемочной техники, ведь когда мы просматривали стоимость оборудования цеха съемочной техники, то мы видим в среднем это около 200 тыс. рублей. А что такое 200 тыс. рублей чтобы сменить всю съемочную аппаратуру? Это 5-6 съемочных аппаратов, которые сегодня предлагаются для съемки. Это не выход. То же самое можно сказать и по другому оборудованию. Поэтому здесь нужно искать другой выход из создавшейся ситуации. На сегодня делаются проработки нового оборудования, которое будет предназначаться для малых студий, но вместе с тем его стоимость не под силу студиям. Именно малым студиям. К сожалению, резко снизить стоимость нового оборудования не удастся. Может быть, найти выход такой, как кооперация малых студий по отдельным видам процессов. Наверное, только так можно будет работать. Создание базовых цехов. Если говорить о технических базах малых студий, то я, как представитель проектной организации, мы о ней знаем очень мало. Своевременно это сегодняшнее заседание. Когда мы начали готовить

материал к комиссии у нас ничего не оказалось и нам пришлось срочно запрашивать его у студий, т.е. мы как проектная организация с этими студиями работаем мало. И этому нужно как можно больше уделять внимания.

Слово для доклада "Состояние перспективы создания кинотехники для малых студий" заместителю начальнику производственно-технического Управления Госкино СССР тов. Тельнов А.И.

Дорогие товарищи! В свете реализации решений известного Постановления партии и правительства о мерах по дальнейшему улучшению идейно-художественного уровня и укрепления материально-технической базы советской кинематографии перед нашими научно-исследовательскими, опытными конструкторскими организациями и предприятиями кинемеханической промышленности поставлены очень серьезные задачи по разработке и освоению производством новой современной кинотехники, отвечающей передовому техническому уровню для оснащения всех подотраслей кинематографии. Сегодня мне хотелось бы сказать о том, что за последние 3,5 года предприятиями и организациями системы кинематографии при участии организации предприятий смежных министерств и ведомств был проделан большой объем работы по созданию техники и передовых технологических процессов. В этом периоде разработаны и рекомендованы для производства свыше 120 новых машин и аппаратов, приборов, устройств, материалов для всех отраслей кинематографии. Большинство рекомендованных к производству изделий выполнено на современном техническом уровне. Отличаются улучшенными технико-экономическими, эксплуатационными характеристиками. Научно-технический прогресс достигнут по всем направлениям деятельности. Однако, учитывая тематическую направленность нашего заседания, я остановлюсь на оборудовании, которое было разработано для киностудий.

Хотелось бы вести этот разговор по четырем направлениям. По оборудованию для киносъемок, по оборудованию звукотехническому, осветительному и оборудованию для процессов печати и химико-фотографической обработки фильмов.

За 3,5 года было разработано много оборудования и в предстоящие 1,5 года будет проведен ряд работ в этом направлении. Конкретно по съемочной аппаратуре. Все мы знаем, что основным киносъемочным аппаратом при съемки фильма является "Конвас-автомат". Используется также аппаратура типа "Дружба", "Союз", и как известно не по всем своим техническим характеристикам эта аппаратура удовлетворяет сегодняшнее требование кинематографии и операторов. Были созданы три новых кинокамеры, которые рекомендованы к серийному производству и даже выпускаются. Одной из них является камера "4КСР". Эта кинокамера предназначена для съемки на 16 мм пленку, обладает достаточно высокими теххарактеристиками. Имеет вес 6 кг, уровень шума - 32 дБ, имеет встроенные экспонометрические условия, имеет устройство для записи служебной информации, прошла достаточно большие производственные испытания на наших киностудиях и на студиях телевидения и получили хорошую оценку. Эта аппаратура уже выпускается с 1982 г. Второй камерой, которая рекомендована к серийному производству является "Кинор 35Р" - ручная камера для съемки на 35 мм пленку типа ЗКСР. Надо сказать, что эта камера, когда прошла первые испытания была рекомендована к серийному производству, получила достаточно хорошие отзывы, но после выпуска "ППС" и более тщательных испытаниях на киностудиях все-таки выявили у нее массу недоделок, недоработок и все эти замечания студий были обобщены и за этот год практически была произведена модернизация этой камеры. После модернизации, камера испытывалась на Центральных студиях документальных фильмов в Москве и отзывы творческих работников, операторов очень хорошие. Там была усовершенствована конструкция кассеты, проделана работа по повышению надежности ряда узлов этой

камеры. Сейчас эта камера рекомендована к серийному производству под шифром ЗКСР 2 Н. Камера будет выпускаться с 1986 года - первая промышленная партия объемом 5 камер. Наиболее выдавшимся достижением в области создания киносъемочной техники явилось завершение разработки новой штативно-плечевой камеры 5КСР - Кинор 35С, которая по своим техническим характеристикам отвечает передовому техническому уровню. Со временем эта камера должна заменить камеры Арифлекс БЛЬ и позволит нам избавиться от импорта этой дорогостоящей аппаратуры. Я думаю, что многие из вас знают технические характеристики этой камеры, они освещались в печати. Эта камера экспонировалась на выставке кинофототехники и по отзывам очень хороша. Камера уже начала выпускаться серийно. В этом году выпускается первая промышленная серия в объеме 5 комплектов. На следующий год планируется 25 комплектов. Она будет поставляться в той комплектации, какую закажет киностудия. На базе этой камеры создается облегченный вариант. 9-КСН - эта камера будет иметь массу 11 кг, а уровень шума 32 дицб. Первая промышленная серия этих камер будет выпущена в 1986 году. Объем - 25 комплектов.

Проводится модернизация старой камеры "Конвас-автомат". Камера 3 КСР стоит 15-20 тысяч в зависимости от комплектации, а камера "Конвас-автомат" в модернизированном виде будет стоить 7 тысяч. Модернизации будет проводиться по следующим направлениям:

будет снижен уровень шума до 45 дицб, встроены экспонометрические устройства и в купе с новым электроприводом камера будет отвечать ряду требований студий документальных и научно-популярных фильмов. В 12-й пятилетке запланирована разработка новой ручной камеры, которая будет иметь вес не более 8 кг, уровень шума - 32 дицб. Работа над созданием этой камеры уже начата. С оптикой. Освоено производство линейки сверхсветосильных объективов с фокусным расстоянием 28-35,50,75 мм и светосилой -1-1,2;1-1,3. Производство этих объективов налажено мелкими сериями на опытном производстве ЦКБК. Завершается разработка



светосильного объектива с фокусным расстоянием 22 мм. Ведется разработка малогабаритного объектива с переменным фокусным расстоянием, который должен заменить трансфокатор "Фотон" с фокусным расстоянием 25-80 мм и со светосилой 1,1,3,2, Масса этого объектива будет составлять до 800 грамм. Ведется работа по созданию сверхсветосильных аморфных блоков с фокусным расстоянием 22,35,50,75 мм. Выпуск этих объективов планируется в 1987-88 гг. Важнейшая работа ведется по разработке оптических светофильтров. Первый опытный образец будет испытываться на киностудии "Мосфильм" и "Ленфильм" уже в этом году. Первая партия этих светофильтров планируется на I и II квартал 1985 года. Решена проблема создание ряда унифицированных комплектов электропитающих устройств типа КПУ. Эти питающие устройства будут комплектоваться с новыми камерами, которые поставлены на производство и будут выпускаться отдельно для использования с камерами ныне существующими. Создан ряд устройств операторского оборудования. В частности сделана облегченная рельсовая тележка и специальный штатив для мультсъемок. Эти устройства будут выпускаться с 1985 года. Кроме тех камер отечественного производства, о которых я уже сказал, на студиях имеется достаточно много оборудования импортного производства. По ремонту этих 4 камер есть проблемы, так как не всегда есть запасные части. Было принято решение организовать выпуск отдельных зап. частей и организовать централизованный ремонт. Разработаны и рекомендованы к производству оборудования для подводных съемок. В том числе судно для обеспечения подводных съемок на базе теплохода "Восток- 13", подводный осветительный прибор мощность 1 тыс. вт. напряжением 110 вт. Для обеспечения комбинированных и специальных видов съемок завершена разработка мультстанка для съемок на 16 мм пленку. Создана установка для съемки кадров по методу фромпроекции и фокусирующей площадки для проведения макросъемок. Это, что касается оборудования для киносъемки. Теперь о звукотехническом оборудовании. За годы текущей пятилетки парк

звукотехнической аппаратуры пополнился рядом новых изделий. Та номенклатура изделий, новых, которая выпускается на Ленинградском оптико-механическом объединении: пульт звукооператора 70К31, портативный пульт звукооператора 90К45, комплект аппаратуры для съемки под фонограмму КВ330, портативный двухканальный магнитофон "Ритм 320", микрофон со скопированной характеристикой направленности КМК43. Чебоксарское производственное объединение "Электроприбор" серийно выпускает разработанную Микфи цифровую линию задержки. Ряд изделий звукотехники выпускается небольшими партиями по 30-40 в год опытным производством ЦКБК п/о "Экран".

В настоящее время завершены опытно-конструкторские работы по созданию таких изделий звукотехники как аппаратура записи фотографических фонограмм на 33 мм пленки и аппаратура для записи фотографических фонограмм на 16 мм пленки. Их технические характеристики освещались в печати. Портативный двухканальный пульт записи 90К53, радиомикрофон для киностудии КМС23, портативный кассетный магнитофон для записи на ленте 6,25 мм. До конца пятилетки в области звукотехники будут завершены опытно-конструкторские работы по созданию аналогоцифрового лимитора, конденсаторного микрофона КМС19-II, остронаправленного конденсаторного микрофона, миниатюрного конденсаторного микрофона для киностудии. Внедрение указанных изделий в кинопроизводство повысит существенно качество звукозаписи кинофильмов и позволит решить поставленные задачи перед звукооператором. Вся звукотехническая аппаратура очень сложная и будет очень дорогая. Поэтому мы думаем о том, что сложные звукотехнические работы было бы целесообразно проводить базово и в этой связи ЛЖК завершил работу, в которой доказывается целесообразность создания двух базовых звукоцехов для киностудии Российского региона. Первая база по лаборатории по звуку должна быть создана в Свердловске и вторая на Казанской киностудии.

В двух словах о том, что в области оборудования для монтажа фильма

закончена разработка двух звукомонтажных столов. Эти столы уже будут выпускаться. В отличие от тех столов новые сделаны с учетом замечаний работников студий.

Достигнуты успехи в создании киносъемочного освещения. Завершена разработка усовершенствованного комплекса киноосветительных приборов с кварцево-галогенными лампами типа "Марс", мощность 2000-3000 вт., напряжение 220 вт. Приборов "Фара" мощность 3 квт, напряжением 220-110 вт, отличающихся улучшенными техническими характеристиками, разработана система разъемов типа РШ-13 на номинальные токи 10, 25 и т.д. Они предназначены для оснащения всех линеек осветительных приборов, распределительных питающих устройств. Внедрение их на киностудии обеспечит безопасность на съемочных площадках. Разработан комплекс устройств для установки осветительных приборов на съемочной площадке, в павильоне и на натуре. В составе пять штативов. Завершена разработка осветительных приборов дистанционного управления. Завершена разработка металлогалогенных ламп с добавками галогенидов редко земельных металлов.

За оставшиеся годы пятилетки в этой области предстоит завершить разработку комплекса киноосветительного оборудования для киносъемочного освещения на натуре, кинопрожекторов, комплекса портативных осветительных приборов типа "Луч", осветительных приборов без теневого света второго поколения, комплекты переносных распределительных устройств для электрокоммутации осветительных приборов и осветительная аппаратура для фотоателье.

Оборудование для печати и химико-фотографической обработки फिल्मоматериалов. Если говорить применительно к киностудиям малой производственной мощности, то за эти годы была разработана модель проявочной машины для обработки черно-белых негативных и позитивных пленок типа 47 П9. Машина предназначена как для обработки 16 мм так и 35 мм пленки. Имеет хорошие технико-экономические показатели. Эта машина

будет выпускаться с 1986 года. Будет выпущено 3 машины.

Интересно то, что ЦКБК завершил в 1981 году разработку новой малогабаритной проявочной машины, которая предназначена для оснащения лабораторией телецентров для цветных обрабатываемых киноплёнок. Машина рекомендована к производству. Эту машину легко можно приспособить для обработки черно-белых плёнок. Машина маленькая, высота по нормальному человеку и оснащена всем необходимым вспомогательным оборудованием.

В 1983 году была завершена объёмная работа по созданию вспомогательного оборудования для цехов обработки плёнки и фотокопировальных фабрик. Все изделия рекомендованы в производство. И будут выпускаться со следующего года.

Копировальное оборудование. В настоящее время проходит испытания базовая модель копировального аппарата печати 35 мм плёночных материалов с производительностью 4400 с паспортом и 8800 без паспорта эта модель кинокопировального аппарата получила шифр I5КАМ-I. По своим характеристикам это очень хороший аппарат. Кроме того мы хотим, чтобы наши предприятия оснащались той кинокопировальной аппаратурой, которая бы позволяла плёночные материалы с иммерсии и планом было предусмотрена разработка модификации аппарата 15 КМ-I с иммерсионным блоком, но наши коллеги чехословаки уже разработали копировальный аппарат, который по своим техническим характеристикам превосходит модель фирмы "Де При". В этом году этот аппарат в Чехословакии проходит производственное испытание и мы надеемся, что с 1986 года эти аппараты будут поставляться в СССР.

Хочу предупредить, что стоимость очень велика - 120 тысяч рублей. Необходимо отметить, что разработана ещё серия аппаратов, но это всё ещё продолжается и говорить о технических характеристиках рано.

Разработан новый цветоанализатор. Он создавался по техническому заданию Гостелерадио и предназначен для оснащения телецентров, но с успехом

может быть использован в цехах обработки пленки киностудии. К сожалению, вопрос о размещении серийного производства этих цветоанализаторов наш до сих пор не решен. Работа усиленно ведется по этому вопросу.

Что касается ультразвуковых машин для чистки фильмовых материалов. По ряду характеристик эта машина не удовлетворяет требований наших предприятий. В настоящее время ведется модернизация и также создание новой, в которой будут предусмотрены процессы, которые сократят расход дефицитного растворителя и плюс ко всему это позволит удовлетворить требования окружающей среды. Кроме того ультразвуковые машины мы сейчас покупаем в Польше. Так что те машины УФЦ, которые есть на киностудиях надо списывать, т.к они работают более чем 20 лет и генератор этих машин работает на запрещенной частоте. Вместо них рекомендуются машины ЦУ-2.

Приступаем к дискуссии. Слово предоставляется Н.А.Ваал

Российская кинематография занимает в советском кино заметное место. Задачи и проблемы Российской кинематографии идентичны со всем тем, что нас волнует. Но наша огромная Республика ставит свои специфические проблемы и прежде чем о них говорить мне бы хотелось в целом представить вам Российский кинематограф.

В системе Госкино РСФСР имеется 11 киностудий и принадлежащих им 56 кинокорреспондентских пунктов, 7 дубляжных пунктов, выполняющих производственную программу. Эта программа составляет ежегодный выпуск 1380 частей. Художественных, научно-популярных, документальных, учебных и киножурналов. Осуществляется дубляж кинофильмов художественных и киножурналов и массовая печать киножурналов на 35 мм и 16 мм пленке. На киностудиях работает больше 3 тысяч человек, в том числе 350 инженерно-технических работников. Все Российские киностудии создавались в свое время на базе приспособленных зданий и это и до сих пор

откладывает определенный отпечаток на нашу работу. За две предыдущие пятилетки и три года этой пятилетки сделано не так мало для развития технической базы студии. Построен двухпавильонный корпус Свердловской киностудии и базовый цех обработки киноматериалов, надстройка четырехэтажной киностудии Леннаучфильм, построено новое здание Северо-Кавказской студии кинохроники, в Ростовской киностудии гараж, осветительный цех. В настоящее время заканчивается строительство нового монтажно-тонировочного корпуса на Ленаучфильме, строительство нового здания Западно-Сибирской студии, ведется строительство гаража и реконструкция бывшей школы Свердловской киностудии под производственные цеха. Объем капитальных вложений на эти работы составил 15 миллионов рублей. Параллельно со строительством новых зданий, практически почти каждая студия за эти годы вела реконструкции своих производственных цехов. Согласно планам мы будем строить новое здание Дальневосточной студии, Куйбышевской студии кинохроники. Разумеется, что все эти меры по развитию студий за 13 лет повлекли за собой возрастание стоимости основных фондов с 14 миллионов до 27 миллионов, что составило 92 %. Сумма амортизационных отчислений возросла с 1 миллиона до 2 и составила 74 %. В то время как объем производства вырос с 10 до 17 миллионов, на 70 %. Численность работающих выросла всего на 20 %. Из этих цифр видна диспропорция, которая говорит о необходимости повышения эффективности использования как баз в целом, технических цехов и оборудования. Недостаточная использование наших баз есть, и закрывать на это глаза нельзя, и мы знаем, к каким недостаткам это приводит. Что же мы можем сделать, чтобы повысить эффективность использования наших баз?

Я считаю, что есть первостепенные, более принципиальные меры для повышения эффективности и второстепенные, которые сводятся к постоянной работе. Первостепенные меры: организация ритмичности кинопроизводства - это важный момент в деятельности студий. Второе -

осуществление мероприятий по кооперированию и специализаций. Затем соблюдение норм численности и выработки на киностудиях, улучшение планирования работы, пересмотр ценников. Это вопросы, которые надо решать, но одна техническая служба их решить не может. К числу второстепенных мероприятий надо отнести соблюдение технологической дисциплины, модернизацию имеющегося оборудования, своевременное проведение профилактических ремонтов, списание морально-технической устарелой техники, пополнение новой дорогостоящей техники с учетом влияния на стоимость основных фондов, экономное использование материалов, запчастей, электроэнергии.

Из архивной коллекции НИИ киноискусства

## **№ 22**

### **Постановление Коллегии Госкино СССР на основании Постановления ЦК КПСС и Совмина СССР "О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии" от 19.04.1984 г.**

*Ноябрь 1984 г.*

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР "О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии "четко определило идейно-художественную перспективу развития советского киноискусства» дало развернутую программу совершенствования планирования, производства и проката фильмов.

Этот важнейший документ широко обсужден на заседаниях коллегий Госкино союзных республик, производственных совещаниях, собраниях коллективов киноорганизаций и получил полную поддержку и одобрение

всех работников кинематографии. Уже сегодня сказывается его воздействие на ход и характер производственно-творческой деятельности киноорганизаций. Повсеместно разработаны планы мероприятий, осуществлены первоочередные меры по организации их выполнения. Киностудиями, предприятиями и организациями, госкинокомитетами союзных республик, подразделениями центрального аппарата проведена определенная работа по реализации плана организационных мероприятий Госкино СССР, вытекающая из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19.04.84 № 350 и распоряжения Совета Министров СССР от 19.04.84 № 761.

Оценивая состояние дел, как первоначальный этап работы над реализацией постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР, коллегия считает, что для достижения качественно новых и ощутимых результатов, успешного выполнения поставленных перед кинематографом задач требуются дополнительные, более аффективные меры по выполнению намеченных мероприятий».

Руководствуясь указаниями Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Константина Устиновича Черненко, высказанными в его речи на юбилейном Пленуме Союза писателей СССР и принимая их к неуклонному исполнению в практической деятельности, коллегия Госкино СССР

**ПОСТАНОВЛЯЕТ:**

I. Председателям Госкино союзных республик, руководителям киностудий, предприятий и организаций, начальникам главных управлений, управлений и объединений Госкино СССР принять дополнительные меры, обеспечивающие безусловное выполнение требований постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19.04.1984 г. «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» и распоряжения Совета Министров СССР от 19.04,84.



Периодически заслушивать на заседаниях коллегии Госкино ССОР руководителей Госкино союзных республик, киностудий, предприятий и/организаций о проделанной работе по реализации постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР/.../

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1714, л. 5, 50-55

№ 23

## **С П Р А В К А**

### **об итогах финансово-хозяйственной деятельности предприятий и организаций Госкино СССР за 1984 год**

#### Производство фильмов

Киностудии страны закончили производством 321 полнометражный фильм при плане 316, в том числе художественных 159 при плане 156, документальных и научно-популярных 35 при плане 34, телевизионных 127 при плане 126 и 1388 названий короткометражных фильмов при плане 1383. План по выпуску полнометражных кинофильмов выполнен всеми киностудиями.

По основным тематическим и жанровым направлениям выпуск полнометражных художественных фильмов составил: современной тематики - 44, исторической и историко-революционной - 22, военно-патриотической - 18, для детской и юношеской аудитории - 29, кинопублицистического жанра - 25, музыкально-комедийного - 21.

Тематическая и жанровая направленность новых художественных кинофильмов отвечает идейно-воспитательным задачам, стоящим перед советским киноискусством в свете решений XXVI съезда КПСС, последующих Пленумов ЦК КПСС, постановления ЦК КПСС по идеологической, политико-воспитательной работе, и рассчитана на охват кинозрителей всех возрастных групп. На заключительном этапе работы над

фильмами 1984 года киностудии приступили к практическому выполнению долговременной программы по решению идейно-творческих задач, предусмотренных постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР "О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии".

Поставленные на киностудиях документальные и научно-популярные фильмы посвящены актуальным темам современности, развитию народного хозяйства, науки и культуры.

Благодаря целенаправленным мерам, принятым киностудиями, республиканскими кинокомитетами и Госкино СССР в свете постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19.04.84 № 350 и распоряжения Совета Министров СССР от 19.04.84 № 761р, производственно-экономические показатели работы киностудий в 1984 году по сравнению с предыдущим годом улучшились.

Производство всех видов полнометражных фильмов закончено с экономией денежных средств в размере 3,2 млн.рублей, что составляет 3,4% к стоимости полнометражной кинопродукции в сметных ценах.

Постановка телевизионных художественных фильмов в 1984 году завершена в целом с экономией денежных средств, тогда как в предыдущие три года киностудии не укладывались в отпускаемые Гостелерадио СССР денежные ассигнования. Возросло число киностудий, завершивших 1984 год без пролонгации сроков производства фильмов и перерасходов сметных ассигнований.

В 1984 году по сравнению с 1983 годом сократилось количество художественных кино- и телефильмов, сданных с нарушением установленных сроков производства (с 29% до 22% - по кинофильмам и с 37% до 26% - по телефильмам) и с перерасходом сметных ассигнований (с 26% до 13% - по кинофильмам и с 26% до 21% - по телефильмам). Уменьшилась сумма перерасходованных денежных средств по кинофильмам,

у которых имело место несоблюдение сметных ассигнований, с 1770,7 тыс.рублей в 1983 году до 1164,7 тыс.рублей в 1984 году.

Однако при общих положительных результатах производственно-экономической деятельности кинопроизводства в 1984 году отдельные киностудии еще медленно решают вопросы, связанные с улучшением работы своих подразделений, неоперативно устраняют недостатки, на которые обращено внимание в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР по кино.

Так, киностудии: Одесская, "Узбекфильм", "Казахфильм", "Грузия-фильм", "Азербайджанфильм", "Арменфильм" и "Таллин-фильм" завершили 1984 год в целом с перерасходом денежных средств, выделенных на производство полнометражных художественных кинофильмов; Свердловская, "Узбекфильм", "Казахфильм", "Грузия-фильм", "Азербайджанфильм" - с перерасходом сметных ассигнований, предусмотренных на создание телефильмов; "Казахфильм" и ЦСДФ допустили перерасход денежных средств при производстве полнометражных документальных кинолент.

Отдельные киностудии не добились по полнометражным научно-популярным и документальным фильмам сокращения удельного веса нарушений плановых сроков производства.

Из-за несвоевременной подготовки качественных сценариев не выполнили в 1984 году план по запуску в производство полнометражных фильмов киностудии "Казахфильм", Литовская, "Киргиз-фильм", "Гаджикфильм", "Молдова-филм", "Азербайджанфильм", Ленинградская студия документальных фильмов.

### Кинофикация и кинопрокат

В отчетном году органы кинофикации и кинопроката основное внимание уделяли практической реализации планов организационных мероприятий по выполнению постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР "О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов

и укреплению материально-технической базы кинематографии" и принятых в союзных республиках постановлений по данному вопросу. Продолжалась работа по дальнейшему повышению роли кино в идейно-нравственном воспитании населения, совершенствованию пропаганды, рекламы и практики показа лучших произведений отечественной кинематографии. Принимались меры по обеспечению сохранности фильмофонда, повышению культуры обслуживания и качества кинопоказа, расширению и укреплению материально-технической базы киносети и кинопроката.

На экраны страны было выпущено 282 художественных фильма, в том числе 149 отечественных, 65 социалистических стран и 68 капиталистических и развивающихся стран. Работники киносети и кинопроката большое внимание уделяли пропаганде и продвижению отечественных кинофильмов. Особым успехом у зрителей пользовались картины: "Берег", "Европейская история", "Время желаний", "Военно-полевой роман", "Белые росы", "Волчья яма", "Одиноким предоставляется общежитие", "И жизнь, и слезы, и любовь" и другие высокохудожественные произведения. Лучшие советские фильмы печатались увеличенными тиражами, что позволяло обеспечить их широкий показ в городских и сельских киноустановках.

В 1984 году организации киносети и кинопроката начали широкий показ художественных фильмов, посвященных 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Проведены Всесоюзные премьеры фильмов: "Берег" и "Европейская история". В ряде республик состоялась торжественная кинопреьера документального фильма "Маршал Жуков. Страницы биографии", а также организованы тематические показы документальных фильмов, посвященных подвигу советского народа в Отечественной войне.

В целях расширения детской киноаудитории, широкого использования произведений киноискусства в идейном воспитании подрастающего поколения проведены кинофестивали и Всесоюзные кинонедели: "Сказка", "Здравствуй, школа!", "Гордая профессия моя", "Имя Ленина в сердце

каждом"; расширяется сеть кино клубов, кинолекториев в школах и профессионально-технических училищах. Для приобщения детей к киноискусству кинотеатры и киноустановки проводили кинопанорамы, кино вечера, творческие встречи с создателями детских фильмов. В настоящее время детей обслуживают 444 специализированных кинотеатра, 100 кинозалов и около 8,1 тыс. школьных киноустановок. В результате проводимых мероприятий план 9 месяцев 1984 г. по обслуживанию детей выполнен на 102,7%, сверх плана обслужено 13,8 млн. детей. За 9 месяцев 1984 г. улучшили показатели по обслуживанию детей по сравнению с тем же периодом 1983 г. Белорусская ССР, Узбекская ССР, Казахская ССР, Литовская ССР, Киргизская ССР, Туркменская ССР. Ухудшили этот показатель работы РСФСР, Молдавская ССР, Латвийская ССР, Таджикская ССР и Армянская ССР.

В 1984 году были подведены итоги Всесоюзного смотра-конкурса детских специализированных, общезэкранных постоянно действующих кинотеатров и школьных киноустановок. Лучшие детские и общезэкранные кинотеатры награждены Почетными грамотами Госкино СССР и ЦК профсоюза работников культуры.

Руководствуясь решениями Партии и Правительства по претворению в жизнь Продовольственной программы, организации киносети за 9 месяцев провели порядка 1,6 млн. сеансов с показом фильмов сельскохозяйственной тематики. На этих сеансах присутствовало около 79 млн. тружеников сельского хозяйства. В отчетном году более целенаправленно осуществлялась работа по использованию кинолент антиалкогольной тематики.

Продолжалось укрепление материально-технической базы киносети и кинопроката. В течение года организации киносети и кинопроката получили 19 тыс. кинопроекторов, 16,7 тыс. пластикатных экранов, 27 комплектов средств механизации трудоемких процессов на фильмобазах, 62 фильмореставрационные машины, 1,4 тысячи автомобилей и 375

мотоциклов с коляской, что позволило улучшить качество кинопоказа и сохранность фильмокопий на 15 тысячах киноустановок из которых более 12 тысяч составляют сельские.

В результате принятых мер план 1984 года по обслуживанию зрителей выполнен на 100,7%, сверх плана обслужено 21,1 млн. зрителей. Не справились с планом по обслуживанию зрителей Госкино РСФСР (99,6% к плану), Грузинской ССР (99,1%), Армянской ССР (98,2%).

План по валовому сбору средств выполнили все Госкино союзных республик за исключением Госкино РСФСР (98,8%, недобор 6,1 млн. рублей). В результате невыполнения плановых заданий киносетью Госкино РСФСР план по валовому сбору в целом по стране выполнен на 99,9%, недополучено 1,0 млн.рублей (план 889,7 млн.рублей, фактически 888,7 млн.рублей). При этом по городской киносети недобор средств составил 2,7 млн.рублей (99,6%). Сельская киносеть выполнила план на 101,2%, сверх плана получено 1,7 млн.рублей.

Несмотря на некоторое улучшение работы сельской киносети, в деятельности ее, так же как и в городской киносети, имеют место существенные недостатки. По-прежнему велики простои сельских киноустановок. За 9 месяцев 1984 года они возросли на 57,3 тыс.дней или на 16,8% и составили 3,3% к общему числу рабочих дней против 2,8% за тот же период 1983 года (в Молдавской ССР - в 2,1 раза, в Таджикской ССР - в 1,9 раза, в Латвийской ССР - в 1,7 раза, в Украинской ССР и Таджикской ССР - в 1,4 раза).

Как и в предыдущие годы, основными причинами простоев киноустановок являются непригодность помещений для демонстрирования кинофильмов, неотапливаемость их в зимний период; отсутствие киномехаников и рост совместителей из числа специалистов сельского хозяйства, полностью занятых на основной работе во время проведения сельскохозяйственных работ.

Также за этот период несколько возросли и простои городской киносети (на 0,7%).

Увеличилось количество киноустановок, не выполняющих план, на 2,1 тыс. или на 7,5% и составило 30,4 тыс, в том числе по городской киносети - 5,0 тыс, по сельской киносети - 25,4 тыс. Их удельный вес по городской и сельской киносети к среднедействующему количеству составил соответственно 30,3% и 27,2%.

За 1984 год увеличилось среднее число бездействующих киноустановок до 1235 ед. против 966 ед. в 1983 году или на 27,9%.

Следует сказать, что недостатки в работе киносети имеют ряд объективных причин. Около 1,5 тыс. кинотеатров в городах требуют технического переоснащения новой киноаппаратурой, обеспечивающей необходимое качество кинопоказа.

В сельской местности около 30% всех киноустановок имеют морально устаревшую и физически изношенную киноаппаратуру. Выпуск реставрационных машин для организаций кинопроката остается ограниченным.

Не лучшим образом обстоит дело с обеспеченностью киносети и кинопроката автотранспортом и фондами на бензин, выделяемых местными органами. Все это отрицательно влияет на интенсивность продвижения кинофильмов, организацию обслуживания кинопередвижками населенных пунктов, не имеющих мест кинопоказа, участков отгонного животноводства, полевых станов и бригад.

Продолжает оставаться большим число сельских населенных пунктов с населением 500 жителей, где не организован постоянный показ из-за отсутствия клубных помещений. По состоянию на 01.01.84 таких пунктов насчитывалось 2314, что составляет 4,5% от общей численности. По сравнению с 1982 годом их число увеличилось на 305 ед.

Несмотря на невыполнение плана по валовому сбору за 1984 год, план четырех лет пятилетки выполнен на 103,9%. Сверх плана получено 135,9 млн.рублей. По городской госкиносети план выполнен на 104,0% (+ 117,6 млн.рублей), по сельской - на 103,1% (+ 18,3 млн.рублей).

План по обслуживанию зрителей за 4 года 11-ой пятилетки выполнен на 103,8%. При плане 12,9 млрд. человек обслужено 13,4 млрд. Сверх плана обслужено 0,5 млрд. человек, в том числе в городах на 0,3 млрд. зрителей, в сельской местности на 0,2 млрд. зрителей больше запланированного количества посещений.

Важным стимулом повышения эффективности работы организаций киносети должно стать новое "Типовое положение о премировании работников организаций киносети и органов управления киносетью за основные результаты хозяйственной деятельности", введенное в действие с 1 января 1985 года.

### Промышленность

Промышленные предприятия план 1984 года выполнили по всем основным показателям: по объему реализуемой продукции - на 101,4% (план 138,69 млн.рублей, фактически 140,64 млн.рублей), нормативно-чистой продукции - на 101,2% (38,24 и 38,69 млн.рублей), по товарам культурно-бытового назначения - на 103,3% (22,30 и 23,04 млн. рублей), по производительности труда - на 103,7%. Сверх установленного плана выпущено приборов, средств автоматизации и запасных частей к ним на 1,17 млн.рублей. Прибыль от промышленной деятельности составила 18,6 млн.рублей при плане 15,8 млн.рублей.

Принятые социалистические обязательства на 1984 год по росту производительности труда на 1% и снижению себестоимости на 0,5% перевыполнены. За отчетный период производительность труда повышена против плана на 3,7%, себестоимость продукции снижена на 1,7 процента.

Все промышленные предприятия справились с выполнением плана по основным технико-экономическим показателям и принятыми социалистическими обязательствами, по поставкам продукции- на экспорт.

Предприятиями киномеханической промышленности выполнены задания по выпуску кинопроекторов 35КТ-I (Одесский завод "Кинап"), проявочных



машин К180П-13 (Киевский завод "Кинап"), киносъемочных аппаратов 9РКС ("Москинап"), определенные постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР. Завершены в установленные сроки и в полном объеме задания по освоению и изготовлению новой техники и внедрению прогрессивной технологии. Это позволило снизить трудоемкость изготовления продукции на 210,1 тыс.н/часов, условно высвободить численность в количестве 115 человек и получить экономический эффект в сумме 145 тыс.рублей. Плановое задание по росту производительности труда выполнено на 103,4%. По сравнению с 1983 годом значительно сократились непроизводительные потери рабочего времени - прогулы на 24% (с 1560 ч/дней в 1983 году до 1188 чел./дней в 1984 году), внутрисменные простои в 38 раз (соответственно с 38 тыс.чел/час до одной тыс.чел/час), отпуска с разрешения администрации на 42,5% (с 3952 чел/дней до 2272 чел/дней); продолжает развиваться бригадная форма организации труда. Количество бригад увеличилось против прошлого года на 14 единиц, а количество работающих в них на 613 человек или на 43% (в 1983 году - 1441 человек, в 1984 году - 2054 человека, что составляет 35,7% от общей численности промышленно-производственного персонала объединения. Производительность труда рабочих, охваченных бригадной формой организации труда, выше работающих индивидуально на 3,4%.

Проведены мероприятия по экономии материальных и энергетических ресурсов, в результате сэкономлено проката черных металлов 54,01 тонны, проката цветных металлов - 10,24 тонны, лесоматериалов - 0,4 тыс.м<sup>3</sup>, электроэнергии - 1464 тыс.квт. час, теплоэнергии -2499 Гкал, топлива - 138 условных тонн. Себестоимость продукции снижена против плана на 2%, в том числе материальные затраты на 2,2%. Экономия от снижения себестоимости составила 0,8 млн.рублей.

Предприятия НПО "Экран" в 1984 году по сравнению с 1983 годом резко ухудшили ритмичность работы. В I декады выпуск продукции составил 12,2% от общего объема, во II декады - 22%, в III декады -65,8% (в 1983 году

- 21,4%, 30,1% и 48,5%). На это в значительной степени повлияло необеспеченность материально-техническими ресурсами и срывы поставок комплектующих изделий. ЛОМО не поставило звуковоспроизводящие устройства КЗВП-14-8 и микрообъективы С0-200-ИМ для выпуска киноустановок "Украина-7". Минэлектротехпром отказал в плановых поставках аккумуляторов типа НКГК и электродвигателей ДПУ-40, что задержало в III квартале выпуск киносъёмочных аппаратов ЗКСР-М, ЗКСР-МШ.

Продолжает иметь место перевыполнение плана по продукции, имеющей ограниченный спрос, и не выполнение плана по изделиям, потребность в которых организаций кинематографии и других потребителей не удовлетворяется. Так, например, при ограниченном спросе перевыполнен план по выпуску кинопроекторов "Украина" на 2464 штуки (план 29000 штук, фактически 31464 штуки), при этом на I января т.г. нереализованный остаток их составляет 1866 штук на 0,9 млн.рублей. Полностью не выполнен план по производству люксометров (2600 штук), операторских тележек (10 шт.), кинопроекторных аппаратов 35 КСА-03 (100 шт.). Снизился удельный вес продукции, выпускаемой с Государственным знаком качества с 56,8% в 1983 году до 43,2% в 1984 году за счет сокращения выпуска кинопроекторов "Украина-5" и "Радуга-2" и потери ГЗК изделием А-742А из-за недостатков в конструкции и низкого качества изготовления. Имеются серьезные претензии к качеству отдельных видов продукции, особенно по Одесскому заводу "Кинап" (кинопроекторы "Ксенон", КП-3ОК, 35КТ-1 и др.), руководство которого недостаточно уделяет внимания этим вопросам, в связи с чем завод несет большие затраты на устранение недостатков в поставленной продукции потребителям. Подготовка производства к запуску изделий на заводе ведется с большим опозданием по всем этапам. Из-за низкого уровня организации работ не соблюдается плановая дисциплина, что сказывается на выпуске изделий по номенклатуре. НПО "Экран" и Одесский завод "Кинап" не приняли должных мер к выполнению мероприятий по развитию

мелкосерийного производства. В результате темп роста его составил в 1984 году 125,6% против запланированного в размере 160%. По этой причине не выполнен план по выпуску кинопроекторов КП-3ОК и сняты с плана производства звуко-контрольные столы А752-А, тогда как потребность в указанной продукции не удовлетворяется.

Предприятия кинокопировальной промышленности, несмотря на серьезные сбои в поставке киноплёнки, работали ритмично и выполнили план по всей номенклатуре. В I декады выпуск продукции составил 28,7% от общего объема, во II декады - 33,6%, в III декады - 37,7%. Сверх утвержденного лимита в киносеть поставлено около 5 млн.метров цветных 35 мм фильмокопий. Производительность труда повышена против плана на 4%. За счет этого условно высвобождена численность в количестве 166 человек. Весь прирост объема производства в сумме 1,4 млн.рублей получен за счет роста производительности труда. В отчетном году на предприятиях имелось 145 бригад с численностью 251 человек (в 1983 году 124 бригады с численностью 993 человека), в том числе 47 бригад (400 человек) работают на единый наряд с распределением заработка по коэффициенту трудового участия. Производительность труда в таких бригадах повысилась на 7-10%. Сократилось применение сверхурочных работ с 10,0 тыс.часов в 1983 году до 7,7 тыс.часов в 1984 году или на 33%, потери рабочего времени соответственно с 1718 чел.дней до 1372 чел.дней или на 20%.

В целях совершенствования структуры управления производством к Московской кинокопировальной фабрике присоединена Лаборатория обработки цветных фильмов. За счет сокращения аппарата управления укомплектован цех тиражирования записи видеопрограмм на кассетах.

В результате соблюдения строгого режима экономии и реализации оргтехмероприятий кинокопировальными фабриками сэкономлено сырьё и материалов на 353 тыс.рублей, электроэнергии 33 тыс. квт.часов, теплоэнергии 2583 Гкал, топлива 388 условных тонн.

Себестоимость продукции снижена против плана на 1,5% в т.ч.

материальные затраты на 1,3%. Экономия от снижения себестоимости составила 1,2 млн.рублей.

При общей экономии киноплёнки в целом по п/о "Копирфильм" Московская кинокопировальная фабрика допустила перерасход контрастной плёнки "Кодак" в количестве 40,4 тыс.метров на сумму 34,5 тыс.рублей, что составляет около 60% от общей поставки этого типа плёнки и 5% от общего объема поставляемой контрастной плёнки по импорту. На этой фабрике возросло количество рекламаций на качество исходных материалов с 18 в 1983 году до 22 в 1984 году. Рязанская кинокопировальная фабрика допустила перерасход цветной 16 мм киноплёнки в количестве 118 тыс.метров на 14,8 тыс.рублей. Московская и Харьковская кинокопировальные фабрики не обеспечили в отчетном году внедрение бригадных форм организации труда.

По промышленности задания пятилетнего плана на 1981-1984 годы по объему производства не выполнены. Это объясняется тем, что пятилетний план был рассчитан на поставки киноплёнки в количестве 780-875 млн.пог.метров, тогда как поставки составили 780-750 млн. пог.метров. Кроме того, в связи с уменьшением потребности в кинопроекторах "Радуга-2" и "Украина" против пятилетнего плана сокращено их производство за 1981-1984 гг. на 10,8 млн.рублей. Объем товарной продукции составил 591,7 млн.рублей при плане 605,6 млн.рублей или ниже пятилетнего плана на 13,9 млн.рублей.

#### Развитие науки и техники

План 1984 года по научно-исследовательским и опытно-конструкторским работам предприятиями и организациями Госкино СССР выполнен. Завершены работы по 107 темам. Разработаны и утверждены удельные нормы расхода воды для киностудий и промышленных предприятий, нормы возврата серебра предприятиями НПО "Экран" и п/о "Копирфильм", нормы запаса и расхода запчастей к кинопроекционной аппаратуре. Разработана и утверждена отраслевая структура норм и нормативов расходования

материальных и топливно-энергетических ресурсов в промышленном производстве. Осуществлен пересмотр действующих норм расхода химикатов и органических растворителей, удельных норм расхода электрической, тепловой энергии и топлива, норм расхода этилового спирта, киноплёнок, фотоплёнок, фотобумаг, драгоценных металлов, кабельных изделий, металлов, огнеупоров и кокса для промышленных предприятий и ряда организаций.

Подготовлена техдокументация для выпуска установочных серий 4-х изделий, являющихся товарами народного потребления. Проведены приемочные испытания опытных образцов 49 изделий, изготовлены опытные образцы 58 изделий, завершена подготовка технической документации на опытные образцы 52 изделий.

В отчетном году созданы сверхсветосильные анаморфотные блоки для съемки 35 мм фильмов  $F = 50$  мм 1:1,2;  $F = 75$  мм 1:1,4, киносъёмочные объективы для макросъёмки  $F = 22, 35, 65, 90$  мм; комплекс устройств для цейтраферных киносъёмок; киносъёмочный аппарат с телевизором для подводных съёмок на 35 мм киноплёнку типа I-КСВ-Т. Изготовлены опытные образцы базовой модели 35 мм мультстанка с телевизионным визиром и объективом с переменным фокусным расстоянием и натурального облегченного киносъёмочного аппарата 9КСН, которые успешно проходят эксплуатационные испытания, подтверждающие их соответствие требованиям киностудий.

Завершены работы по созданию: комплекса многоканальной стереофонической перезаписи КПЗ-23; аппаратов записи двухканальных стереофонических фотографических фонограмм КЗФ-5 и фотографических фонограмм 16 мм фильмокопий КЗФ-9; радиомикрофона многоцелевого назначения КМС-23; портативного кассетного магнитофона для записи-воспроизведения звука на магнитной ленте 6,25 мм КЗМП-15; портативного двухканального пульта записи.

Созданы: базовая модель кинокопировального аппарата 15 КАМ-I

аддитивной непрерывной печати 35 мм фильмокопий со скоростью 4400 м/час при работе с паспортом; проявочная машина 47П-9 для обработки черно-белых позитивных (негативных) киноплёнок с фрикционным лентопротяжным трактом; контрольный кинопроектор 32(2x16) мм фильмокопий для кинокопировальных фабрик; светомаркировочное устройство для впечатывания стартовых отметок в 35 мм контратипы; накопитель фильмокопий с автоматизированным управлением для фильмохранилищ.

Проводились работы по улучшению технологии производства, внедрению мероприятий научной организации труда, совершенствованию управления с использованием электронно-вычислительной техники. Велась разработка проектов положений по совершенствованию систем материального стимулирования работников киностудий и организаций киносети. Осуществлялись и другие работы.

План НИОКР за 1984 год выполнен всеми предприятиями и организациями Госкино СССР.

Выполненные в 1984 году работы позволят в дальнейшем повысить эффективность производства, расширить творческие возможности кинорежиссёров и кинооператоров, обеспечить улучшение изобразительного и технического качества кинофильмов, будут способствовать росту производительности труда работников кинокопировальной промышленности, улучшению качества фильмокопий и кинопоказа. [...]

Ю.В.Никольский

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1782, лл. 223-237.

## № 24

**Приказ Госкино СССР № 37 «Об упорядочении работы по импорту кинооборудования, киноплёнок, сырья, материалов и запчастей и усилении режима экономии в расходовании валютных средств».**

*5 февраля 1985 г.*

В постановлении указывалось, что некоторые министерства и ведомства, союзные республики не всегда соблюдают требования и правила закупок на валюту, допускают нерациональное использование, а также бесхозяйственность в расходовании валюты. «Отдельные хозяйственные руководители, не считаясь с государственными интересами, ссылаясь на срочность и недостаточный уровень отечественной продукции, стремятся в максимальной степени удовлетворить текущее потребление своих отраслей и предприятий за счет импорта и настойчиво добиваются выделения для этих целей валютных ресурсов. Министерства-изготовители машин, оборудования и материалов зачастую неоправданно поддерживают их просьбы, тем самым снимая с себя ответственность за производство требуемой продукции. В результате такой практики отдельные виды машин, оборудования, проката, химических и других материалов систематически, из года в год, закупаются за границей, хотя могут и должны производиться отечественной промышленностью. Указанные недостатки имеют место и в системе Госкино СССР».

На этом основании Председатель Госкино СССР Ф.Т. Ермаш приказал:

- ...Рассматривать и представлять в установленном порядке заявки на импорт только при исчерпании всех производственных возможностей отечественной промышленности и необходимости решения принципиальных задач укрепления материально-технической базы для ускорения научно-технического прогресса.
- Возложить персональную ответственность за обоснованность заявок на импорт оборудования, сырья, материалов, комплектующих изделий и запчастей на руководителей предприятий и организаций союзного подчинения, председателей госкино союзных республик, руководителей соответствующих главных управлений и управлений Госкино СССР [...].

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1768. Лл. 28-33.

№ 25

**Уточненные предложения к Комплексной программе развития услуг населению по валовому сбору средств киноустановок всех ведомств**

(Ноябрь 1985 г.)

Заместителю председателя Госплана СССР - руководителю рабочей группы по развитию платных услуг населению т. Ефимову А.Я.

В соответствии с протоколом совещания от 13 ноября 1985 г. № АГ-4ІЗІ Госкино СССР представляет уточненные предложения по валовому сбору от киносеансов по всей киносети страны в разрезе союзных республик. Эти предложения исходят из основных тенденций развития кинематографии, экономических, социально-культурных и демографических условий на этот период. При этом предполагается, что в указанный период киносети будут выделяться государственные капитальные вложения, обеспечивающие строительство не менее 50 кинотеатров ежегодно, а поставка кинематографии киноплёнки составит 950 млн. пол. метров в год, как это предусмотрено постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19 апреля 1984 г. № 350.

При подготовке предложений по развитию системы услуг населению на 1986-2000 годы Госкино СССР исходило из необходимости осуществления комплекса организационных мероприятий направленных на замедление сложившихся в настоящее время темпов падения посещаемости кино и доходов от киносеансов.

Если в течение IX пятилетки кинопосещаемость сократилась на 1,5 посещения, в X - на 1,7 посещения, в XI - 1,4 посещения, то на оставшийся период до 2000 года снижение этого показателя планируется в среднем на 1 посещение за каждую пятилетку.

С учетом этих тенденций в 1990 году предполагается получить в киносети всех ведомств валовой сбор в сумме 1054,8 млн. руб., в 1995 году – 1021,1 млн.руб., в 2000 году - 1008,6 млн.руб.



Название республик	1985г.	1986г.	Проект плана (млн. руб.)					
	ожд. испол.	план	1987	1988	1989	1990	1995	2000
РСФСР	637,87	618,65	614,3	613,6	612,6	611,3	592,7	584,8
Украинская ССР	209,8	207,30	207,3	206,5	205,7	204,5	197,1	196,7
Белорусская ССР	35,93	34,95	34,8	34,8	34,8	34,8	34,1	33,9
Узбекская ССР	41,44	40,07	40,1	40,0	39,9	39,7	38,0	37,2
Казахская ССР	55,70	55,10	55,0	55,0	55,0	55,0	51,9	51,2
Грузинская ССР	16,80	16,46	16,5	16,3	16,3	16,2	16,1	15,5
Азербайджан. ССР	14,80	14,72	14,8	14,8	14,8	14,8	14,7	14,0
Литовская ССР	13,29	13,10	13,0	13,0	13,0	13,0	12,8	12,6
Молдавская ССР	13,15	12,75	12,75	12,75	12,75	12,75	12,7	12,6
Молдавская ССР	11,47	10,49	10,5	10,55	10,6	10,6	10,6	10,6
Латвийская ССР	11,1	10,60	10,6	10,6	10,6	10,6	9,8	9,7
Киргизская ССР	9,0	9,52	9,5	9,4	9,4	9,4	9,8	8,7
Таджикская ССР	8,33	8,29	8,2	8,2	8,2	8,2	7,9	7,8
Армянская ССР	9,10	8,77	8,8	8,8	8,8	8,8	8,4	8,3
Туркменская ССР	5,66	5,23	5,2	5,2	5,2	5,2	5,0	5,0
Эстонская ССР	1088,1	1066,0	1061,3	1059,	1057,6	1054,8	1021,	1008,
СССР	4		5	5	5	5	1	6

Е.К. Войтович (РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д, 1739, лл. 32-33)

## № 26

### Из докладной записки Председателя Госкино СССР Ф.Т. Ермаша в Президиум Верховного Совета СССР

1985 г.

В 1985 году Госкино СССР, Госкино союзных республик, киностудии сосредоточили внимание на решении задач, поставленных перед кинематографией постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19 апреля 1984 г. № 350, апрельским и октябрьским (1985р.) Пленумами ЦК

КПСС, основное внимание уделяли повышению идейно-художественного уровня кинофильмов, росту их зрительского потенциала, улучшению организации кинопроизводства, повышению ответственности творческих работников и редакции за качество выпускаемых кинофильмов.

Реализация этих мероприятий обеспечила выполнение плана производства фильмов по всем видам. Закончены производством 313 полнометражных фильмов, в том числе 158 художественных, 37 документальных и научно-популярных, 118 телевизионных и 1455 названий короткометражных фильмов. Производство всех видов полнометражных фильмов закончено с экономией денежных средств в размере 1,5 млн. рублей (1,6% к сметной стоимости). Сократилось количество художественных кино- и телефильмов, сданных с нарушением установленных сроков производства и перерасходом сметных ассигнований.

Высоким идейно-художественным уровнем отмечена значительная группа постановочно масштабных фильмов, созданных на условиях государственного заказа: "Битва за Москву", "Иди и смотри", "Говорит Москва", "Подвиг Одессы", "Я любил вас больше жизни".

Выпущены кинопроизведения контрпропагандистской и историко-революционной тематики: "Завещание", "Одиночное плавание", "В одном маленьком городе", "Контракт века", "Рейс-222", "Берега в тумане".

Актуальные социальные и нравственные проблемы отражены в фильмах: "Из жизни Потапова", "От зарплаты до зарплаты", "Полевая гвардия Мозжухина", "Вот моя деревня", "Зимняя вишня", "Прощай, зелень лета".

Документальные и научно-популярные фильмы отразили проблемы современности, развитие научно-технического прогресса.

Однако при общих положительных результатах производственно-экономической деятельности кинопроизводства рядом киностудий, особенно республиканского подчинения, еще медленно устраняются недостатки (отдельные киностудии республиканского подчинения завершили 1985 год с перерасходом денежных средств, выделенных на производство

полнометражных фильмов). Киностудии еще не в полной мере овладели новыми условиями и формами работы над фильмами по госзаказам и фильмами повышенной постановочной сложности, сочетающими высокое идейно-художественное качество с повышенным зрительским потенциалом.

В связи с этим, киностудиями, Госкино союзных республик и подразделениями аппарата Госкино СССР проводится ряд конкретных мер по совершенствованию тематического планирования, улучшению организации производства кинофильмов, повышению материальной заинтересованности и ответственности работников за результаты деятельности.

Активизирована деятельность художественных советов киностудий, перестраивается работа сценарных редакционных коллегий, руководство которых укреплено на целом ряде студий. Ведется работа по созданию оптимальных условий для постановки фильмов, улучшению производственно-экономической деятельности киностудий.

Разработаны и введены новые положения по совершенствованию организации фильмопроизводства.

Тематический план производства полнометражных художественных кинофильмов на 1986 год усилен постановками высокого зрительского потенциала, способными удовлетворить запросы широкой зрительской аудитории. Среди них большое количество фильмов, создаваемых по государственному заказу и сложно-постановочных кинолент ("Чичерин", "Космическая пыль", "Борис Годунов", "Лицом к лицу", "Кто убил Уго Винчери?") и др.

Госкино СССР осуществляется систематический контроль за ходом производства кинофильмов, оказывается оперативная помощь киностудиям и съемочным группам.

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 41-52.

**Из докладной записки председателя Госкино СССР Ф.Т. Ермаша в Президиум Верховного Совета СССР «О заключениях планово-бюджетных и других постоянных комиссий палат Верховного Совета СССР по плану и бюджету на 1986 г.**

*21 февраля 1986 г.*

Активная работа работников киносети и кинопроката в 1985 году обеспечила выполнение плана по кинообслуживанию населения и валовому сбору средств от кинопоказа. Киносеансы посетило 3327,8 млн. зрителей (104,3% к плану), валовой сбор средств составил 933,2 млн.рублей (105,2% к плану). Сверх плана обслужено 138,2 млн. зрителей, собрано 46,1 млн.рублей. ...План одиннадцатой пятилетки (по сумме годовых планов) государственной киносетью по количеству зрителей выполнен на 103,0% по сбору средств на 104,1%. За этот период киносеансы посетило 16,7 млрд. зрителей, сбор средств составил 4,6 млрд.рублей [...]

Однако Госкино СССР и Госкино союзных республик не удалось решить ряд проблем в работе по кинообслуживанию населения, на которые обращалось внимание в рекомендациях комиссий Верховного Совета СССР.

Все еще велико количество кинотеатров и киноустановок не выполняющих планы доходов от кино, а также простоев киноустановок. Основными причинами этого являются - недостатки в организации и планировании работы киносети и кинопроката. Определенную роль сыграли и объективные причины: в условиях суровой зимы 1985 года отмечались перебои в подаче электроэнергии, теплоснабжении, доставке копий кинофильмов, неотопливаемость в зимнее время помещений для кинопоказа.

Органы кинофикации реализуют мероприятия по подготовке и закреплению кадров киномехаников, входят с предложениями в советы народных депутатов о ремонте и благоустройстве клубов, но, к сожалению, эти

вопросы решаются медленно.

Репертуар кинотеатров и киноустановок в 1986 году предусматривает широкий показ лучших советских кинофильмов. В него не включены коммерческие ленты зарубежного производства. Значительное время отводится тематическим показам советских фильмов прошлых лет. Особое внимание будет уделено улучшению кинообслуживания сельского населения, однако этот процесс сдерживается из-за отсутствия более чем в 6 тыс. населенных пунктов клубных помещений.

Во исполнение постановлений ЦК КПСС и Совета Министров СССР ведется активная работа по развитию сети видеотек и обеспечению их оборудованием и видеокассетами.

...Одновременно Госкино СССР докладывает, что в 1985 году предприятия Минхимпрома неполностью выполнили рекомендации Планово-бюджетных и других постоянных комиссий палат Верховного Совета СССР по плану и бюджету на 1985 год, неритмично осуществляли поставку киноплёнок для кинематографии, особенно цветных и контратипных сортов. По отдельным кварталам недопоставка составляла до 25 процентов, что приводило к неритмичности работы и срыву оперативных планов киностудий, кинокопировальных фабрик и киносети. По итогам года план поставок киноплёнок выполнен, за исключением киноплёнки бланкфильм, недопоставка которой составила 5 млн. метров.

На 1986 год Госплан СССР и Минхимпром выделили для кинематографии фонды на киноплёнки в объеме 752 млн. погонных метров, в то время как постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 19.04.84 № 350 определено, что поставка киноплёнки в 1985-1990 годах должна составлять 950 млн. погонных метров в год.

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1739, лл. 41-52.

**Из справки к заседанию коллегии Госкино СССР о состоянии  
кинетехники**

1985 г.

[...] На студиях страны получили применение изготавливаемые отечественной промышленностью в широком ассортименте компактные и высокоэффективные осветительные приборы с современными источниками света, в частности с галогенными лампами накаливания мощностью от 300 до 2000 Вт.

Недавно разработана студийная звукотехническая аппаратура нового поколения, которая включает 8 крупных звукотехнических комплексов для:

- а) озвучания и дубляжа кинофильмов с использованием "электронной петли", позволяющей ускорить технологический процесс;
- б) многоканальной записи музыки с использованием пультов звукооператора на 32 входа и 18 выходов;
- в) перезаписи звука фильмов;
- г) контроля записи звука;
- д) электрокопирования шестиканальных стереофонических фонограмм на 70 мм фильмокопиях.

Один из новых звукотехнических комплексов, установленный на киностудии им. Горького, был применен в производстве многосерийного фильма "Неизвестная война", который был показан во многих странах мира. Советские и зарубежные специалисты дали высокую оценку качества записи звука этого фильма.

На кинкопировальных предприятиях в Советском Союзе используется в значительных количествах современное импортное оборудование, например: копировальные аппараты фирм "Белл и Хауэлл" (США), проявочные машины фирм "Омак" (Италия), "Фотомек" (Англия), "Фильмовый промысел" (ЧССР) и др. Наряду с этим на кинокопировальных предприятиях эксплуатируется много аппаратов, сделанных в СССР. Среди них новые копировальные

аппараты оптической иммерсионной печати на 35 мм пленке, обладающие характеристиками, удовлетворяющими современным требованиям производства. Применяются также разработанные и выпускаемые в СССР новые высокопроизводительные проявочные машины фрикционного типа, предназначенные для обработки цветной кинопленки. Эти проявочные машины обладают высокими техническими и эксплуатационными показателями, надежны в работе.

... Недавно в СССР создан новый ряд 35 мм кинопроекторной аппаратуры для городских театров со зрительными залами на различное число мест. Кинопроекторы этого ряда используют ксеноновые лампы мощностью от 1 до 5 кВт; они обеспечивают высокое качество изображения и звука, экономичны и надежны в работе. Новые кинопроекторы рассчитаны на автоматизированную работу; они позволяют проецировать 35 мм фильмы с отношением сторон кадра 1,37:1, 1,85:1, 2,35:1. Ими в текущем десятилетии будут переоснащаться постепенно все кинотеатры страны.

Особенностью техники городской киносети СССР является ее широкая автоматизация. В течение истекшего десятилетия количество автоматизированных кинотеатров в стране доведено до более чем 10 тысяч. Применяемые устройства автоматизации осуществляют автоматически переход проекции с поста на пост, зажигание и гашение ксеноновых ламп кинопроекторов, изменение кэширования экрана при переходе проекции от одного формата кадра к другому, постепенное зажигание и гашение света в зале и др.

В. Комар

Из архивной коллекции НИИ киноискусства

№ 29

СПРАВКА

2507

**о состоянии работы по созданию совместных фильмов с  
кинематографиями развивающихся стран и мерах по дальнейшему  
повышению уровня сотрудничества в этой области**

1984 г.

В/О "Совинфильм" рассматривает расширение связей по совместному кинопроизводству с кинематографиями развивающихся стран как одно из главных направлений в своей деятельности, направленной на выполнение решений XXVI съезда КПСС, последующих пленумов ЦК КПСС в области международных связей.

Итоги последних лет работы Объединения свидетельствуют о возможности дальнейшего развития совместного кинопроизводства с кинематографиями развивающихся стран.

В последние годы осуществлены крупные проекты совместных постановок художественных фильмов: с Мексикой - дилогия "Красные колокола" (с участием также Италии), с Колумбией - "Избранные", с Индией - публицистическая трилогия "Неру", фильм-сказка "Али-Баба и сорок разбойников", "Легенда о любви", с Афганистаном - "Жаркое лето в Кабуле". Ряд совместных документальных фильмов создан с кинематографиями Афганистана, Анголы, Руанды, Демократического Йемена, ООП, Мозамбика. Оказывались различные производственно-творческие услуги кинематографистам из развивающихся стран.

Значительная часть работы Объединения с партнерами проводилась в подготовительном периоде проработки проектов, и, в некоторых случаях, дело не продолжалось далее в производственном этапе. Так, например, обстоит дело с проработкой проектов с кинематографиями Перу, Бразилии, Эфиопии, Сирии, Турции, Марокко. В настоящее время в соответствии с перспективным планом ведется работа над совместными проектами с Мексикой, Индией, Мадагаскаром, Танзанией, Мозамбиком, Эфиопией, Непалом, Демократическим Йеменом, Афганистаном, Нигерией, Анголой,



Эквадором, Мальтой, Буркино Фасо, Аргентиной.

Исходя из нашей политической и идеологической заинтересованности в расширении и укреплении сотрудничества советского кино с кинематографиями развивающихся стран, целесообразно подробнее рассмотреть перспективы сотрудничества с каждой группой стран или отдельной страной.

Постоянные контакты поддерживаются нами с афганской кинематографией - обсуждаются перспективные проекты, проводится обмен предложениями по сотрудничеству. Это обеспечивает непрерывающуюся работу по совместным постановкам. Последняя совместная работа закончена недавно - это публицистический фильм "Камень к камню" (киностудия "Таджикфильм"). Сейчас обсуждается возможность начала новых работ - документальных картин "Афганские встречи" - об афганских специалистах, выпускниках советских вузов, и фильма к 20-летию НДПА. Подготовлено новое предложение по совместному проекту художественного фильма (заявка Е.Месяцева "Мост через реку Логар"), которое передано на рассмотрение афганской стороне.

Учитывая огромный объем кинопродукции индийской кинематографии, возможности расширения нашего сотрудничества также велики. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные предложения, с которыми обращаются к нам индийские продюсеры. Этот поток предложений усилился после большого успеха в индийском прокате совместной картины "Али-Баба и сорок разбойников".

В индийском кино практически все крупные киностудии находятся в руках большого бизнеса, в частных руках и сеть кинопроката. И процессы, происходящие в индийском кинематографе, связаны с борьбой, которую приходится вести художникам, отстаивающим прогрессивные тенденции, с мощным потоком развлекательного кино. Художники, стремящиеся поднимать в своих фильмах социальные проблемы, не получают финансовой поддержки на экране. По этой причине мы не находим отклика со

стороны крупных продюсеров на предложения такого плана. Мы не можем пока договориться с партнерами, например, по проектам фильма о Николае Рерихе, современного детского фильма, даже по замыслу фильма, основанного на поэтической легенде "Любовь художника Мани".

Тем не менее, испытывая сложности этого плана, нам удалось осуществить такой проект, как трехсерийная публицистическая картина "Неру", созданная на киностудии "Центрнаучфильм" в содружестве с Государственной национальной корпорацией кино. Торжественная премьера картины в середине ноября 1984г. в Дели с участием руководителей страны, широкий ее показ по индийскому телевидению, высокая оценка фильма общественностью и прессой будут способствовать укреплению позиций прогрессивного кино.

[...] Необходимо также иметь в виду, что мексиканская сторона возлагает определенные надежды на сотрудничество с нами. Если намеченные проекты окажутся успешными, это укрепит позиции нового руководства, взявшего курс на активное сотрудничество с нами, видя в этом возможность и подъема качественного уровня национального кино, испытывающего сильное давление западных компаний и находящегося в этой связи в творческом и экономическом кризисе.

Ряд проектов художественных и документальных фильмов, над которыми велась работа в Объединении с партнерами из Перу, Бразилии, Эквадора, пока не имел производственного продолжения. Проекты остались на уровне подготовки, в основном, по финансовой несостоятельности партнеров.

В стадии достижения договоренности остается проект совместного фильма о сандинистской революции в Никарагуа. Мы готовы, как представляется возможность, приложить усилия для осуществления этого замысла.

Имеются перспективы для развития сотрудничества с Аргентиной. В этом плане уже сделаны первые шаги сторон навстречу друг другу - аргентинскую кинофирму "Кико Тенебаум" заинтересовала возможность создания совместной политической картины "Кто убил Уго Винчери" (авт. А.Лапшин,

А.Весенский, реж. А. Грикявичус, Литовская киностудия). Предприняты конкретные шаги к достижению договоренности.

Постоянное сотрудничество осуществляется с Государственной кинокорпорацией Демократического Йемена. Создано три совместных документальных фильма, в настоящее время находится в работе четвертый, рассказывающий о социальных преобразованиях в стране.

Были попытки создания проекта первого совместного художественного фильма (киностудия "Узбекфильм"), но работа над проектом отложена ввиду возникших у партнера финансовых и производственных трудностей.

Сирийская кинокомпания выражает желание участвовать в проекте совместного с Индией музыкального фильма, основанного на восточных сказках.

В содружестве с кинематографистами ООП создан документальный фильм, оказывались необходимые услуги. Услуги оказываются сейчас и кинематографистам Ливии.

Предметом постоянной заботы Объединения является укрепление и расширение связей со странами Африки, придерживающимися! социалистической ориентации. В подготовительной стадии находится ряд проектов совместных документальных фильмов с Анголой и Мозамбиком, подготавливаются сценарии художественных фильмов с Анголой, Эфиопией, Гвинеей Бисау, Мозамбиком, Мадагаскаром.

Есть договоренность о создании совместного художественного фильма с Танзанией, рассматривается возможность такого сотрудничества с Республикой Зеленого мыса, предполагается начать работы по документальным фильмам с Нигерией, Ганой и Буркино Фасо.

После совместной картины "Любовь моя, печаль моя" нам пока не удастся подготовить проект для совместной работы с турецкими кинематографистами. Несколько лет назад была упущена возможность работы над проектом об Ататюрке - замысел было предложено разработать нам, и он не подготовлен киностудией "Азербайджанфильм".

В настоящее время турецкая кинофирма предлагает рассмотреть возможность создания совместного фильма по повести Ч.Айтматова "Пегий пес, бегущий краем моря" в постановке Б.Шамшиева.

Среди других кинематографий развивающихся стран необходимо назвать возможность сотрудничества по проекту совместного художественного фильма с Непалом ("В горах Непала", авт.О.Агишев, киностудия "Таджикфильм"). Недавно подписан протокол о работе над проектом.

Таково фактическое положение дел по сотрудничеству с кинематографиями развивающихся стран. Анализируя опыт этой работы, необходимо отметить ряд проблем, решение которых будет способствовать улучшению нашей деятельности в этом направлении.

В работе по подготовке проектов с развивающимися странами, когда приходится принимать во внимание, в первую очередь, политические и идейно-художественные задачи, определяющие нашу заинтересованность в сотрудничестве, как показывает опыт, необходимо учитывать и другие, имеющие для партнера немаловажное значение обстоятельства: дифференцированное отношение к каждой кинематографии и к каждому проекту; учет желания партнера в работе над проектом получить возможность для национального самоутверждения; готовность большую часть расходов по проекту (особенно со слаборазвитыми кинематографиями) брать на себя; готовность основную работу по сценарию проводить силами советских авторов с подключением соавтора партнера; учитывать желание партнера в совместной работе перенимать наш опыт, обучать свои национальные кадры; учитывать желание партнера добиться успеха на внутреннем рынке и выхода на международный экран.

Наши киностудии и авторы еще недостаточно ориентируются на разработку проектов в расчете на конкретные страны и регионы. Между тем мы испытываем большую потребность в драматургических замыслах фильмов актуальной тематики, которые могут быть предложены партнерам. Не вносит вклада в это и Центральная сценарная студия.

Необходимо, по нашему мнению, организовать подготовку предложений специально для привлечения к совместному производству таких мастеров кино, как С.Рей, М.Сен, Себмен Усман, Бен Барка и других.

Было бы целесообразно, по нашему мнению, осуществить постановки крупных совместных картин в отдельных странах с целью укрепления авторитета нашей киноиндустрии - это могут быть фильмы о героях освободительной борьбы стран Латинской Америки, Африканского континента, наконец, фильм о великой дочери Индии Индире Ганди и т.д. Нам необходимы совместные фильмы-лидеры (или как их называют прокатчики "локомотивы"), которые бы наглядно открывали пути, двигая вперед идеи сотрудничества с нами.

Исходя из сложившейся в мире обстановки, нам нельзя упускать инициатив и не использовать возможностей, потому что наши идеологические противники пользуются своими возможностями изошренно и широко - пример тому - картина "Ганди".

Было бы целесообразно также рассмотреть ряд вопросов экономического и производственного характера в плане предоставления отдельных уступок партнерам из развивающихся стран -это касается таких вопросов, как обеспечение с нашей стороны совместных проектов пленкой "Кодак", которую не могут предоставлять некоторые из партнеров; получение возможности оплаты, в отдельных случаях, проезда и провоза багажа для группы партнера за счет сметы фильма; при производстве совместных документальных картин целесообразно подписывать договор, минуя стадию предварительного соглашения, и в этом случае разрешить студиям нести расходы по фильму на основании включения темы в производственный план, в том числе и расходы по подготовке сценария.

Необходимо более эффективно использовать возможности встреч на Московском и Ташкентском фестивалях, практиковать участие представителей В/О "Совинфильм" на региональных кинофестивалях в Африке, Азии и Латинской Америке, активизировать информационно-

пропагандистскую и рекламную работу по привлечению к совместному кинопроизводству с советской кинематографией в развивающихся странах, шире подключая к этому представителей В/О "Совэкспортфильм".

Считаем, что в совершенствовании работы по совместному кинопроизводству с развивающимися странами есть не до конца использованные резервы, и, если привести их в действие, значительно повысится политическая и идеологическая эффективность нашего сотрудничества.

Предлагаем на рассмотрение коллегии Предложения по организации и подготовке проектов совместных постановок с развивающимися странами (приложение к справке).

Председатель В/О «Совинфильм» А.К. Суриков

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1782. Лл. 122-131.

## № 30

### **ПРЕДЛОЖЕНИЯ**

**по организации и подготовке проектов совместных постановок с развивающимися странами**

1984 г.

#### I. Перспективное тематическое планирование

При разработке тематических программ, которые могут быть предложены кинематографиям развивающихся стран как проекты совместных постановок, необходимо учитывать специфику как отдельных регионов, так и отдельных стран. Опыт сотрудничества, контакты с представителями кинематографий ряда стран позволяют наметить следующие тематические задачи:

1. Для стран Африки /страны социалистической ориентации, такие,

как Ангола, Мозамбик, Эфиопия, Мадагаскар/

а/ разрабатывать тематику картин антиколониальной, антиимпериалистической направленности, остросюжетных, с ярким национальным характером героя.

б/ предлагать сюжеты, связанные с национально-освободительным движением, борьбой за независимость, сюжеты, связанные с судьбой прогрессивных деятелей африканских стран,

в/ продумать возможность разработки сюжетов, отражающих процессы современной жизни, становление независимой экономики, дружескую помощь социалистических стран, развитие национальной культуры, подготовку кадров.

г/ необходимо иметь программу предложений по сотрудничеству в области документального кино, тематика которой должна опираться на актуальные проблемы, решаемые молодыми государствами, должна содержать опыт решения таких проблем в СССР, других социалистических странах.

2. Для региона стран Африки

а/ разрабатывать предложения по тематике, связанной с борьбой за политическую, экономическую, культурную независимость, акцентируя внимание на преодолении империалистического противостояния этому процессу.

б/ предлагать сюжеты, связанные с отдельными эпизодами исторического прошлого народов, обнажающими классовую сущность конфликтов, их освободительную направленность, создавая привлекательный национальный характер борцов за свободу.

в/ разработать сюжеты, разоблачающие расистскую империалистическую политику ЮАР, других западных стран, их политическое, экономическое, военное и идеологическое давление и открытое вмешательство в дела африканских стран с целью возрождения неоколониалистских порядков.

г/ продумать предложения для привлечения к сотрудничеству по копродукции таких известных мастеров африканского кино, как С.Усман,

Бен Барка, других молодых мастеров.

д/ разработать тематику совместных документальных фильмов для предложений в качестве проектов совместных постановок, учитывающую политическую актуальность и коммерческую заинтересованность в них отдельных стран.

3. Для региона стран Латинской Америки

а/ более широко и разностороннее использовать посредничество кубинской кинематографии в наведении связей с кинематографиями стран этого региона, в том числе и с подключением кубинской кинематографии /а также других стран/ в качестве партнера по копродукции.

б/ разработать тематику, связанную с национально-освободительным движением, давая четкий классовый анализ происходящих в странах социальных процессов.

в/ особо продумать тематику проектов, разоблачающих агрессивную империалистическую политику монополистических кругов США, их марионеточных ставленников, проводящих реакционную антинародную политику.

г/ разработать тематику исторических фильмов, связанных с выдающимися личностями латиноамериканцев - борцов за свободу, учитывая приоритетную возможность нашего производственного вклада в создание эпических, сложно-постановочных фильмов.

д/ необходимо иметь тематическую программу публицистических картин в жанрах документального и научно-популярного кино по предложениям по копродукции с учетом современных направлений работы мастеров, ярко проявляемых на представительном кинофестивале латиноамериканского кино в Гаване.

е/ необходимо использовать и возможность экранизаций произведений современных писателей Латинской Америки.

ж/ разрабатывать сюжеты фильмов для детей, в которых могли бы принять участие зарубежные партнеры /например, мексиканский кинематограф/, в



том числе и мультипликационных фильмов.

4. Для региона стран Азии /Индия, Непал, Шриланка, Бангладеш/

а/ разрабатывать сюжеты на современном и историческом материале, остро разоблачающие колониальную сущность политики западных стран в отношении освободившихся государств Азии, обязательно учитывая конкурентоспособность таких замыслов на внутреннем /для Индии/ и международном кинорынке.

б/ проработать программу фильмов, связанных с восточным эпосом - легендами и сказками в жанрах приключенческого и музыкального кино, имеющих большой коммерческий спрос. Учитывая такую ориентацию подавляющего большинства продюсеров и фирм этого региона, необходимо соотнести количественно программу сотрудничества в этом жанровом направлении, в частности с кинематографистами Индии, с реальными потребностями нашего кинорепертуара, в первую очередь для детской и молодежной аудитории.

в/ имеется настоятельная необходимость разработки сюжетов связанных с современным материалом, также учитывающих жанровые особенности популярной кинематографической продукции стран этого региона.

г/ необходимо использовать растущий интерес к совместному производству мультипликационных фильмов, в том числе и сериалов для телевидения.

5. Для региона стран Ближнего Востока

а/ разрабатывать сюжеты острой антиимпериалистической направленности, разоблачающие антиарабскую политику США, сионистские происки Израиля и его покровителей, учитывая при этом национальные жанровые пристрастия зрительского контингента этих стран к "коммерческому" кино.

б/ подготовить предложения по созданию совместных постановок фильмов, основанных на восточных легендах и сказках, с использованием восточного фольклора, национальной музыки и хореографии.

в/ привлекать кинематографистов этого региона в нашу копродукцию с другими странами, в частности, с индийскими партнерами, учитывая

большой зрительский интерес к таким работам.

## II. Организационные мероприятия по расширению контактов с развивающимися странами

1. Направить представителям Госкино СССР /В/О "Совэкспортфильм"/ в странах Азии, Африки и Латинской Америки циркулярное письмо об основных принципах работы В/О "Совинфильм" по оказанию производственно-творческих услуг и совместному производству, поручить им провести более широкую рекламную и разъяснительную работу по привлечению к сотрудничеству с советской кинематографией, с подчеркиванием выгодных для становления молодых кинематографий условий работы с нами.
2. Направить в 1985-86гг. в Индию, ДРА, Сирию, Ливан, НДРЙ, Эфиопию, Танзанию, Нигерию, Перу, Аргентину представителей для переговоров с руководством национальных кинематографий и фирм о сотрудничестве в области совместного кинопроизводства.
3. Более широко и целесообразнее использовать возможности установления деловых контактов по совместному кинопроизводству с продюсерами и киноорганизациями развивающихся стран на региональных кинофестивалях в Африке, Азии и Латинской Америки, включая в число участников и представителей В/О "Совинфильм".
4. Более эффективно использовать встречи на Московском и Ташкентском фестивалях, тщательно подготавливая предложения советской стороны по совместным проектам. Изыскивать возможности расширения круга гостей из развивающихся стран, приглашаемых на фестиваль.
5. В работе с развивающимися странами поддерживать и активнее включать в совместные проекты специалистов этих стран - выпускников ВГИКа, что будет способствовать их становлению и укреплению в национальном кино.

### III. Производственные и экономические вопросы

- Предусматривать выделение советской стороной негативной пленки "Кодак" и пленки "Интермедийт" для производства фильмов совместно с развивающимися странами, в которые экономически нецелесообразна доставка советской осветительной техники.

2. Учитывая финансовые сложности, связанные с приобретением билетов на проезд из большинства развивающихся стран и в целях сокращения поездок при производстве документальных фильмов, разрешить В/О "Совинфильм" подписывать с кинематографиями развивающихся стран договора на постановку совместных фильмов, минуя стадию предварительного соглашения. В этом случае киностудиям разрешить нести расходы по картине на основании включения теш в производственный план, включая расходы по подготовке сценария.

3. Поставить перед МГА СССР вопрос о разрешении советским студиям при производстве совместных фильмов с кинематографиями развивающихся стран оплачивать в отдельных случаях провоз служебного багажа из страны партнера в СССР на самолетах Аэрофлота в советских рублях.

4. Учитывая, что некоторые кинематографии развивающихся стран испытывают острый недостаток средств для приобретения билетов для членов съемочных групп по совместным постановкам предлагаем обратиться в Совет Министров СССР за разрешением Госкино СССР в отдельных случаях приобретать членам съемочных групп партнера авиабилеты для проезда на самолетах Аэрофлота в советских рублях за счет сметы картины совместного производства.

Председатель В/О «Совинфильм» А.К. Суриков

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1782, л. 134-139.

# **ПРИЛОЖЕНИЕ К**

## **Испытание перестройкой**

### **ДОКУМЕНТЫ**

#### **№ 1**

#### **Постановление ЦК КПСС и СМ СССР “О мерах по развитию материально-технической базы по производству бытовой записывающей и воспроизводящей видеоаппаратуры”**

*23 января 1986 г.*

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР отмечают, что в последние годы стали полнее удовлетворяться растущие потребности населения в бытовой радиоэлектронной аппаратуре.

Вместе с тем до сих пор не обеспечивается должным образом расширение производства бытовой видеоаппаратуры, в частности кассетных видеомэагнитофонов и съемочных видеокамер, а также создание и тиражирование записей видеопрограмм на кассетах для продажи и предоставления их напрокат.

В целях ускорения создания бытовой записывающей и воспроизводящей видеоаппаратуры и материально-технической базы по ее производству, более широкого использования видеотехники для ведения политико-воспитательной работы среди населения и организации культурного проведения досуга трудящихся Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР постановляют:

1. Министерству электронной промышленности, Министерству оборонной промышленности, Министерству химической промышленности и Государственному комитету СССР по кинематографии обеспечить в 1986 – 1995 годах производство бытовых кассетных видеобытовых съемочных

видеокамер, видеокассет и магнитной ленты для видеозаписи согласно приложению № 1.

2. Министерству химической промышленности, Министерству электротехнической промышленности, Министерству оборонной промышленности, Министерству промышленности средств связи, Министерству радиопромышленности, Министерству электронной промышленности, Министерству черной металлургии СССР, Министерству нефтеперерабатывающей и нефтехимической промышленности СССР, Министерству цветной металлургии СССР, Министерству автомобильной промышленности, Министерству легкой промышленности СССР, Министерству по производству минеральных удобрений, Министерству медицинской и микробиологической промышленности и Государственному комитету СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли обеспечить в 1986—1990 годах разработку, освоение серийного производства и поставку/оборудования, приборов, комплектующих изделий и материалов, необходимых для выпуска бытовых кассетных видеомагнитофонов, бытовых съемочных видеокамер, видеокассет и магнитной ленты для видеозаписи, согласно приложениям № 2 и 3.

3. Министерству станкостроительной и инструментальной промышленности обеспечить в 1986—1990 годах разработку, освоение серийного производства и поставку Министерству электронной промышленности металлорежущего оборудования и инструмента для изготовления бытовых кассетных видеомагнитофонов и видеокассет согласно приложению № 4с.

4. Министерству химического и нефтяного машиностроения и Министерству химической промышленности в 1986—1995 годах разработать, изготовить и ввести в эксплуатацию технологические линии Для обеспечения производства высококачественных магнитных лент согласно приложению №5.

5. Министерству электронной промышленности, Министерству оборонной промышленности, Министерству химической промышленности, Государственному комитету СССР по кинематографии, Министерству строительства СССР, Министерству' промышленного строительства СССР, Министерству монтажных и специальных строительных работ СССР, Министерству строительства предприятий тяжелой индустрии СССР, и Главленинградстрою при Ленгорисполкоме осуществить в 1986—1995 годах строительство новых, расширение и реконструкцию действующих предприятий, связанных с обеспечением производства бытовой видеоаппаратуры, согласно приложению № 6.

6. Секретно.

7. В целях укрепления научной базы по разработке новых моделей бытовых видеомагнитофонов на высоком техническом уровне и совершенствования технологии их производства принять предложение Государственного комитета СССР по науке и технике о разрешении Министерству электронной промышленности создать в 1986 году в составе научно-производственного объединения «Электроника» в г. Воронеже научно-исследовательский институт.

8. Секретно.

9. Возложить на Министерство оборонной промышленности техническое обслуживание и ремонт (включая гарантийный) бытовых съемочных видеокамер.

10. Министерству электротехнической промышленности обеспечить в 1986—1995 годах организацию производства и поставку Министерству электронной промышленности и Министерству оборонной промышленности по согласованным техническим условиям электродвигателей и комплектов источников питания в количестве, необходимом для выпуска бытовых кассетных видеомагнитофонов и бытовых съемочных видеокамер в соответствии с заданиями, установленными настоящим постановлением, а также для ремонтно-эксплуатационных нужд.

11 —12. С е к р е т н о.

13. В целях расширения услуг по предоставлению гражданам кассет с записями видеопрограмм напрокат Советам Министров союзных и автономных республик, исполкомам краевых, областных и городских Советов народных депутатов выделять предприятиям кинофикации и кинопроката необходимые помещения и численность производственного и административного персонала для организации пунктов проката видеокассет.

14. Госплану СССР и Министерству высшего и среднего специального образования СССР предусматривать направление в 1987—1990 годах молодых специалистов с высшим образованием для работы на предприятиях и в организациях Министерства электронной промышленности, Министерства оборонной промышленности и Государственного комитета СССР по кинематографии в количестве согласно приложению № 8.

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР выражают уверенность в том, что ЦК компартий и Советы Министров союзных республик, министерства, ведомства, местные партийные и советские органы, профсоюзные и комсомольские организации, коллективы объединений, предприятий и строек, научно-исследовательских, проектных и конструкторских организаций сделают все необходимое для успешного выполнения предусмотренных настоящим постановлением заданий по обеспечению населения страны современными средствами видеотехники.

Председатель Совета Министров СССР  
Секретарь Центрального Комитета КПСС

Н. РЫЖКОВ  
М. ГОРБАЧЕВ

РГАЛИ, ф.2944, оп.1 , д.1799, л.1-2.

**№2**

**Из резолюции 5-го съезда СК СССР**

*Москва 1986 г.*

Советские кинематографисты, собравшиеся на свой Пятый Всесоюзный съезд, одобряют исторические решения XXVII съезда Коммунистической партии 1 Советского Союза, целиком и полностью поддерживают ленинский курс внутренней и внешней политики партии.

Как руководство к действию воспринимают деятели советского кино идеи и выводы Политического доклада ЦК КПСС, принятые партийным съездом документы — новую редакцию Программы партии, основные направления социально-экономического развития СССР на 1985—1990 годы и на период до 2000 года. Время намеченных партией перемен требует от деятелей искусства мобилизации всей творческой энергии, серьезной психологической перестройки.

Заслушав и обсудив доклад Л. А. Кулиджанова, съезд ПОСТАНОВЛЯЕТ:

4. Просить Госкино СССР рассмотреть совместно с секретариатом правления конкретные условия перестройки кинопроцесса, перевода киностудий на новую систему фильмопроизводства. В основу новой системы должны быть положены моральное и материальное стимулирование создания фильмов высокой художественной и социальной значимости; повышение ответственности всех творческих и технических работников студий за конечные результаты их труда; обеспечение большей самостоятельности съемочных групп в ходе постановки фильма и освобождение их от мелочной опеки; сокращение числа инстанций при рассмотрении сценариев и фильмов; создание на каждой студии надлежащих условий для повышения трудовой дисциплины и развертывания творческого соревнования.

5. Поручить секретариату в 1986 году изучить и обсудить совместно с Госкино СССР вопросы:

- о мерах по дальнейшему развитию кинодраматургии и совершенствованию системы государственных заказов на киносценарии;
- об авторских правах создателей фильмов;
- об улучшении условий творческого труда киноактеров и упорядочении работы театров-студий киноактера;



- об улучшении условий организации труда художников и других специалистов, обеспечивающих изобразительную сторону фильма;
- о подготовке работников среднего звена кинопроизводства и улучшении условий и оплаты их труда;
- об упорядочении оплаты труда киномастеров в так называемый простойный период;
- об организации республиканских и региональных фильмотек и видеотек;
- о производстве видеокассет и оплате авторского труда кинематографистов, чьи фильмы записываются на кассеты;
- о проведении эксперимента в Белоруссии по присоединению кинематографии к системе Министерства культуры БССР;
- о создании для работников кинопроката моральных и материальных стимулов к формированию полноценного кинорепертуара, приоритетное место в котором должно принадлежать лучшим советским игровым, документальным и научно-популярным фильмам.

8. Перестроить деятельность комиссии по работе с творческой молодежью. Главной задачей комиссии должны стать регулярные контакты с одаренными молодыми кинематографистами, с тем чтобы помочь им укрепиться на позициях высокой гражданственности, верно выбрать свой путь в искусстве. Смелее привлекать молодых к активному участию в работе Союза. Шире практиковать их встречи с авторитетными людьми', работающими в различных отраслях народного хозяйства и культуры, с видными учеными и политическими деятелями.

Расширить практику творческих командировок молодых кинематографистов по их тематическим заявкам. Совместно с киностудиями и организациями Госкино активнее выдвигать одаренную молодежь на самостоятельную творческую работу. Под знаком развития творческой и общественной инициативы нового поколения киномастеров провести в 1986

году совместно с ЦК ВЛКСМ Всесоюзное совещание молодых кинематографистов.

Шире практиковать — по примеру московских секций — создание в республиках постоянных творческих мастерских молодых кинематографистов.

Просить Госкино СССР принять меры к улучшению работы Экспериментального молодежного объединения на «Мосфильме» как творческого центра по выявлению и выдвижению молодых талантов; создать на таких же началах творческие объединения на центральных студиях документальных и научно-популярных фильмов, а также на крупных республиканских студиях.

Усилить помощь СК СССР ВГИКу в отборе наиболее перспективных студентов, в улучшений преподавательского состава, в превращении ВГИКа в институт-студию, ориентированную на индивидуальную подготовку мастеров кино.

11. Предложить секретариату совместно с Госкино СССР, правлениями Союза писателей СССР и Союза журналистов СССР обсудить меры по созданию условий для более активной работы писателей и журналистов в кинодраматургии, по оказанию им помощи в овладении сценарным мастерством.

12. Поручить правлению Союза обсудить совместно с Госкино СССР комплекс неотложных мер по модернизации технического оснащения студий игрового, документального, научного, мультипликационного кино. Обязать секретариат организовать повседневный контроль общественности над реальным осуществлением этих мер.

Съезд считает, что безусловное выполнение руководителями Минхимпрома указаний партии и правительства, касающихся обеспечения кинематографии высококачественной киноплёнкой современных образцов, является совершенно необходимым условием улучшения кинопроизводства.

17. С учетом рекомендаций Ревизионной комиссии правлению Союза кинематографистов СССР, правлениям республиканских союзов и городских отделений резко повысить требовательность к работникам своих аппаратов, к работникам домов кино, домов творчества и производственных предприятий в соблюдении ими финансовой дисциплины, порядка и эффективности в их хозяйственной деятельности.

Правлению Союза кинематографистов СССР изучить и рассмотреть вопросы совершенствования структуры, системы взаимоотношений местных и центральных организаций Союза в руководстве подведомственными учреждениями.

18. Поручить правлению подготовить для рассмотрения VI съездом кинематографистов СССР изменения в Уставе СК СССР, имея в виду целесообразность регулярного обновления состава правления и секретариата, сменяемости руководителей организаций Союза, а также совершенствование правил приема в Союз, помогающих более активному притоку творческой молодежи.

19. Поручить секретариату в месячный срок рассмотреть адресованные съезду письма и ходатайства кинематографистов. О результатах рассмотрения доложить очередному пленуму правления.

Утверждено V съездом кинематографистов СССР 15 мая 1986 г.

№3

**Из выступления Ф.Т. Ермаша на заседании коллегии Госкино СССР  
“О дальнейшем совершенствовании киносети и кинопроката в свете  
решений XXУ111 съезда КПСС”**

*27 мая 1986 г.*

Когда я прочитал материалы, я это сказал тт. Войтовичу и Александрову. А сейчас подкрепил свое мнение, что мы просто хотим "залатать дырочки", не хотим взглянуть на эти вопросы по-новому, в соответствии с требованиями,

которые исходят не только от ЦК партии, они исходят от советских людей, которые являются потребителями нашей продукции. Мы знаем массу писем, которые были к нам, в газеты, в ЦК партии, где люди недовольны тем, как мы ведем дело. Если быть по-настоящему партийным, принципиальным, надо трезво посмотреть на эти вещи. Те предложения, которые есть, это, мягко говоря, полумеры. Нужно глянуть в корень, что делается в прокате, и не только дать оценку, но и найти пути решения вопроса. Почему при благоприятных цифрах, благополучии на местах, в крупных городах - Ереване, Ташкенте, Москве - все-таки происходит пересортица репертуара, происходит то, что называется "иметь" валовое благополучие и чихать на то, с чем выйдет зритель из зала.

Взять тот пример, который приводил т. Александров. Фильм "Чиора". Если вы убедились, что картина хорошая, дали ей хороший тираж, надо прикладывать усилия, чтобы она пошла. Сегодня не будет такого положения, когда вывесили афишу, и люди побежали на фильм. Сегодня надо увлечь зрителей, затянуть зрителей в кинотеатр.

А то три года ходили по поводу "Анжелики". Нужно прежде всего обеспечить выпуск лучших советских фильмов

Надо работать с зарубежными фильмами, с серьезными фильмами, а такие у нас в репертуаре есть. И тут наша вина, что про "Анжелику" было много написано, а между тем такой прогрессивный фильм как "Пропавший без вести" остался в тени. Это наносит нам большой ущерб» Лучше, я думаю, посмотреть фильм "Пропавший без вести", тем "Канкан в Английском парке".

Сейчас тиражная политика должна сводиться к тому, чтобы зарубежным картинам давать только по 100копий, но это делать нужно не по всем картинам зарубежным. Можно было бы картине "Пропавший без вести" дать тираж в несколько тысяч, а "Канкану" только 100 копий.

Нужно всем товарищам, в том числе и Союзу кинематографистов, заранее все эти вопросы предусмотреть. Нужно, чтобы в республиканских конторах

проката всегда был резерв хороших зарубежных фильмов, т.е. я хочу сказать, что в этом плане есть много предложений, но реализация их потребует большой работы.

Я хочу довести до вашего сведения, что один из пунктов постановления заседания Секретариата будет содержать следующее: "Поручить Госплану, Минфину, Госкино СССР, ВЦСПС, Госкомтруду в течение 2 месяцев внести предложения в ЦК КПСС о коренной перестройке прокатного дела в стране".

Нельзя бросаться из одной крайности в другую. Конечно, когда в Москве строится крупный кинотеатр, он строится с учетом того, что это будет и концертный зал.

Но мы имеем опыт. "Метрополь", имеющий три зала, работает с 100-процентной заполняемостью. Может быть и то, и другое.

Дело не в маленьких залах, а дело в рациональном использовании государственных средств, которые нам отпускаются. На пятилетку нам отпущено по кап. строительству впервые за последние 15 лет. Средства на строительство 500 кинотеатров за счет государственных средств, и все зависит от того, как мы это сможем использовать. В Тольятти один кинотеатр сейчас, если там будет еще одним двухзальный кинотеатр, наверное, мы все от этого выиграем.

Есть вопросы кадровые. Мы готовим во ВГИКе киноведов которые не распределяются. У них распределение вольное. Наверное, надо подумать и ориентировать их на работу в конторах кинопроката. Это образованные люди, знающие кино. А у нас в этих заведениях работают люди непрофессиональные. Многочисленные факты такие есть. Провалился председатель спорткомитета, его поставили директором конторы кинопроката. Он никогда не имел к этому отношения и начинает ворочать все по своему.

Поэтому подготовка кадров, настрой их на это требуют большого участия. Надо, бесспорно, активизировать, привлекать творческих работников к пропаганде своих фильмов.

Думаю, что есть смысл создать комиссию из товарищей, которые имеют отношение к обсуждаемому сегодня вопросу, я имею в виду тов. Войтовича, Руднева, Соловьева, Медведева, Трусско, Площанского, Климова, Михайленко, Ибрагимова. Завтра Минфин, Госплан получают решение Секретариата попросят от нас определенных предложений, которые должны касаться устранения недостатков в прокате, приобретения и проката зарубежных фильмов.

Я хочу повторить, чтобы вы все поняли и приняли на свой счет, что каждый из вас должен принять самое активное участие в предстоящей перед нами работе, а ЦК партии, как вы знаете, в этом плане предъявил нам очень серьезный, партийный счет.

Мы в прокате должны более рационально использовать все богатство кинематографа, которое имеем, в том числе и лучшие работы зарубежных мастеров, которые мы еще плохо используем» Примером может служить прокат картины "Травиата". Оперных театров у нас в стране единицы, когда командировочные приезжают в Москву, то рвутся попасть в Большой театр. Картина "Травиата" - это прекрасное произведение музыкального искусства, а в некоторых местах ее даже не выпустили на экраны. Получили копию и положили в шкаф.

ЦК КПСС высказал претензии по поводу того, что мы своей практикой (вдумайтесь в эту формулировку) навязываем нашему зрителю зарубежные фильмы, а зритель то у нас в основном молодой. Мы должны себе в этом отдать отчет, хорошо, когда в кинотеатр попадает зритель 40-50-летнего возраста, который сможет разобраться в предлагаемой ситуации, а если зритель в зале от 14 и более лет? В этом случае могут быть нежелательные последствия.

Поэтому с этим делом надо не только разобраться, но и навести необходимый порядок. Вот вам и цифры. Начиная с 1980 года, происходит систематическое снижение количества зрителей на советские фильмы, а удельный вес просмотренных капиталистических фильмов увеличивается. В

1980 году было 67 проц. советских фильмов, капиталистических - 27 проц., в 1981 году 65 проц и соответственно 30 проц., 1982 году - 35 проц., в 1984 году - 31,9 проц., в 1985 году - 35,5 процента.

Здесь нужно учитывать и то, что в ряде мест имеются случаи искажения отчетности, представляются данные, которые не соответствуют действительности.

В Риге, Ашхабаде, Ужгороде, Ивановской, Новгородской областях, Красноярском крае, Мордовской АССР, Грузинской ССР и в ряде других городов, областей, республик аудитория зрителей на зарубежные фильмы превышает аудиторию на советские фильмы. В Прибалтике неблагоприятное положение. Мы чрезмерно увлеклись коммерческой стороной дела. Этого требовало выполнение плана. Но есть у нас в ряде мест конторы проката, которые преимущественно за счет советских фильмов выполняют и перевыполняют план. Это люди, которые работают над этим делом и следят. И надо это сделать достоянием всех.

Что касается ведомственной киносети. Речь идет об объединении всей киносети в одну государственную киносеть, и мы также должны этот вопрос продумать и до 1 сентября внести по этому поводу предложения. С одной стороны, это даст возможность более рационально использовать весь фильмофонд, с другой стороны, потребует от нас большего объема работы. Но не за счет аппарата. Я не думаю, что надо увеличивать областные управления кинофикации и кинопроката, потому что и так вся тяжесть была на них. Но прибавится работы, и это требует того, чтобы они были готовы и продумали все эти вещи.

Что касается подбора фильмов из-за рубежа, я хочу со всей определенностью сказать, что наш "Совэксспортфильм" и его представители на местах работают в этом плане неудовлетворительно. Мы часто не знаем лучшие фильмы и их не имеем. Часто довольствуемся тем, что нам подбрасывают.

Несмотря на то, что в декабре месяце решением коллегии было предусмотрено, чтобы каждый представитель "Совэкспортфильма" ежеквартально представлял по этому поводу информацию. Её нет. Почему? Если люди безответственные, давайте будем решать вопрос.

Давайте задумаемся в цифры. Мы покупаем у развитых капиталистических стран 35-40 фильмов. Неужели, со всего мира этого нельзя набрать хорошие фильмы? Можно. И они есть. При всей кризисной ситуации в итальянском, французском кино есть там и другие вещи. 1-2-3, но всегда есть. А сейчас показал фестиваль в Ташкенте, который еще продолжается, что лучшие фильмы оказались из Латинской Америки. Там есть аргентинская картина, которая по социальной насыщенности, классовому подходу к событиям, которые происходят, отвечает высоким требованиям. Был на одном из фестивалей фильм "Амок", который также сделали не Италия или Франция.

Мы должны определиться, что является главным в нашей работе. Я не хочу сказать, что, если появится такая комедия как "Тутси", то от нее нужно отказываться. Нужно, конечно, соблюдать и жанровые вещи. Но главное - нужно использовать все то лучшее, чем мы располагаем.

Вы помните, в 1У квартале прошлого года мы предложили нашим прокатчикам и кинофикаторам снять из проката 24 картины, так и после этого прокат собрал нужное количество зрителей. Получается, что часть наших картин просто ожидали своего момента. Молодежь посмотрела эти картины и хорошо приняла их<sup>9</sup> так как все они были построены на реальном фактическом материале. Поэтому, товарищи, нам надо отнестись к этому делу в высшей степени серьезно.

Будет поручение в решении ЦК КПСС местным партийным органам рассмотреть вопрос проката на своих заседаниях и принять меры к его улучшению. Я это говорю для того, чтобы вы отнеслись к данной задаче правильно и помогли партийным органам разобраться с настоящим положением дела. Мы же со своей стороны вам также окажем помощь. Здесь предлагается нашим газетам, Гостелерадио, другим органам начать



необходимую работу, чтобы помочь зрителям правильно ориентироваться в том многообразии кинопродукции, которую мы выпускаем на экраны. И в этом смысле нашему "Союзинформкино" предстоит большая работа и коренная перестройка, чтобы "питать" нашу печать умным и содержательным материалом, Я получаю материал, который вы печатаете, к сожалению, иногда бывают такие публикации, после которых не возникает никакого желания посмотреть тот или иной фильм. Надо думать и искать новые формы рекламы и пропаганды.

Конечно, надо с телевидением, в силу того, что мы передаем большое количество фильмов туда, уладить дело с планированием, чтобы мы знали, какие фильмы будут показываться по телевидению в течение года, тогда мы будем иметь возможность тиражировать и выпускать фильмы прошлых лет с учетом этого обстоятельства. Тем более, что Гостелерадио идет в этом смысле нам навстречу.

Поэтому давайте примем такое решение по вопросу дальнейшего совершенствования работы киносети и кинопроката в свете решений XXУП съезда партии.

В силу того, что будет поручение ЦК КПСС в течение двух месяцев не только нам, но и другим ведомствам разработать новые предложение, нашей комиссии, о которой я уже сказал выше, нужно будет также в течение 15 дней подготовить такие предложения. Работа эта должна быть выполнена в установленные сроки и вовремя.

РГАЛИ, ф.2944, оп.1. д. 1837, л. 1-85.

#### **№ 4**

**Информация СК СССР ЦК КПСС "Об итогах проблемно-деловой игры "Перспектива"**

Проблемно-деловая игра "Перспектива" была подготовлена по заказу правления Союза кинематографистов СССР группой ученых, сотрудников саратовских вузов (СГУ, СВПШ, СПИ,СЮИ). Целью ПДИ "Перспектива" был коллективный анализ предложений по перестройке советского кинематографа. Проведенная со 2 по 7 декабря 1986 года игра показала высокую эффективность этой формы коллективного труда. Работа в игровом режиме позволила в сжатые сроки всесторонне обсудить основные направления перестройки кинематографа, определить ее оптимальные формы, а также, в известной мере, психологически подготовить участников к решению задач коренного преобразования организации кинопроцесса. Результаты обсуждения отражены в итоговом документе "Основные направления перестройки советского кинематографа", важнейшие идеи которого будут использованы Союзом кинематографистов и Госкино СССР в подготовке и осуществлении конкретных мер по дальнейшему развитию советского кинематографа.

Секретарь Союза кинематографистов СССР      И.Н.Лисаковский

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## №5

### **Модель и структура кинематографа**

*1987 г.*

Основные принципы, механизм

Новая модель кинематографа имеет целью создать систему управления производством фильмов, способную обеспечить повышение идейно-художественного уровня киноискусства, открывая широкую дорогу талантливым художникам, произведениям высокой жизненной правды, глубокой мысли, гражданской страсти и преграждая путь к экрану

ремесленникам, приспособленцам и дельцам. Предлагаемая модель кинематографа отражает требования, предъявляемые к развитию социалистического общественного производства и духовной культуры в новых исторических условиях, всесторонней перестройки общественной жизни в свете решений XXVII съезда КПСС, и представляет собой реализацию критических замечаний и пожеланий, высказанных на V съезде кинематографистов (май 1986 г.).

Суть перестройки кинематографа можно определить как переход от экстенсивного к интенсивному способу производства фильмов, предполагающего замену директивно-административных форм и методов управления кинопроцессом (ныне господствующих) собственно экономическими методами и средствами, с учетом особенностей применения принципа полного хозрасчета в сфере духовного производства, имеется в виду преодоление главного порока существующей системы кинопроизводства - несоответствие экономической (производственной), управленческой структуры производства и проката фильмов идейно-художественным (творческим) целям и задачам искусства, в результате чего сплошь и рядом оказывается экономически невыгодным делать фильмы талантливые, высоко профессиональные, а появление серых, "никаких" фильмов материально не сдерживается и морально не наказуется. Наблюдаемый во многих случаях очевидный разрыв между "успехом кассы" и "успехом культуры" (по терминологии Г.Козинцева) обусловлен не только субъективно (ошибками, просчетами руководителей студий, объединений, Госкино), но и объективно - характером сложившихся внутри кинопроизводства отношений, которые необходимо изменить, преобразовать кардинально. Смысл полного хозрасчета в духовном производстве может быть только один - обеспечение наиболее благоприятных производственных условий для максимальной творческой самоотдачи художника, коллектива создателей фильма, т.е. создание произведений высоких идейных и художественных достоинств.

## 1.

Существующая система кинопроизводства и управления им заменяется новой системой, более гибкой и подвижной, свободной от излишних звеньев и зависимостей, максимально приближенной к производственно-творческому процессу создания фильма, ориентированной во всех своих усилиях на достижение высокого идейно-художественного результата.

Вместо 4-х - звенной системы - Госкино СССР, республиканские: Госкино - студии - творческие объединения - предлагается ввести 2-х звенную структуру кинематографа, а в случае объединения ряда студий в рамках творчески-производственных кинообъединений типа "Мосфильм", "Ленфильм", "Грузия-фильм" и т.п. - 3-х звенную. При этом существенно изменяются прерогативы и функции как студий, так и Госкино.

Студии организуют и осуществляют производство фильмов, сохраняя самостоятельность на всех стадиях творческого (производственного) процесса, и, соответственно, несут полную ответственность за идейно-художественное качество и рентабельность будущего произведения. В проектировании фильмов и планировании своей работы студии руководствуются критерием общественной потребности и зрительского спроса, учитывают тематическое и жанровое многообразие искусства. Планирование работы студии - годовое и долгосрочное - координируется Госкино СССР, выступающего в роли основного социального заказчика фильмов и отвечающего совместно с Союзом кинематографистов за выработку общей стратегии и концепции развития советского кинематографа. Существование нескольких студий внутри Кинообъединения оправдано и обусловлено наличием и различием художественной программы, объединяющей художников, близких друг другу по творческим принципам и стилевым признакам. Забота об удовлетворении многообразных зрительских, запросов и дальнейшем развитии кинематографа как искусства делает студию одновременно "продюсером" и "меценатом" (в реализации своих программных установок, студии планируют создание как поисковых,

экспериментальных работ, так и произведений, рассчитанных на массовое признание и успех).

Ответственное за создание оптимальных производственно-экономических условий и стимулов деятельности киностудий для достижения наивысших художественных результатов, Госкино СССР осуществляет:

1) планирование кинопроизводства в стране в соответствии с общественными потребностями и зрительским спросом. Планирование носит научный (исследовательский) характер, поскольку оно учитывает потребности общественного развития, процессы, происходящие в общественном и индивидуальном сознании, а также тенденции, противоречия и проблемы в движении самого кинематографа. План (годовой и перспективный) разрабатывается на основе предложений студий, включает в себя программу "социальных заказов" Госкино и является результатом их критического, научного осмысления, в котором активное участие принимает Союз кинематографистов, НИИ истории и теории кино и др.;

2) единую репертуарную политику и прокат фильмов, руководствуясь определенными идейно-эстетическими требованиями (критериями) и зрительскими запросами. Прокат фильмов, исходя из фактического состава производимой студиями продукции, строится на научной основе - социологическом знании (изучении) вкусов, оценок, ожиданий зрителей, культурной дифференциации их потребностей и интересов. Прерогативой Госкино является экспорт советских и закупка зарубежным фильмов, осуществляемая с помощью кинематографической общественности;

3) обеспечение и развитие материально-технических условий кинопроизводства, активное использование и внедрение достижений научно-технического прогресса. В условиях ликвидации республиканских комитетов по руководству кинематографом Госкино СССР несет полную и безусловную ответственность за материально-техническое снабжение студий национальных республик и наиболее эффективное использование имеющихся производственных мощностей в масштабе всей страны.

Качественные изменения в характере и структуре управления кинопроизводством выдвигают на первый план руководителей нового типа, способных поставить кинодело на подлинно научную основу, проявить в своих решениях и их реализации не только волю, но и компетентность, социальную дальновидность и зрелость. Успешная деятельность Госкино СССР в новых условиях немыслима без опоры и теснейшей связи с работой научных учреждений, в частности, Института теории и истории кино, ВГИКа, Института социологии и др.

Важную роль в системе кинопроизводства играет Союз кинематографистов, несущий ответственность:

а) за развитие общественной активности деятелей кино в реализации задач, поставленных перед киноискусством Коммунистической партией и Советским правительством в формировании общественного сознания и чувства ответственности каждого кинематографиста;

б) за определение и осуществление на практике выработанной в сотрудничестве с Госкино СССР идейно-эстетической программы развития советского кинематографа. Все наиболее важные вопросы развития советского киноискусства рассматриваются на регулярно созываемых (не менее 2 раз в году) Пленумов СК, заседаниях секретариата СК, в том числе проводимых совместно с коллегией Госкино СССР;

в) за правильную расстановку кадров в руководстве кинематографом, оказывая всемерную помощь и содействие Госкино СССР в укомплектовании руководства кинематографом наиболее компетентными, инициативными, зрелыми в социальном и профессиональном отношении специалистами;

г) за формирование и воспитание молодой смены кинематографистов, проводя систематическую работу по повышению гражданской ответственности и профессионального мастерства молодых кинематографистов.

## II.

Студия (кинообъединение) полностью и самостоятельно осуществляет организацию и управление всем творческо-производственным процессом создания фильмов на основе подлинного и последовательного хозяйственного расчета, обеспечивающего гармоничное сочетание интересов студии в целом и каждого работника в отдельности с интересами общества, государства.

Главным единственным критерием оценки деятельности студии является общественная эффективность фильма, измеряемая его идейно-художественной ценностью, зафиксированной определением его категории, помноженной на количество зрителей, просмотревших фильм, т.е. испытавших на себе его идейно-эстетическое воздействие.

Учет зрителей предлагается вести в течение 3-5 лет х)

Предлагаемая система планирования и экономического стимулирования представляет собой комплекс экономических рычагов и механизмов, из которых следует выделить основные:

1, Единственным источником дохода (прибыли) студии являются отчисления от проката, выплачиваемые в зависимости от категории идейно-художественной ценности фильма и количества просмотревших его зрителей (в среднем на одну копию). Студия не имеет плановой или сверхплановой прибыли в бытующем ныне понимании. Прокат оплачивает студии фильмы по их фактической стоимости, но не свыше сметных ассигнований на производство фильмов одного года. Расходы на содержание студии не включаются в себестоимость фильма и, таким образом, не являются издержками производства. Отчисления от проката распределяются на

Х) Предлагается градация идейно-эстетического качества фильма по 4-м категориям - высшей, первой, второй и третьей (Положение о категориях должно быть разработано отдельно на основе программных установок и задач развития советского киноискусства, с учетом приоритета воспитательных функций и эстетической ценности фильма). Высшая категория присуждается фильмам, обладающим выдающимися идейно-художественными качествами, ставшими событием в общественной и культурной жизни страны, получившими признание общественности (Ленинская и Государственная премии, премии Всесоюзного и международных кинофестивалей), Высшая и первая категории

присуждаются всесоюзной прокатной (оценочной) комиссией - по представлению студий, Госкино и Союза кинематографистов, а вторая и третья категории - присуждаются только студиями. Всесоюзная прокатная комиссия (ВПК) состоит из представителей Госкино и кинематографической общественности. Решение о присуждении категорий фильмам выносится тайным голосованием и обнародовывается в специальной кинематографической прессе.

Принимая во внимание большую разницу в тиражах разных фильмов, за расчетное число зрителей берется не абсолютное количество просмотревших фильм, а только число зрителей в среднем на одну копию. Данная формула оценки общественной эффективности фильма по комплексному показателю, будучи несовершенной, соединяет тем не менее в себе требование к идейно-художественным качествам фильма, с отношением к нему зрителей. Тем самым предупреждается опасность чисто коммерческого подхода к определению действительной ценности кинокартины.

поощрительные вознаграждения, расходы по содержанию студии, образование ее фондов, пополнение собственных оборотных средств и, в дальнейшем, на самофинансирование производства фильмов. Доходы студии, полученные в виде отчислений от проката, но могут перераспределяться или изыматься вышестоящими организациями.

2. Единственным видом материального поощрения, кроме заработной платы, для всех без исключения работников студии и съемочных групп является поощрительное вознаграждение. Оно выплачивается в зависимости от категории идейно-художественной ценности созданного фильма, с учетом количества просмотревших его зрителей (в среднем на одну копию) и пропорционально вкладу каждого работника в создание фильма. Это оплата в виде доли от созданного результата конечного продукта. С собственно экономической точки зрения невозможно предложить более строгой и справедливой системы материального поощрения.

3. Студия не имеет штатных творческих работников - участников процесса создания фильма. Работники всех без исключения специальностей привлекаются на постановку фильма на условиях трудовых соглашений (договорах). Вывод творческих работников за штат (по типу связи студии с кинодраматургами), усиливая соревновательное, состязательное начало кинопроцесса, создает механизм отбора наиболее актуальных в социальном и



интересных в творческом отношении предложений авторов будущего фильма. X)

х) Вывод за штаты студий творческих работников и работников второго состава съемочных групп требует принятия целого ряда законодательных актов и организационных мер, обеспечивающих социальную справедливость в системе кинематографии. В частности, должны быть решены вопросы:

- материального обеспечения творческих работников, находящихся в межкартинном (творческом) простое; зачета в трудовой стаж времени работы по договорам и времени нахождения в межкартинном простое; пенсионном обеспечении творческих работников, достигших пенсионного возраста (возможно, в виде доплаты к государственной пенсии из фонда содействия или кинофонда СК СССР, который предлагается создать в ближайшее время);

- содержания работников второго состава съемочных групп в штатах фабрики и откомандирования их по заявкам студии (за определенную компенсацию) для участия в постановке фильма по трудовым соглашениям.

4. Кинопроизводство представляет собой соединение двух разных видов труда - материального (физического) и духовного. При переходе на новую систему киностудия и кинофабрика организационно отделяются друг от друга, приобретая структурную и финансовую самостоятельность, и в то же время объединяются на основе полного хозяйственного расчета, «настроенного» на конечный результат - создание фильма. Отношения между студиями и фабрикой сугубо хозрасчетные, договорные.

Принимая во внимание различие в характере студия (в частности, специфику взаимодействия творчества и производства в документальном, научно-популярном, мультипликационном кинематографе), а также региональные особенности республиканских студий, возможен вариант использования формы совместного, под одной "крышей", при едином руководстве существования студии и производственной базы, но с обязательным экономическим разделением их на основе внутрихозяйственного расчета и договорных отношений. В условиях крупных творческо-производственных объединений "Мосфильма", "Ленфильма", "им.Довженко" и т.п. отношения между студиями (бывшими "творческими объединениями") и производственной базой строятся таким образом, чтобы обеспечить их полную взаимную самостоятельность, исключив возможность дублирования или подмены их действий.

Для разрешения спорных вопросов, возникающих между студией и фабрикой, целесообразно создать механизм ведомственного арбитража.

\* \* \*

Таковы основные принципы предлагаемой системы управления, построенной в основе своей на экономических методах. При дальнейшей детализации модели, она должна быть дооснащена рядом экономических рычагов и механизмов, призванных максимально сократить необходимость принятия чисто волевых, административных мер и решений в процессе кинопроизводства. Следует, в частности, изучить возможность создания экономического механизма саморегулирования и оптимизации структуры управления студией и фабрикой, включая численности управленческого аппарата. Остаются открытыми вопросы о статусе управления студии, функциях, правах и обязанностях Художественного совета, редактора, творческих работников, выведенных за штаты студии, и т.д.

Установление прямой зависимости между материальным благополучием студии, ее работников и результатами проката фильма, требует разработки четкой системы определения тиража каждого фильма и форму его проката (клубного или массового). Следует изучить предложения социологической группы научно-исследовательского института киноискусства об установлении твердой градации тиражей (для клубного проката не менее 200 копий, для массового - не менее 800). Тем самым исключается какая-либо моральная и материальная дискриминация фильмов и их создателей. Следует предусмотреть особое соглашение студии и телевидения для проката фильмов, обладающих художественными достоинствами, но не собирающих необходимое количество зрителей в кинотеатрах.

Следует изучить целесообразность создания всесоюзного хозрасчетного производственно-технического объединения, осуществляющего управление и координацию работы кинофабрик страны. Такое объединение могло бы взять на себя разработку и реализацию единой технической политики развития производственных баз (кинофабрик) на основе научно-

технического прогресса, а также функции обеспечения наиболее рационального использования материальных и трудовых ресурсов.

### III.

Перестройка кинематографа предполагает замену "коммерческого" проката на прокат, способный полностью реализовать идейно-эстетический и зрелищный потенциал каждого произведения. Вместо "валового" прокатывания всех без разбора поступивших в прокат новых фильмов и сугубо коммерческого использования (или игнорирования) их достоинств должен быть создан дифференцированный прокат, учитывающий действительную социальную и эстетическую ценность произведения, культурные интересы и различия зрительской аудитории. Его механизм – репертуарные кинотеатры разных типов (кинотеатры "массового" фильма, экспериментального кино, кинотеатры проблемного фильма, "повторного фильма", "иллюзион-музеи", клубные кинотеатры и т.д.). Типология репертуарных кинотеатров - подвижная, обновляемая в процессе духовного развития общества и роста культурных, потребностей людей.

Принципиально новым при этом является достижение оптимального сочетания - идейно-творческих и экономических плановых показателей, заложенных в наборе репертуара, которые определяются еще на стадии производства и с учетом функциональной типологии фильмов. Полностью раскрывая зрелищный и эстетический потенциал своего типа фильмов, репертуарный кинотеатр работает по особому штатному расписанию и финансовому плану, которые позволяют сконцентрировать все усилия кинотеатра на выявлении и организации "своего" зрителя, направить соответствующие средства на культурно-массовую работу по своему типу зрителя. При такой организации проката основное значение приобретает состав и характер производимой студией кинопродукции на основе значимых для зрителя качеств фильма (зрелищность, герой, проблемность, кинематографичность формы, мелодраматичность содержания и т.д.).

Исходя из этого, на всех уровнях кинопроизводства и организация проката фильмов должна работать социологическая служба, соединяющая в себе функции социологического контроля и статистики. Она призвана давать объективную картину функционирования кинематографа и стать надежной обратной связью кинопроизводства с меняющейся и дифференцированной киноаудиторией. Повседневная задача социологической службы проката - используя современную вычислительную технику, оперативно обрабатывать прокатную статистику с учетом зрелищно-эстетического потенциала фильма и результатов социологического исследования зрительской реакции.

Руководство прокатом на местах осуществляют Управления по прокату, включающие в себя и кинофикацию в нынешнем ее виде. Принимая во внимание усложнение задач проката и его связей с кинопроизводством и зрительской аудиторией, а, следовательно, и повышение требований к организации и культуре прокатного дела, необходимо создать Общество кинофикаторов СССР, которое, объединив в своих рядах 230 тысяч специалистов, получила бы статус самостоятельной общественной организации, работающей в тесном контакте с Госкино и Союзом кинематографистов СССР, взяла бы на себя функции организации работы по повышению профессионального мастерства и культуры проката фильмов, внедрения в прокат достижений науки и техники, защитника интересов и прав кинофикаторов.

Изменение прокатной ситуации, связанное, в частности, с дифференциацией проката, приведет к массовому росту кино клубов, для определения задач и функций которых необходимо разработать специальное Положение.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

**Из проекта постановления секретариата правления СК СССР “О механизме определения идейно-художественной ценности фильмов и системы оплаты творческого труда в условиях работы кинематографа по новой модели”.**

*4 февраля 1988 г.*

<...>Состав всесоюзной комиссии по определению идейно-художественной ценности фильмов утверждается совместным решением коллегии Госкино СССР и секретариата правления СК СССР сроком на 2-3 года. Количественный состав комиссии - 45-50 человек.

В состав комиссии могут быть включены деятели кино, киноведы, критики, представители Госкино СССР, СК СССР, кинопроката и др. Комиссия полномочна принимать решение при участии 20-25 членов. |

Работа в комиссии нештатная, оплачиваемая (20-25 руб за участие в каждом заседании).

Предлагается градация идейно-эстетической ценности фильма по 4-м категориям (группам, индексам) - высшей, первой, второй и третьей. Высшая категория присуждается фильмам, обладающим выдающимися идейно-художественными достоинствами, ставшими событием в общественной и культурной жизни страны, получившим признание общественности (Ленинская и Государственная премии, призы Всесоюзного и международных кинофестивалей). Высшая и первая категории присуждаются всесоюзной комиссией по представлению студии, а вторая и третья категории - художественным советом студии. Ко второй и третьей категориям фильмы могут относиться

до их выхода на экран. Высшая и первая категории, как правило, должны присуждаться после получения широкого признания общественности.

После года проката (или пробного проката) присвоенная категория может уточняться по представлению студии или по инициативе комиссии в зависимости от общественного резонанса кинофильма, независимо от количества просмотревших его зрителей.

## Порядок работы комиссии

Заседания комиссии проводятся по мере представления студиями фильмов, но не реже 2-х раз в месяц. После просмотра и обсуждения фильма члены комиссии проставляют оценки по пятибальной системе против каждого вопроса в оценочной карте. Персональные оценочные карты подписываются членом комиссии и хранятся у секретаря комиссии.

Слагаемые идейно-эстетической ценности фильма должны быть разработаны на основе программных установок и задач развития советского киноискусства, с учетом приоритета воспитательных функций и эстетических ценностей фильма (См.приложение). Оценочные вопросы могут периодически уточняться. На основе заполненных оценочных карт выводится средняя сумма баллов.

Фильмы, набравшие 24 и более баллов, относятся к высшей категории, 20-23 балла - к первой, 16-19 - ко второй, 15; и менее баллов к третьей.

В просмотре и обсуждении фильма может принять участие представитель студии, представляющей фильм.

Результаты работы комиссии должны получать широкую гласность(публикация результатов оценок идейно-художественных достоинств фильмов ежеквартально в журнале "Советский экран", в информационном бюллетене СК СССР и др.) |

: Работа всесоюзной комиссии по определению идейно-художественной ценности игровых фильмов рассматривается не реже одного раза в год на совместном заседании секретариата правления СК СССР и Госкино СССР. В случае выявления необъективности или| некомпетентности отдельных членов комиссии они могут быть заменены до окончания срока полномочий комиссии”.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## **Организация системы кинопроката <sup>1</sup>**

1. Производителем и монопольным владельцем кинопродукции является студия, обладающая абсолютным правом распоряжаться своим товаром наиболее выгодным для себя способом.

Потребителем кинопродукции является зритель. Между ними — в качестве посредника — располагается система проката, ведающая организацией доставки кинопродукции потребителю.

2. Система проката представляет собой сеть прокатных фирм, обладающих определенным количеством кинотеатров (кинозалов), действующих на базе полного хозрасчета со своим личным счетом в банке и совершенно независимых в своей деятельности как друг от друга, так и от каких-либо других организаций.

Прокатные фирмы образуются путем слияния в единую организацию существующих в настоящее время отдельно районных управлений по прокату и кинофикации.

3. При разработке Положения о создании хозрасчетных прокатных фирм требуется определить законодательным порядком максимальный предел концентрации используемых фондов (количество кинозалов или используемых мест), чтобы исключить возможность создания крупных (по западному образцу) прокатных фирм, могущих монопольно влиять на прокатный репертуар в рамках крупного региона. Допускается только кооперативное (основанное на договорных взаимовыгодных обязательствах) объединение двух или нескольких прокатных фирм, без права слияния в единую хозрасчетную организацию.

4. Для перевода такой системы проката фильмов на полный хозрасчет необходимо рассчитать и утвердить экономически обоснованные нормативы как получения прибыли, так и отчислений из нее, для всех существующих типов кинотеатров (взяв за основу количество зрительских мест и индекс цен на кинобилеты, разработанный с учетом специфики кинопродукции —

игровое кино, документальное, детское, мультипликация, короткометражное, учебное и т. д.).

5. При этом установленный индекс цен на кинобилеты не должен различаться в зависимости от разных типов кинотеатров (кроме узкоспециализированных — для показа особого вида кинопродукции, — например, хроникальной, документальной, короткометражной и т. п.), так как все кинотеатры — как крупные, так и мелкие, как столичные, так и провинциальные — обязаны стать со временем «однотипно комфортными».

Индекс цен должен различаться только в зависимости от метража фильма, то есть от времени, затраченного на его демонстрацию. (Та же зависимость при продаже фильма на телевидение.)

При этом отпадает всякая необходимость жестких нормативов по метражу фильмов.

6. Каждая прокатная фирма определяет свой репертуарный план абсолютно независимо и самостоятельно, заботясь прежде всего о получении максимальной прибыли и сообразуясь в своей деятельности лишь с существующим положением на кинорынке, наличием имеющихся в ее распоряжении основных фондов, а также спецификой зрительского спроса, существующего в рамках того района, который данная фирма обслуживает

7. Клубные, сельские и прочие кинозалы, принадлежащие ведомственным организациям, передаются полностью на баланс этих ведомственных»

#### Формы товарно-денежных отношений между

#### фильмопроизводящими и фильмопрокатными организациями

1. На базе республиканских и наиболее крупных областных управления по кинопрокату и кинофикации создать сеть постоянно действующих региональных кинорынков, на которые все студии страны поставляют свою продукцию для ее реализации в виде определенного количества копий фильмов (как нового, так и старого, «повторного» репертуара).



На этих «рынках» студии не продают местным прокатным фирмам когда своих фильмов, они продают им только право на прокат этих копий самостоятельно устанавливая при этом прокатную цену для каждого фильма из расчета временного использования отдельной копии — с определенным коэффициентом снижения покупательной цены за удлиненный срок проката, стимулирующий прокатные фирмы (наряду с заботой о сокращении транспортных расходов) на приобретение копий более длительные сроки использования (то есть покупка права на про копии в течение месяца — одна стоимость, а покупка права сразу на месяца — уже не двойная цена, а чуть ниже и т. д.).

2. Ценообразование прокатной стоимости копии для каждого отдельного фильма будет определяться прежде всего зрительским спросом на тот иной фильм (то есть эти прокатные номинальные цены всегда будут составлять только один вид стоимости кинопродукции — ее потребительскую стоимость и никакой другой стоимости учитывать не должны).

Цену на рынке диктует только непосредственный зрительский спрос существующий на сегодняшний момент и в данном месте, выразителем которого станут прокатные фирмы, изучившие со временем (хотя бы проб и ошибок) все вкусовые особенности того зрительского контингента который они обслуживают. Только этот спрос и должен стать главным критерием (экономическим рычагом) для определения той или иной прокатной цены.

3. При дифференциации цен на прокат различных фильмов их номинальная стоимость может в десятки, а то и в сотни раз отличаться одна от другой, отражая этим различием дифференцированность самого зрительского состава, неоднородного по своим вкусовым, культурным и интеллектуальным потребностям.

Прокатная цена фильмов, пользующихся массовым спросом — фильмов-шлягеров, — может достигать до фантастических цифр стоимости проката — 150—200 тысяч рублей только за один месяц проката. А копии «элитарных»

фильмов могут продаваться чуть ли не по себестоимости — за 1—2 тысячи рублей в месяц, а то и меньше...

4. Такая дифференциация прокатных цен будет способствовать изменению репертуарной политики прокатных организаций, заставит их искать (не без выгоды для себя, разумеется) для каждого фильма своего зрителя и наоборот... то есть заставит прокатчиков досконально изучить местный спрос.

5. Подобная система товарно-денежных отношений автоматически увеличивает как качественный, так и (в несколько раз) количественный ассортимент фильмов не только на кинорынках, но и непосредственно на киноафишах... Ни одна прокатная фирма (из-за высокого потолка прокатной цены) не будет в состоянии сразу — «залпом» — закупить напрокат несколько копий нового шлягера, в отличие от прежней прокатной практики, а только одну, максимум две копии. (И то только при наличии таких кинозалов, которые позволят не только вернуть себе затраченные деньги за их использование, но и получить необходимый дополнительный доход.)

Как владельцы товара студии при таком положении, когда очередной их шлягер будет демонстрироваться только в одном, максимум в двух кинозалах города, ничего не теряют. Не сразу, не в течение двух-трех недель, как это происходит в настоящее время, а в течение месяца-двух, а может, и больше, но каждый желающий сможет попасть на этот фильм,

А за счет увеличения времени проката фильмов, пользующихся повышенно массовым спросом (и демонстрируемых только в наиболее «вместительных» кинозалах), освобождается целый ряд кинозалов для картин с другими названиями.

С другой стороны, такая система дифференцированных цен будет стимулировать прокатные фирмы и на приобретение «неходового» товара, организуя определенным, выгодным для себя способом прокат подобных фильмов (в небольших кинозалах или при ограниченном количестве киносеансов).

6. Такая система радикально изменит существующую в настоящее время картину предлагаемого зрителям прокатного репертуара, доведя ее почти до идеальной, при которой в каждом из кинозалов, принадлежащих отдельным прокатным фирмам, будут демонстрироваться разные фильмы.

Эта же система должна заставить прокатные организации не только досконально изучать «своего», местного зрителя — его вкусы и пристрастия, — но также, способствуя наиболее полному, всеохватывающему удовлетворению запросов всех групп потенциальных зрителей, заставить их деформировать собственную инфраструктуру (прежде всего переоборудовать одно-, двухзальные кинотеатры в многозальные).

7. В целях обеспечения максимально насыщенного ассортимента кинопродукции весь кинофонд, накопленный каждой конкретной студией за годы ее существования до введения хозрасчета, должен быть передан в монопольное владение студии.

Этот фонд, включенный в товарный оборот, с одной стороны, сразу же позволит каждой студии увеличить свой товарный ассортимент в десятки раз, а с другой — в процессе отбора «предхозрасчетных» фильмов и получении дохода от их проката — быстро научит многих ценить выгодность прежде всего той кинопродукции (и ее создателей), потребительская стоимость которой со временем не только не падает, а часто, наоборот, и возрастает. И тогда, к удивлению некоторых, пока еще не совсем умелых студийных «монополистов», окажется, что настоящие художники — такие, как Эйзенштейн, Тарковский, Герман, и другие — пополняют «золотой фонд» своих киностудий не только в его фигуральном значении, но также и в буквальном.

Этот акт заставит студию оценивать свою продукцию не только с точки зрения сегодняшней, сиюминутной выгоды, но ценить прежде всего творчество подобных художников, видеть в нем гарантию своего будущего благополучия. В этом и заключается главная особенность всякого искусства, рассматриваемого в категории товара, в отличие от всякой другой

продукции. Поэтому при разработке хозрасчётного кинематографа «категория времени» должна стать не только метафизическим, но и экономическим понятием.

Кроме этого, утвержденное Положение об авторском праве должно автоматически распространяться на всех поныне здравствующих их создателей, авторов используемых студией фильмов, со всеми отчислениями, утвержденными данным Положением.

8. Широкий ассортимент фильмов, постоянно предлагаемых на региональных кинорынках, длинная «линейка» дифференцированных цен за право их проката заставит киносеть повсеместно в 2—3 раза увеличить ежедневный «кинорацион» (что уже само по себе обеспечит ощутимый прирост зрительских посещений в стране).

9. Одним из преимуществ этой системы является также отсутствие какого-либо финансового контроля или учета над работой прокатных фильмов со стороны киностудий, так как показателями их деятельности будут отчисления за продажу напрокат каждой копии.

10. При этой системе автоматически отпадает всяческая надобность каких-либо предварительных оценок — как самих фильмов, так и их создателей — в виде категорий, коэффициентов, тарификационных отличий и пр.

Есть только одно определение фильма — «фильм» и одно общее для всех звание у его авторов — режиссер-постановщик, оператор-постановщик и т. д.

11. Основные расходы на рекламу ложатся на плечи прокатных фирм. Затратив средства на право проката, они будут заинтересованы в рекламировании каждого закупленного фильма не только для того, чтобы вернуть затраченные средства, но и для того, чтобы прокатать каждую картину с максимальной выгодой для себя.

Договорная, система хозрасчетных отношений  
между студиями и прокатными фирмами

На кинорынке довольно часто могут возникать такие ситуации, когда изрядная часть прокатных фирм будет отказываться от той или иной картины, считая установленную студией прокатную стоимость явно завышенной и невыгодной для себя, (Или специально выжидая падения общего спроса и соответственно цены в целях получения большей прибыли.)

В таких случаях за студией, не желающей снижения номинальной цены и в то же время лишенной значительной части потенциального рынка сбыта, должно быть закреплено право обязывать посредством договорных обязательств прокатные фирмы прокатывать ту или иную картину. Поскольку выполнение договорных обязательств (определяющих только условия проката и рекламы) будет гарантировать прокатной фирме определенную сумму прибыли вне зависимости от реального дохода от проката данного фильма, то подобная система взаимоотношений не вызовет у прокатчиков возражений. В случае зрительского неуспеха «прогорает» только студия, но если она окажется права в своих расчетах, то в этом случае изрядная доля выручки (за исключением суммы, выплаченной по договору) перечисляется целиком на ее банковский счет.

#### Система госзаказов

Из определенной части отчислений, идущих в госбюджет, формируется денежный фонд для содержания аппарата Госкино, а также специальный фонд, рассчитанный на создание «заказных» фильмов. Госкино является заказчиком, а студия — только исполнитель, договорный подрядчик с гарантированной оплатой за исполнение заказа вне зависимости от прокатной судьбы этого вида кинопродукции, монопольным владельцем которой в данном случае является государство в лице Госкино. При монопольном праве студии самостоятельно реализовывать свою продукцию за рубежом «Совэкспортфильм» преобразуется в хозрасчетную организацию под названием «Совимпортфильм», ведающую только закупкой зарубежных

картин, а также их прокатом на внутреннем рынке по той же форме товарноденежных отношений, в которой осуществляют свои расчетные операции и киностудии страны.

Предоставить возможность кооперации «Совимпортфильму» со студиями страны в тех случаях, когда зарубежные фирмы не продают свои фильмы, а обменивают на наши на основе взаимовыгодного договора со студией, учитывающего долевой раздел доходов от проката зарубежной картины. Без участия «Совимпортфильма» студия не имеет права самостоятельного обмена своей кинопродукции на зарубежную, а равно на ее закупку (даже при наличии собственного валютного фонда).

#### Национальные киностудии

Основным экономическим принципом, регулирующим рыночные взаимоотношения для продукции, созданной на национальных киностудиях, должен стать принцип дифференцированного, то есть различного для каждой республиканской студии, процента отчисления в госбюджет.

Единственным и «по-братски» справедливым определением этой разницы в налогах в пользу государства может стать расчет, учитывающий соотношение (разное для каждой республики) между внутренним (национальным) рынком и внешним (общесоюзным). И тогда, в отличие от общесоюзных студий, где процент отчислений составит, к примеру, 70 процентов, для украинских он будет уже 40 процентов, а для «Грузия-фильма» — только 20 процентов и т. д.

При этом, проявляя заботу о развитии именно национального кинематографа, эти коэффициенты отчислений должны относиться только к тем фильмам, которые создаются на основе национальной тематики. Поэтому как только Рижская киностудия выпустит на экраны очередной фильм «о поисках ЦРУ», то, несмотря на то что «американцы» будут изъясняться на латышском языке, весь студийный доход от проката будет урезаться на 70

процентов — то есть такой фильм должен будет относиться к разряду общесоюзных.

С другой стороны, при выходе национальной продукции на зарубежный рынок национальная студия теряет какие-либо льготы и привилегии и приравнивается к любой другой экспортной кинопродукции (по тем единым нормам, в рамках которых студии будут осуществлять продажу своих фильмов за рубежом).

Предлагается рассмотреть для утверждения следующую форму госбюджетных отчислений с доходов, образующихся в результате производства и реализации всех видов кинопродукции:

1. Киностудии (объединения) общесоюзного значения осуществляют централизованные отчисления в госбюджет.
2. Национальные киностудии (объединения) осуществляют (по выработанным для них нормативам) отчисления в бюджет своих республик.
3. Прокатные фирмы осуществляют нормативные отчисления с доходов от проката в бюджет местных Советов народных депутатов.
4. Госбюджетные отчисления со всего объема валютных доходов, полученные в результате внешнеторговой деятельности как киностудий, так и прокатных организаций, осуществляются (с учетом установленных нормативов валютных отчислений) централизованным порядком через Внешэксспортбанк СССР.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

<sup>1</sup> Предложения, подготовленные Ленинградским отделением СК СССР. Печатается в порядке обсуждения. В ближайших номерах редакция «ИВ» предполагает опубликовать программный материал «Кинопрокат в системе новой модели кинематографа, подготовленный Всесоюзной комиссией по прокату.

хозрасчетных организаций (заводские предприятия, колхозы, НИИ и пр.) При этом они могут осуществлять свою деятельность как в кооперации (на договорных началах), между собой или с прокатными фирмами, так и независимо от них, осуществляя товарно-денежные отношения непосредственно со студиями.

## **Положение о первом этапе создания киностудии игровых и неигровых фильмов<sup>1</sup>**

*28 июля 1987 г.*

В соответствии с основными направлениями перестройки, определенными январским и июньским (1987 г.) Пленумами ЦК КПСС, У съезда кинематографистов и II Пленумом правления СК СССР установить следующий порядок проведения конкурса идейно-творческих программ и создания киностудий нового типа (в последующем - самостоятельных хозрасчетных творческих организаций) на первом этапе перестройки кинематографии:

1. Идейно-творческая программа киностудии нового типа - это комплекс идей и целей, заявленных одним или группой творческих работников для воплощения на экране,

В программе должна быть определена социально-культурная сфера и круг общественно-значимых проблем и интересов, в которых киностудия намерена работать.

Программа предполагает оригинальный творческий подход и единство художественной концепции, В ней могут быть в качестве примера названы несколько тем будущих фильмов с краткой их характеристикой,

В программе должны быть определены ориентировочные сроки и объемы средств, необходимые и достаточные для ее реализации, а также указаны ориентировочные объемы годовой кинопродукции,

2. Программы принимаются на конкурс местными организациями СК СССР и Госкино союзных республик как от отдельных творческих работников, так и от групп творческих единомышленников с указанием кандидатур будущих художественных руководителей (председателей правлений киностудии нового типа).



3. Поступившие программы предварительно рассматриваются комиссиями или секциями (по видам кинематографа) республиканских или городских отделений и подготавливаются для окончательного отбора и утверждения.

4. Программы киностудий и кандидатуры их художественных руководителей, рекомендованные местными организациями СК СССР и Госкино союзных республик, представляются на рассмотрение и утверждение коллегии Госкино СССР и секретариата СК СССР.

5. Конкурс идейно-творческих программ проводится один раз в пять лет. За полтора года до истечения срока проводится очередной конкурс, в котором уже существующие киностудии участвуют на равных с вновь предлагаемыми. Конкурс может быть объявлен досрочно в случае, если киностудия не смогла выполнить поставленные перед собой задачи.

6. Конкурс творческих программ проводится до 15 декабря 1987 года с тем, чтобы вновь организуемые киностудии могли обеспечить производство всех видов кинофильмов, начиная с 1989 года.

Проекты программ принимаются для рассмотрения до 15 октября 1987 года.

Обсуждение программ и утверждение киностудий нового типа заканчиваются к 15 декабря 1987 года.

7. Вновь созданные киностудии игровых фильмов действуют начиная с момента утверждения идейно-творческих программ. Им вменяется в обязанность довести реализацию планов ныне действующих объединений за 1988 год.

8. Вновь созданные киностудии неигровых фильмов с 1 января 1988 года распределяют между собой тематику плана 1988 года в соответствии со своими программами, одновременно подготавливая тематические планы на 1989 и последующие годы.

В республиканских и городских отделениях, где секретариаты малочисленные, их можно проводить в расширенном составе при участии в

нем ведущих деятелей кино, литературы и искусства критиков, представителей общественности.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

<sup>1</sup> Утверждено постановлением коллегии Госкино СССР и секретариата правления СК СССР.

## №9

### **Постановление коллегии Госкино СССР «О серьезных недостатках в ведомственном контроле в системе Госкино СССР»**

*31 июля 1987 г.*

Комитет народного контроля СССР проверил состояние ведомственного контроля за производственной и финансово-хозяйственной деятельностью в аппарате Госкино СССР, Госкино РСФСР, Украинской, Белорусской, Литовской, Молдавской и Таджикской союзных республик на ряде подведомственных им киностудий, предприятий и организаций

Проверкой КНК СССР отмечено, что Госкино СССР не приняты надлежащие меры по совершенствованию ведомственного контроля и повышению его эффективности, обеспечению действенного хозрасчета, самоокупаемости и самофинансирования. Уровень, стиль и методы функционального и финансового контроля за соблюдением государственной дисциплины не обеспечивают предотвращения непроизводительных и бесхозяйственных расходов, потерь и хищений денежных средств и материальных ценностей.

Серьезные недостатки установлены в организации кинопроизводства. В 1965-1986 годах из 314 выпущенных полнометражных художественных кинофильмов 45 фильмов завершены с нарушениями плановых сроков, допущен перерасход выделенных ассигнований на сумму свыше 3 млн. рублей; из 230 телефильмов сроки производства нарушены по 84, перерасход

денежных средств - 670 тыс.рублей. Неудовлетворительные производственно-экономические результаты по фильмам явились следствием недостатков в организации творческо-производственного процесса, нарушений технологических нормативов фильмопроизводства и сметной дисциплины, невыполнением норм выработки, непроизводительными расходами и бесхозяйственностью.

За 1965-1966 гг. и первое полугодие 1967 г. особенно неблагоприятное положение сложилось на киностудиях "Казахфильм" и "Грузия-фильм". За указанный период киностудией "Казахфильм" допущен перерасход денежных средств на производство кино- и телефильмов на общую сумму 921 тыс.рублей, киностудией "Грузия-фильм" - 528 тыс.рублей. В первом полугодии 1967 г. ухудшились финансовые показатели на киностудиях: Свердловской, им. А.П.Довженко, Одесской, "Азербайджанфильм". Неудовлетворительные итоги деятельности указанных и некоторых других киностудий во многом явились следствием того, что их руководство заняло позицию невмешательства в выбор съемочными группами постановочных решений, который осуществляется подчас вне зависимости от выделенных сметных ассигнований.

Ряд кинофильмов заканчивается с неоправданно значительной общей экономией выделенных ассигнований и большими перерасходами по отдельным статьям смет, что свидетельствует о недостаточно продуманных творческо-производственных решениях создания фильмов, отсутствии необходимого контроля за реализацией принимаемых постановочных проектов, недостатках в разработке календарно-постановочных планов и смет.

На киностудии "Молдова-филм" грубо нарушался порядок планирования и выпуска кинофильмов: вместо сатирических киножурналов вне плана выпущено три короткометражных фильма. На киностудии им. А. П. Довженко не соблюдалась технологическая дисциплина производства телевизионных фильмов, бесхозяйственно расходовались средства на

подготовку сценариев, допускались незаконные выплаты из нештатного фонда заработной платы.

Отрицательно сказывается на экономике киностудий наличие сверхнормативных запасов товарно-материальных ценностей, которые на начало 1987 года в целом по киностудиям страны составили 5,3 млн. рублей, в том числе по киностудиям республиканского подчинения - 3,9 млн. рублей. На складах киностудий имеются сценическо-постановочные средства на 35 млн. рублей, явно недостаточно используемые в производстве.

Серьезные недостатки в производстве в значительной мере вызваны отсутствием должного контроля за деятельностью киностудий со стороны Госкино союзных республик и Госкино СССР.

Комитет народного контроля СССР обратил особое внимание на невыполнение в 1966 году киносетью страны в целом и многими союзными республиками плановых заданий по доходам от киносеансов. Главным управлением кинофикации и кинопроката, а также

Госкино союзных республик не была проявлена необходимая требовательность к подведомственным киноорганизациям в части использования имеющихся резервов для выполнения государственного плана по валовому сбору средств от показа кинофильмов.

Неудовлетворительно используется имеющийся фильмофонд. Недостаточно интенсивно эксплуатируются копии художественных фильмов, пользующихся успехом у зрителей. Так, например, Каунасской фильмобазой за последние три года не выдавались для демонстрации кинофильмы: "Обвиняются в убийстве", "Ошибка резидента", "Огарева, б", "Кто стучится в дверь ко мне". Аналогичные факты имеются в РСФСР, Белорусской, Молдавской и Таджикской союзных республиках.

В ряде мест отдается предпочтение зарубежным фильмам, им зачастую предоставляется лучшее экранное время.

Во многих республиках не обеспечена ритмичная и бесперебойная работа киноустановок. В целом по киносети страны из-за неподготовленности помещений и отсутствия киномехаников потеряно 463 тыс рабочих дней.

Существенные недостатки отмечены в кинообслуживании детей и подростков. На местах медленно развивается сеть школьных киноустановок из-за несогласованности действий органов народного образования и кинофикации.

Многим городским и районным дирекциям киносети устанавливаются ненапряженные планы, вследствие чего необоснованно выплачиваются значительные премии.

Комитет народного контроля СССР отметил, что коллегией Госкино СССР допускалось в ряде случаев завышение оценки идейно-художественных достоинств кинофильмов и без достаточных оснований устанавливалась высокая группа по оплате кинокартин. В 1965-1966 гг. по 188 полнометражным художественным кинофильмам, не окупившим затрат на свое производство, тиражирование и прокат, перечислено киностудиям надбавок за высокое качество фильмов более 3 млн. рублей.

Производственно-техническим управлением допущены серьезные просчеты в осуществлении технической политики и руководстве НИКФИ, конструкторскими организациями и предприятиями киномеханической промышленности, что привело к замедлению научно-технического прогресса в отрасли в части создания и внедрения перспективных технологических процессов и современной кинотехники.

Главной причиной сложившегося неудовлетворительного положения в совершенствовании материально-технической базы кинематографии, в оснащении современной кинотехникой и внедрении передовой технологии является имевший место в прошедшем пятилетии некомплексный подход к решению технических проблем отрасли, а также многотемье отраслевых планов НИОКР, приведших к распылению научно-технического потенциала и материальных ресурсов исследовательских и конструкторских

организаций. В результате количество выполненных разработок в значительной степени превышало возможности киномеханических заводов по объемам промышленного освоения изделий новой кинотехники и одновременно приводило к снижению их технического уровня и качества.

Так, в 1981-1985 гг. было разработано и рекомендовано к серийному производству 133 изделия, а освоено промышленностью в этот же период всего 105 изделий. Невозможность своевременного освоения всей разработанной техники приводила к ее моральному старению и сдерживанию технического прогресса в отрасли.

На киномеханических заводах Госкино СССР продукция с государственным Знаком качества занимает лишь 18 процентов, число новых изделий уменьшилось с 26 наименований в 1985 году до 13 в 1987 году. Из-за неритмичности производства почти 60 процентов кинотехники выпускается в последнюю декаду месяца, что отрицательно сказывается на ее качестве.

Планово-экономическое и финансовое управление недостаточно анализирует состояние экономики в отрасли, ограничивается в основном сбором статистических данных. За последние два года Управление ни разу не проверяло постановку плановой и финансовой работы в Госкино союзных республик, не уделяло должного внимания внедрению бригадных форм организации труда на кинокопировальных фабриках и киномеханических заводах. Поверхностно контролируется использование вычислительной техники, не оправдывают себя затраты по АСУ.

Комитетом народного контроля СССР отмечены серьезные недостатки в состоянии контрольно-ревизионной работы. В системе Госкино СССР проводится неоправданно много проверок и ревизий, что зачастую является следствием параллелизма и отсутствия должной координации в ведомственном контроле. Лишь четвертая часть ревизий осуществляется с участием специалистов отраслевых подразделений, в результате чего не полностью вскрываются имеющиеся недостатки в деятельности предприятий и организаций. Не обобщаются итоги ревизий, не вырабатываются меры по

предупреждению незаконных расходов, недостач и хищений денежных средств и материальных ценностей. Неудовлетворительно осуществляется работа по возмещению виновными лицами причиненного государству ущерба.

Многие ревизии проведены некачественно, без должного анализа использования финансовых, трудовых и материальных ресурсов. Проверками Комитета народного контроля СССР установлен ряд нарушений, не выявленных ведомственными ревизиями. В частности, на Киевском заводе "Кинап" установлены незаконные выплаты заработной платы - 17,2 тыс.рублей и премий - 18,6 тыс.рублей, не вскрытые ревизией, проведенной НПО "Экран". На киностудии "Таджикфильм" установлены незаконные расходы - 43,2 тыс.рублей, на Литовской киностудии - 7,5 тыс.рублей, которые не были выявлены ревизиями, проведенными соответствующими Госкино союзных республик. На киностудии "Мосфильм" выявлен ряд незаконных выплат заработной платы, нарушений государственной и финансовой дисциплины; в 1986 году недостачи и хищения имущественных ценностей увеличились по сравнению с предыдущим годом в 2,6 раза.

Крайне слабо поставлен контроль за исполнительской дисциплиной в аппарате Госкино СССР. Установлено, что каждое пятое поручение постановлений коллегии и приказов Госкомитета не выполняется в установленный срок. Нередко с контроля снимаются неисполненные поручения директивных органов. О сложившемся годами канцелярско-бюрократическом стиле в аппарате Госкино СССР свидетельствует тот факт, что только пять проверенных подразделений в прошлом году выпустили 19,9 тыс. различных документов, что на 30 процентов больше, чем в предыдущем году. Увеличивается объем переписки между подразделениями центрального аппарата.

Комитет народного контроля СССР отметил, что пренебрежение экономическими рычагами руководства, запущенность ведомственного контроля привели в последние годы к резкому ухудшению финансовых

результатов деятельности кинематографа, в 1986 году он впервые стал нерентабельным для государства, убыток превысил 23,5 млн.рублей.

Госкино СССР принят ряд мер по устранению выявленных недостатков. Итоги проверки Комитета народного контроля СССР обсуждены в проверенных подразделениях Госкино СССР и Госкино союзных республик. На заседании коллегии Госкино СССР 01.07.87 рассмотрен вопрос об использовании фильмофонда в системе Госкино Украинской ССР, определены меры по улучшению эксплуатации фильмокопий. Изданы приказы по проверкам деятельности киностудий "Мосфильм" и "Ленфильм", которыми намечены мероприятия по устранению выявленных недостатков, привлечены к дисциплинарной ответственности виновные лица. Работниками Киевского завода "Кинап" возвращены суммы незаконно полученных премий.

Во исполнение постановления Комитета народного контроля СССР от 19 июня 1987 г., протокол №6, коллегия Госкино СССР

ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Строго указать начальникам Главного управления кинофикации и кинопроката т.Войтовичу Е.К., Производственно-технического управления т.Трусьюко В.Л., Управления бухгалтерского учета, отчетности и ревизий т.Чуланову В.В., генеральным директорам НПО "Экран" т.Афанасьеву Б.К. и п/о "Копирфильм" т.Михееву Ю.А. на недостатки в деятельности подведомственных предприятий и состоянии ведомственного контроля, отмеченные Комитетом народного контроля СССР.

2. Строго указать председателям Госкино Украинской ССР т.Стадниченко В.Я., Госкино Грузинской ССР т.Двалишвили А.А. и Госкино Казахской ССР т.Саудабаеву К.Б., директорам киностудий им. А.П.Довженко т.Волге А.П., "Грузия-фильм" т.Чхеидзе Р.Д. и "Казахфильм" т.Таукелову СТ. на медлительность в работе по перестройке производственно-экономической деятельности киностудий, наличие серьезных недостатков в кинопроизводстве, которые приобрели хронический характер.



Предупредить указанных руководителей, что в случае непринятия действенных мер по устранению недостатков и упущений в работе, к ним будут применены более строгие меры дисциплинарного взыскания.

3. Обратить внимание председателя Госкино Молдавской ССР т.Собора Е.В. на неудовлетворительное состояние плановой, производственной и финансовой дисциплины на киностудии "Молдова-филм".

4. Утвердить план мероприятий по устранению недостатков, отмеченных Комитетом народного контроля СССР.

5. Начальникам главных управлений, управлений Госкино СССР: обеспечить выполнение плана мероприятий по устранению выявленных недостатков, утвержденного настоящим постановлением коллегии Госкино СССР;

принять решительные меры по усилению действенности и эффективности ведомственного функционального контроля за производственной и финансово-хозяйственной деятельностью подведомственных киностудий, предприятий и организаций;

при анализе итогов работы киностудий, предприятий все случаи нарушений плановых сроков производства кинофильмов, перерасходов сметных ассигнований, бесхозяйственного ведения дел рассматривать как грубые нарушения производственной и финансовой дисциплины, за которые лица, виновные в этих нарушениях, должны нести дисциплинарную и материальную ответственность.

6. Главному редактору Главной сценарной редакционной коллегии по художественным фильмам т.Медведеву А.Н. в двухмесячный срок представить предложения по упорядочению установления групп по оплате полнометражным художественным кинофильмам.

7. В целях устранения множественности проверок и их параллелизма Управлению бухгалтерского учета, отчетности и ревизий (т.Чуланов) совместно с Главным управлением кинофикации и кинопроката (т.Войтович), Главным управлением кинопроизводства (т.Сидоренко), Главным

управлением материально-технического снабжения и сбыта (т.Егоров), Планово-экономическим и финансовым управлением (т.Давыдов), Производственно-техническим управлением (т.Трусько) разрабатывать совместные ежегодные планы проверок деятельности подведомственных предприятий и организаций.

8. Председателям Госкино союзных республик:

рассмотреть материалы проверок Комитета народного контроля СССР и настоящее постановление коллегии Госкино СССР на заседаниях коллегий Госкино союзных республик и утвердить план мероприятий по устранению отмеченных недостатков и наведению должного порядка в ведомственном функциональном и финансовом контроле.

9. Руководителям объединений, киностудий, предприятий и организаций:

обеспечить достоверность отчетных данных о выполнении планов и обязательств; предупредить руководителей хозорганов, что они несут личную ответственность за искажение государственной отчетности;

улучшить контрольно-ревизионную работу и текущий контроль за законностью совершаемых хозяйственных и финансовых операций, обоснованностью и целесообразностью расходования денежных средств и материальных ценностей.

10. Руководителям киностудий союзного и республиканского подчинения:

в месячный срок разработать и утвердить (с предварительным рассмотрением на собраниях трудовых коллективов) план конкретных мер по решительной перестройке творческо-производственного процесса и устранению недостатков в организации и экономике фильмового производства, внедрению принципов хозяйственного расчета, направленных на укрепление технологической, плановой, исполнительской и трудовой дисциплины, обеспечению рационального расходования финансовых, материальных и трудовых ресурсов, улучшению подбора и расстановки кадров, повышению их профессионального уровня.

Планы мероприятий представить в Госкино СССР в срок до 01.09.87; доложить в I квартале 1988 г. Госкино СССР о ходе выполнения указанных планов мероприятий.

11. Настоящее постановление обсудить на всех киностудиях, предприятиях и в киноорганизациях. Коллегия Госкино СССР считает, что забота о рациональном расходовании средств, выделяемых государством на развитие кинематографии, о бережном использовании финансовых, трудовых и материальных ресурсов является долгом каждого работника кинематографии.

12. Контроль за выполнением настоящего постановления возложить на заместителей Председателя Госкино СССР в соответствии с распределением обязанностей.

Председатель коллегии

Председатель Госкино СССР

А.И.Камшалов

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## №10

**Из постановления коллегии Госкино СССР «О ходе работы над планом выпуска полнометражных художественных фильмов 1989 года»**

*12 августа 1987 г.*

Ответственность задачи формирования плана выпуска полнометражных игровых фильмов 1989 года определяется тем, что произведения, в него включенные, составят значительную часть кинорепертуара завершающего года пятилетки. По ним зрители и общественность будут судить о реальности и продуктивности процесса перестройки в кинематографии. При этом важно и то, что работа по формированию плана 1989 года проходит в условиях повышенной творческой самостоятельности студий и объединений, а также

заметной активизации деятельности организаций Союза кинематографистов СССР, связанной с кинопроизводством. Работа по формированию плана на ряде студий совпала с обновлением руководства и творческого состава объединений, из-за чего предложения по сценариям и будущим фильмам поступили в Госкино СССР с опозданием и не полностью.

Основу плана могут составить предложенные киностудиями "Ленфильм" и "Мосфильм" интересные многообещающие в разных жанрах проекты, подкрепленные именами крупных мастеров и одаренных дебютантов. Серьезно, с ощущением новых задач, ведется работа над планом киностудии имени М.Горького. Значительные, оригинальные заявки есть и в планах республиканских студий.

Однако при несомненных достоинствах нынешнего варианта плана работу по его формированию нельзя считать завершенной.

Так, при очевидном расширении тематического и жанрового диапазона предложенный студиями план в целом страдает "академичностью", оторванностью от жгучих проблем времени. Бедна по содержанию современная, историко-революционная, военно-патриотическая тематика, вне поля зрения художественных советов, правлений и сценарных редакционных коллегий студий оказались многие произведения прозы, драматургии, публицистики, определяющие сегодня уровень общественного сознания в стране. Монотонностью, а порой и вторичностью отмечены многие проекты фильмов для детей и юношества. В плане сохраняется дефицит яркой личности, многогранности человеческих судеб, дефицит положительного героя. В предложенных планах большинства студий не чувствуется подлинной заботы о зрителе, что совершенно неоправданно в преддверии перевода отрасли на хозяйственный расчет. Многие позиции плана попросту нереальны из-за неготовности сценариев, непродуманности состава режиссуры.

Художественные советы студий и объединений еще не развернули энергичного поиска имен, идей, тем и произведений, которые бы могли

составить основу значительного по мысли, зрелищного репертуара. Этому мешает излишняя приверженность старым "сценарным портфелям", нежелание усложнить жизнь студийной администрации работой по их пересмотру и расчистке. На республиканских студиях по-прежнему сохраняет силу принцип "режиссерской очереди", из-за чего в плане отсутствуют сегодня многие яркие имена мастеров и молодежи. Наблюдается тенденция расширения авторов и соавторов режиссеров, среди которых многие не имеют ни данных, ни оснований для литературной работы.

Студии продолжают потребительски относиться к получению государственного заказа и условий повышенной постановочной сложности, исходя, главным образом, из интересов авторов и съемочных групп, а не из интересов зрителей и кинематографа в целом.

Коллегии Госкино союзных республик и руководство студий (особенно киностудий им.А.П.Довженко и "Беларусьфильм") снизили требовательность при оценке проектов, предлагаемых в план.

РГАЛИ, ф.2944. оп.1. д.1981.

## **№11**

### **Постановление коллегии Госкино СССР «О ходе перестройки работы ВГИКа и мерах помощи институту»**

*18 октября 1987 г.*

Заслушав и обсудив сообщение по данному вопросу, коллегия отмечает, что коллектив Всесоюзного государственного института кинематографии им.С.А.Герасимова, несмотря на сложную обстановку в вузе, принимает меры по реализации задач, поставленных в Основных направлениях перестройки высшего и среднего специального образования в стране и постановлениях ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 13 марта 1987 г. по

перестройке высшей школы. В основу работы положены рекомендации комиссии Союза кинематографистов СССР и основные направления перестройки ВГИКа, подготовленные институтом и одобренные Госкино СССР. Перерабатываются учебные программы по профилирующим дисциплинам, обновлен состав всех государственных экзаменационных комиссий. К руководству мастерскими и педагогической работе привлечено более 40 новых педагогов. Среди них такие известные мастера кино, как Р.Ибрагимбеков, П.Тодоровский, А.Митта, И.Квирикадзе, В.Кисунько и другие. В институте введена практика чтения лекций крупными советскими кинематографистами и учеными для всего состава студентов. Так, в 1987 году состоялись встречи студентов с Т.Абуладзе, М.Хуциевым, А.Миттой, В.Абдрашитовым, А.Германом, Э.Рязановым, М.Голдовской. Организованнее прошел прием во ВГИК в 1987 году. Начала работу вневедомственная комиссия по выработке концепции отбора во ВГИК талантливой молодежи.

Вместе с тем работа по перестройке деятельности института разворачивается недопустимо медленно.

Сложившаяся структура ВГИКа, принятые в нем формы учебно-воспитательной, творческой, методической и научно-исследовательской работы не соответствуют уровню и многообразию задач, которые ставятся перед ведущим вузом искусств в свете перестройки высшей школы и кинематографии. Слабо ведется перестройка учебно-воспитательного процесса. Не получил должного воплощения индивидуальный подход в развитии творческих способностей студентов. По многим предметам отсутствуют новые учебники и учебные пособия. Требуется активизация методической и научно-исследовательской работы. Необходимо более широкое участие студентов в управлении институтом.

Во ВГИКе сложилось неудовлетворительное положение с педагогическими кадрами. Профилирующие кафедры малочисленны, практически отсутствуют молодые преподаватели, много лиц пенсионного возраста, часть

преподавателей пользуется устаревшими методами в обучении и не соответствует современным требованиям. Отдельные педагоги - ведущие мастера кино-редко бывают в институте, отгораживаются от жизни и быта студентов. Нет системы в деле повышения квалификации профессорско-преподавательского состава, запущена работа аспирантуры.

В подготовке специалистов не учитываются потребности кинематографии и телевидения в специалистах различного профиля на перспективу.

Международная деятельность ВГИКа и его выпускников одерживается недостаточным освоением студентами иностранных языков.

Материально-техническая база института и учебной киностудии находится в неудовлетворительном состоянии. Руководство ВГИКа длительное время мирилось с таким положением. Киностудии, предприятия и организации кинематографии также не оказывают вузу в этом должной помощи. Приказ Госкино СССР по улучшению учебно-материальной базы института выполняется медленно, новое необходимое кино-, теле-, видеооборудование выделяется в основном на бумаге, а не реально.

Здание ВГИКа и внутренние помещения имеют неряшливый, неприглядный вид, редко ремонтируются. В общежитии - грязь и беспорядок. Ректорат и общественные организации, в том числе органы студенческого самоуправления, не принимают активных мер для исправления такого положения.

Недостаточное развитие получили вопросы совершенствования социальной сферы института.

Коллегия ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1 Всесоюзному государственному институту кинематографии им.С.А.Герасимова (т.Новиков ):

а) сосредоточить усилия коллектива на выполнении решений XXVII съезда партии, январского и июньского (1987 г.) Пленумов ЦК КПСС, документов Минвуза СССР и Госкино СССР, рекомендаций Союза кинематографистов СССР по перестройке высшего образования и кинематографии;

б) активизировать учебно-воспитательный процесс, перестроить его так, чтобы в нем сочетались высокий теоретический, научный уровень преподавания со смелым поиском новых, в том числе индивидуальных методов и форм в обучении, оригинальностью замыслов, творчески оправданным риском, экспериментом в создании высокохудожественных фильмов. Шире использовать для этого новые возможности, предоставленные вузам постановлениями партии и правительства по перестройке высшей школы. Весь процесс обучения и воспитания студентов строить на разумном, научном сочетании традиционных, необходимых форм и методов управления в высшей школе с новыми,

тутюм. До 1 января 1988 г. разработать нонго Устава ВГИКа и представить его на утверждение;

в) повысить уровень преподавания общественных наук, улучшить качество индивидуальной работы со студентами, добиваться от каждого из них правильного понимания и воплощения в жизнь политики нашей партии и государства, правдивого отражения в киноискусстве реальностей социализма. Больше использовать возможности газеты "Путь к экрану".

Обеспечить преподавание иностранных языков на современном уровне;

г) осуществить подбор авторов и авторских коллективов для написания новых учебников и учебных пособий по профилирующим дисциплинам;

д) организовать на современном уровне научно-исследовательскую работу. Совместно с Планово-экономическим и финансовым управлением (т.Давыдов) и Управлением кадров и учебных заведений (т.Кузьменко) до 1 ноября с.г. подготовить предложения о создании во ВГИКе научно-исследовательского подразделения. Активнее привлекать к научной работе студентов;

е) освобождаться от преподавателей, не отвечающих современным требованиям, активнее привлекать к педагогической работе молодых, ведущих работников кино и телевидения. Повысить роль мастера-воспитателя будущих специалистов кинематографии. Создавать обстановку



взаимного уважения, доверия и творческого содружества преподавателей и студентов.

Систематически проводить аттестацию профессорско-преподавательского состава. До 1 ноября с.г. подготовить план повышения квалификации педагогических кадров и работы аспирантуры. Обновить до 15 ноября с.г. состав Совета института, ввести в него студентов, выбранных на комсомольско-профсоюзных собраниях факультетов,;

ж) установить практику предварительного отбора абитуриентов в республиках и на местах, специально создаваемыми комиссиями из творческих работников, представителей Госкино, союзов кинематографистов, работников киностудий, киносети и кинопроката. Упорядочить целевые наборы;

з) совместно с Управлением внешних сношений, Управлением кадров и учебных заведений, Планово-экономическим и финансовым управлением до 1 ноября с.г. подготовить предложения об организационной самостоятельности ВГИКа в осуществлении прямых контактов с зарубежными киношколами на основе соглашений и рабочих программ;

и) мобилизовать общественные организации и студенчество на соблюдение и поддержание чистоты и порядка в вузе и общежитии.

2. Управлению кадров и учебных заведений (т.Кузьменко):

а) до 1 января 1988 г. разработать конкретный план приема и распределения специалистов до 2000 года с разбивкой по годам, профилю и формам обучения с учетом перспективной потребности отрасли;

б) совместно с ВГИКом до 1 января 1988 г. разработать Положение о конкурсной системе утверждения руководителей творческих мастерских для каждого нового набора;

в) на основании предложений ВГИКа осуществить мероприятия по активизации общественно-политической деятельности студентов на киностудиях, предприятиях, стройках, в колхозах, воинских частях, чаще

предоставлять им возможность показа своих фильмов и выступлений перед зрителями;

г) совместно с ВГИКом разработать комплекс мер по совершенствованию отбора и подготовки иностранных студентов.

3. Планово-экономическому и финансовому управлению (т.Давыдов):

а) с целью привлечения кадров высокой квалификации к производственному обучению студентов, на основании расчетов ВГИКа, разработать предложения о приведении оплаты труда сотрудников и структуры учебной киностудии в соответствие с объемом и спецификой выполняемых работ;

б) совместно с ВГИКом и Управлением кадров и учебных заведений до 1 июля 1988 г. разработать предложения по переходу в подготовке специалистов на договорные условия, имея в виду компенсацию киностудиями, предприятиями и организациями кинематографии затрат на обучение студентов, направленных целевым порядком.

4. Считать целесообразным осуществить в Ж пятилетке строительство пристройки к учебному корпусу ВГИКа и на перспективу строительство комплекса зданий ВГИКа на новой площадке. В этих целях Гипрокино (т.Кузьмин) до 31 декабря с.г. разработать технико-экономические расчеты; Управлению проектирования и капитального строительства (т.Родкин), Управлению кадров и учебных заведений (т.Кузьменко), ВГИКу (т.Новиков) до 31 января 1988 г. подготовить необходимые материалы для вхождения в директивные органы.

5. ВГИКу (т.Новиков) и РСУ Управления делами (т.Ерещенко) осуществить в 1988-1989 годах капитальный ремонт учебного корпуса и учебной киностудии ВГИКа по согласованному графику производства работ и текущий ремонт общежития.

ВГИКу передать институту "Гипрокино" задание на проектирование и дефектную ведомость до 15 октября с.г. Гипрокино до конца 1987 года по заданию и дефектной ведомости ВГИКа, подготовить проект-но-сметную документацию.

Планово-экономическому и финансовому управлению (т.Давыдов) наделить ВГИКу на 1988-1989 годы средства на проведение капитального и текущего ремонта в соответствии с проектом сметной документацией.

Управлению делами (т.Сусов) установить контроль за проведением ремонтных работ во ВГИКе.

6. Главному управлению кинопроизводства (т.Сидоренко), Управлению кадров и учебных заведений (т.Кузьменко) совместно с Управлением по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов (т.Козлов) и ВГИКом разработать и подготовить к введению в действие с 1 января 1988 г. новое Положение о порядке производства дипломных фильмов студентов ВГИКа на киностудиях.

Распространить практику производства дипломных фильмов на выпускников мастерских документального, научно-популярного и учебного фильма, а также кинооператорского и художественного факультетов. Предусмотреть возможность осуществления дипломных работ на киностудиях для отдельных студентов-иностранцев.

7. Главному управлению кинофикации и кинопроката (т.Суздаев) и ВГИКу (т.Новиков):

а) войти в Гостелерадио СССР с просьбой о показе студенческих фильмов по телевидению;

б) совместно с Управлением кинофикации Исполкома Моссовета (т.Площанский) закрепить за ВГИКом базовый кинотеатр для демонстрации лучших студенческих фильмов, организации выставок и встреч творческой молодежи со зрителями.

8. НПО "Кадр" (т.Черноярский):

а) предоставить тонстудию НИШИ и создать все необходимые условия для занятий в ней группы звукооператоров ВГИКа в течение всего срока их обучения; Одесским

б) совместно с НПО "Экран" (т.Афанасьев ГЗг ЙО "Кинап" (т.Троица) передавать во ВГИК опытные образцы оборудования.

9. ВИТО "Видеофильм" (т.Уралов):

а) предоставлять ВГИКу экспериментальный видеосалон на ул.Арбат для проведения занятий и организации производственной практики студентов;

б) передавать во ВГИК новые образцы отечественной и импортной видеотехники;

в) предоставлять возможность студентам работать на съемках видеофильмов и видеопрограмм в качестве членов съемочных групп;

г) совместно с ВГИКом отбирать и переводить лучшие студенческие фильмы с киноплёнки на видеоленту с целью демонстрации их зрителям;

д) совместно с Управлением кадров и учебных заведений запланировать на 1988 год экспериментальный целевой набор во ВГИК для ВПО "Видеофильм".

10. Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М.Горького (т.Рыбин):

а) совместно с ВГИКом осуществить мероприятия по созданию в 1988 году совместного цеха комбинированных съемок;

б) совместно с Управлением кадров и учебных заведений запланировать на 1988 год целевой набор во ВГИК кинооператоров комбинированных съемок.

11. Управлению внешних сношений (т.Шкаликов) предусматривать участие студентов ВГИКа и их работ в специализированных кинофестивалях и других мероприятиях, проводимых за рубежом.

12. Главснабсбыту (т.Егоров) обеспечить ВГИК в 1988 году киноплёнкой в первоочередном порядке, в 1989 году выделить институту современные средства оперативной полиграфии.

13. Центральной автобазе Главснабсбыта (т.Мисюков ) улучшить обеспечение автотранспортом учебной киностудии ВГИКа.

14. Управлению делами (т.Сусов) до I ноября с.г. на основе предложений ВГИКа разработать дополнительные меры по развитию социальной сферы института.

15. Просить Союз кинематографистов СССР разрешить студентам, но представлению руководства ВГИКа, принимать участие в творческих семинарах, встречах, дискуссиях, просмотрах фильмов, организуемых в Доме кинематографистов, домах творчества "Болшево", "Репино" и других.

16. Обратить внимание гг.Новикова А.В., Трусьюко В.И., Егорова В.В., Сузова А.Ф. на недопустимость затягивания сроков технического перевооружения, материально-технического обеспечения и ремонта ВГИКа.

Всем подразделениям Госкино СССР, киностудиям, предприятиям и организациям кинематографии считать оказание помощи ВГИКу перво-степенным делом в своей работе.

17. Контроль за выполнением настоящего постановления возложить на Управление кадров и учебных заведений (г.Кузьменко).

Председатель коллегии -

Председатель Госкино СССР

А.И.Камшалов

РГАЛИ, ф.2944. оп.1. д.1981.

## №12

### **Постановление 111 пленума правления СК СССР**

*9 декабря 1987 г.*

III пленум правления СК СССР считает, что решительная перестройка кинодела, начавшаяся с V Всесоюзного съезда кинематографистов требует не менее решительного обновления художественного мышления, умения по-новому взглянуть на роль советского киноискусства в развитии отечественной культуры, в социальной и духовной жизни народа.

За время, прошедшее после XXVII партийного съезда, устранено многое из того, что сдерживало и искажало нормальное развитие художественного творчества, перекрывало путь к экрану молодым поколениям

кинематографистов, мешало в полную силу раскрыться людям талантливым и честным. Пленум считает, что принципиально новые условия, сложившиеся сегодня в стране, представляют исключительные возможности для выхода нашего киноискусства на новые рубежи, на решительное преодоление идейно-художественных просчетов и пороков картин застойных лет, на творческое развитие лучших, подлинно революционных традиций нашего кинематографа, которые пробивали себе дорогу на всех этапах нашей нелегкой, во многом драматичной истории.

Не все кинематографисты готовы - психологически и творчески - к решению новых задач. Противоречия и трудности переходного периода, инерция мышления, групповые пристрастия, эгоистичные и амбициозные соображения, остро проявляющиеся в момент реальной перестройки кинодела и сложившихся в нем производственных и творческих отношений, ощутимо затрудняют, тормозят необходимый темп начавшегося процесса обновления, порождают тенденции конъюнктурного, приспособленческого толка. Преодоление подобных настроений, консолидация всех здоровых творческих сил во имя постановки во главу угла новой организации советского кино самых высоких нравственных ценностей и самых достойных художественных целей — одна из наиболее насущных задач Союза кинематографистов, Госкино СССР, Гостелерадио СССР, всех, кому дороги судьбы нашего искусства. Решать ее можно только на основе гласности, широкой демократизации во всех без исключения звеньях творческой и производственной жизни.

Призывая представителей всех советских национальных кинематографий, мастеров всех поколений и всех кинопрофессий к овладению новым социальным и художественным мышлением, пленум исходит из того, что нормальное развитие и функционирование советского киноискусства, равно как и полное выявление его духовных и эстетических потенции, возможно только в преодолении конформистских, унификаторских тенденций, только на основе самого широкого многообразия идей и подходов, жанров и тем.

стилей и почерков. Опираясь на гуманистические идеалы, выработанные человечеством, исходя из социалистической направленности творчества, советское кино призвано утверждать высокую духовность и нравственность, проявлять внимание к внутреннему миру личности, уважение к ее уникальности и самоценности, честно служить своему народу.

Пленум считает необходимым:

решительно поддержать работу по созданию на киностудиях страны самостоятельных творческих объединений с различными художественными программами и подходами — коллективов единомышленников, способных привлечь к работе наиболее талантливые и перспективные кинематографические силы, обеспечить здоровую состязательность в условиях свободного выбора и художественного поиска:

-вместе с государственными органами продолжить работу, направленную на принятие мер профессиональной и социальной защиты кинематографистов в условиях перестройки;

-радикально перестраивать работу научных подразделений системы Госкино СССР и Гостелерадио СССР, призванных обеспечить разработку актуальных проблем кинотеории и методологии художественного творчества в соответствии с принципами нового мышления и потребностями современной кинематографической практики;

-уделить повышенное внимание укреплению нравственных начал в деятельности кинематографистов, этике их взаимоотношений; строго проводить принцип делегирования членов правления и секретариата СК на выборные административные должности с творческих коллективах, а также в государственных органах управления с их обязательной отчетностью и правом отзыва со стороны Союза кинематографистов: признать не отвечающей современным требованиям сложившуюся систему присуждения почетных званий деятелям культуры и искусства и поставить вопрос перед инстанциями о внесении в нее принципиальных изменений:

-отметить неудовлетворительную работу Московского управления кинофикации, нынешнее руководство которого не помогает решать задачи, выдвигаемые процессом перестройки: обратиться в Мосгорисполком с просьбой принять меры по улучшению деятельности этого важного этапа киносистемы:

совместно с Госкино СССР подготовить проект организации телевизионного вещания (киноканала) Союза кинематографистов СССР и Госкино СССР для последующего внесения на рассмотрение Гостелерадио СССР.

Многонациональное советского кино видит свою гражданскую задачу в духовном, нравственном обеспечении революционного обновления нашего общества. Вместе с коллегами - теми силами в творческих союзах, которые поддерживают курс на восстановление принципов социализма в его ленинском понимании — советские кинематографисты готовы перестройку поддерживать, защищать и развивать.

Информационный бюллетень СК СССР № 1—2 (50—51] 1988, с. 3-5.

### **№13**

**Сопроводительная записка председателя Госкино СССР А.И. Камшалова к проекту постановления СМ СССР “О порядке формирования художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала на киностудиях”**

*2 августа 1988 г.*

Совет Министров  
СССР

В целях улучшения подбора, использования творческих кадров, решением Совета Министров СССР от 21.02.86 было одобрено предложение Госкино



СССР о проведении эксперимента по переизбранию творческого состава на киностудии "Ленфильм". В июле 1987 года и в марте 1988 года на киностудии было проведено переизбрание 40% всего художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала, что позволило привлечь талантливую молодежь, укрепить дисциплину, повысить взаимную требовательность, ответственность, внесло существенные изменения в работу коллективов съемочных групп. Данная мера направлена на реализацию и воплощение основных принципов творческой и организационной перестройки кинематографии.

Учитывая положительный результат эксперимента, просим Совет Министров СССР поддержать предложение Госкино СССР о распространении порядка формирования художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала на киностудии союзного и республиканского подчинения.

Положение о порядке формирования художественно-производственного и художественно-исполнительского персонала на киностудиях, согласованное с ВЦСПС (письмо от 16,06.88 В 19-5627) и Госкомтрудом СССР, (письмо от 24,05.88 П 14582-МК), прилагается.

А.И.Камшалов

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.1997, л.37

#### **№14**

**Сопроводительная записка председателя Госкино СССР А.И. Камшалова к проекту постановления СМ СССР "О генеральной схеме управления кинематографией"<sup>1</sup>**

*1988 г.*

Совет Министров СССР

#### **О генеральной схеме управления кинематографией**

Проект генеральной схемы управления кинематографией и структуры Государственного комитета СССР по кинематографии разработан с учетом

требований радикальной реформы экономики, организационных изменений в республиках, положений Закона о государственном предприятии и ориентирован на преимущественно экономические методы управления, на внедрение принципов полного хозяйственного расчета и самофинансирования; новая схема предусматривает автономию кинематографии при существенном расширении самостоятельности основного звена отрасли (киностудий, предприятий, объединений, организаций), повышение эффективности использования ее творческих, материально-технических и финансовых ресурсов в целях обеспечения наиболее благоприятных условий для создания произведений высоких идейных и художественных достоинств, пользующихся широким зрительским спросом.

Кинематография как особая отрасль художественной культуры обладает четко выраженной спецификой, определяемой, в частности, органической взаимосвязью производственно-творческой и хозяйственной деятельности основных участников кинопроцесса, осуществляющих создание фильмов, их распространение и показ зрителю. Так, финансовое положение республиканских кинематографий в значительной мере зависит от результатов работы центральных киностудий, чья продукция обеспечивает около 40 процентов валового сбора (поступлений от продажи кинобилетов) по всем выпускаемым на экраны кинокартинам. В свою очередь, экономические показатели киностудий находятся в прямой зависимости от производственно-хозяйственной деятельности территориальных предприятий и организаций кинопроката и киносети.

Концепция новой генеральной схемы предопределяет создание системы реальной заинтересованности всех участников кинопроцесса в конечном результате; при этом экономические отношения между предприятиями и организациями отрасли должны строиться на договорных началах, включая и установление согласованных тарифов прокатной платы (части валового сбора, отчисляемой киносетью прокатным организациям в качестве платы за

показ фильмов), дифференцированных в зависимости от вида и качества фильмов.

В таких условиях исключительную важность приобретают всесоюзные программы создания кинокартин (включая приоритетную программу выпуска фильмов большой общественно-политической и художественной значимости на условиях государственного заказа), обеспечивающих необходимые творческие и экономические предпосылки для осуществления единой государственной репертуарно-прокатной политики, отвечающей главным идеологическим задачам кинематографа

Реализация этих программ, а также развитие кинематографа для детей и юношества, национальных кинематографий, проведение единой технической политики в отрасли, необходимость оказания помощи убыточным предприятиям и организациям требует образования в Госкино СССР Централизованного фонда развития кинематографии - за счет нормативных отчислений от валового сбора, дохода от проката фильмов, создаваемых на условиях госзаказа, зарубежных фильмов, от прибыли промышленных предприятий и т.д. Наличие такого фонда будет способствовать оздоровлению финансового состояния отрасли, обеспечит оперативность в решении финансовых и экономических вопросов, сделает возможным поэтапное внедрение принципов полного хозяйственного расчета и самофинансирования в системе кинематографии.

Вместе с тем развитие национальных кинематографий, внедрение принципов полного хозрасчета и самофинансирования требуют безусловного сохранения целостности хозяйственного механизма отрасли, работающей по единым экономическим нормативам.

Учитывая необходимость в новых условиях (в связи с изменениями организационных структур в республиках) сосредоточения на союзном уровне функций по проведению единой идеологической, научно-технической и экономической политики в кинематографии, предлагается преобразовать союзно-республиканский Государственный комитет СССР по

кинематографии в общесоюзный Комитет. При этом руководство производством и прокатом кино- и видеофильмов (видео программ), кино- и видеообслуживанием населения в регионах Госкино СССР будет осуществляться через министерства культуры и соответствующие госкомитеты союзных республик в пределах функций, возложенных на Комитет (предоставление информации о всесоюзном кино- и видеорепертуаре, поставка фильмокопий и видеокассет по заявкам территориальных органов, оснащение и переоснащение кино- и видеосети, проектирование кинотеатров и зрелищных комплексов и т.п.).

Новая генеральная схема полностью отражает коренные изменения функций Госкино СССР, ориентированных на обеспечение стратегического руководства отраслью и исключая мелочную опеку киностудий, других предприятий и организаций. В отличие от сложившейся практики, Госкино СССР будет формировать и координировать всесоюзные программы создания фильмов различных видов и жанров на основании планов и предложений киностудий, вновь созданных творческих (производственных) объединений, их художественных советов с учетом требований всесоюзного кинопроката и интересов национальных кинематографий.

В связи с возрастающей ролью основного звена экономики отрасли в условиях действия Закона о госпредприятии и прямым участием органов республиканского управления в развитии национальных кинематографий предполагается, что Госкино СССР будет устанавливать контрольные цифры, долговременные экономические нормативы, лимиты и формировать план государственных заказов - по полной номенклатуре только для киностудий, предприятий, объединений и организаций союзного подчинения; для республиканских органов управления - исходные данные (сумма средств на оплату фильмов), программы государственных заказов, согласованные экономические нормативы, планы поставок кинотехнологического оборудования'.

В своей производственно-хозяйственной деятельности республиканские органы управления кинематографией руководствуются единой для всей отрасли нормативно-методической документацией, разрабатываемой Госкино СССР.

Соответственно, Госкино СССР оформляет выпуск фильмов на всесоюзный экран; условия проката и оплаты кино- и видеофильмов регулируются договорами между поставщиком и заказчиком.

Сегодня тематические и экономические планы в кинематографии разрабатываются без учета зрительского спроса и реального состояния аудитории. В новых условиях Госкино СССР должно уделять значительное внимание проведению социологических исследований, на основании которых будут определяться тиражи и структура репертуара по регионам.

Основной базой для проведения социологических исследований должны стать находящиеся в различных регионах страны фирменные -кинотеатры Госкино СССР. Одновременно предполагается использование сети фирменных кинотеатров для пропаганды советского многонационального и прогрессивного зарубежного киноискусства, для проведения мероприятий по линии Общества друзей кино и др.

За последние годы материально-техническое и социально-бытовое развитие киностудий и предприятий отрасли планировалось по "остаточному принципу", что привело к старению производственных фондов и ухудшению условий труда и быта работников кинематографии. Сложившееся положение необходимо радикально изменить. Перевод кинематографии на полный хозяйственный расчет и самофинансирование позволит киностудиям, предприятиям и организациям создавать соответствующие фонды и использовать их на техническое переоснащение, развитие культурно-бытовой сферы, совершенствование системы оплаты труда.

Проведение единой технической политики, необходимость комплексного развития системы кино- и видеообслуживания населения с учетом специфики территориальных интересов и местных организационных структур требует

централизованного распределения кинотехнологического и видеооборудования через соответствующее подразделение Госкино СССР. Вопросы материально-технического обеспечения региональных культурных центров будут решаться Госкино СССР совместно с Министерством культуры СССР и другими заинтересованными министерствами и ведомствами - по согласованию с местными Советами народных депутатов.

В соответствии с партийно-правительственными решениями Госкино СССР в настоящее время активно развивает новую подотрасль - видеокино, что требует создания видеосети (системы специально оборудованных видеозалов, видеосалонов, видеотек, передвижных видеоустановок) с параллельным выпуском видеоцентрами и студиями ; видеофильмов и видеопрограмм в объеме 100 час. к 1990 г. и 300 час к 1995 г. Конкретно решение этих задач возложено на ВПТО "Видео-фильм".

Дальнейшее совершенствование системы управления кинопроизводством предполагает выделение производственной базы действующих киностудий в самостоятельные предприятия (комбинаты) и создание на базе существующих творческих (производственных) объединений - киностудий нового типа, строящих свои отношения с кинематографистами на основе общей идейно-художественной программы, а отношения с кинокомбинатами - на договорных началах и изменение системы финансирования и кредитования. Деятельность этих киностудий и кинокомбинатов осуществляется на принципах полного хозяйственного расчета и самофинансирования. Для оперативного осуществления организационных мероприятий, связанных с выделением производственной базы, необходимо предоставить Госкино СССР право создавать и ликвидировать киностудии, предприятия и организации, деятельность которых связана с подготовкой сценариев, созданием фильмов, оказанием услуг, финансированием, с кино- и видеопрокатом

Новая генеральная схема управления кинематографией создает предпосылки для внедрения единой системы экономических отношений в

отрасли, строящихся на договорной основе; как необходимое условие она предполагает изменение действующих нормативов распределения валового сбора с учетом количества и качества труда всех участников кинопроцесса. Тем самым достигается оптимальное сочетание государственных интересов (проведение единой репертуарно-прокатной политики) с интересами отдельных регионов страны.

Для обеспечения более эффективной координации деятельности киностудий, предприятий, объединений и организаций отрасли в центральном аппарате Комитета реорганизируются и создаются следующие функциональные подразделения: Главное управление по формированию и координации программ, Главное управление кинопроката; Главное экономическое управление; Главное управление по развитию материально-технической и социальной базы; Управление внешних связей; Управление капитального строительства; Управление подготовки и повышения квалификации кадров кинематографии; Управление делами.

По новой схеме управления предусматривается, что генеральные директора киностудии "Мосфильм" и ВПТО "Видеофильм" являются одновременно заместителями Председателя Государственного комитета СССР по кинематографии. Это обусловлено тем, что на них наряду с руководством крупнейшими кинопредприятиями возлагаются функции стратегического руководства важнейшими направлениями отрасли (подготовка творческих кадров в ЭМТО "Дебют", обеспечение деятельности Военно-технической базы и работ по озвучению фильмов по заказам всех киностудий страны, развитие видеопроизводства, создание системы видеоцентров и видеозалов в республиках и регионах).

В целях развития материально-технической базы отрасли, обеспечения программ государственных заказов, расширения возможностей по оказанию услуг киностудиям и съемочным группам, сокращения сроков фильмопроизводства, увеличения выпуска фильмов для детей и юношества

представляется целесообразным создать в системе Госкино СССР производственное объединение "Союзкинокомбинат" с Южной базой советской кинематографии, позволяющей использовать благоприятные природные условия (продолжительный световой день, разнообразные пейзажи морского побережья и т.д.) для натурных съемок.

В связи со значительным износом (более 60%) основных фондов на студиях и предприятиях и крайне неудовлетворительными условиями труда и быта работников отрасли, что естественным образом сказывается на производительности труда и качестве выпускаемой продукции (как на киностудиях, так и на промышленных предприятиях), в отрасли возникла острая необходимость создания специализированного проектно-строительного объединения "Союзкиностроймонтаж" (на базе существующих Государственного проектного института "Гипрокино и ремонтно-строительного управления Комитета), а также проведения работы по дальнейшей концентрации науки и производства в кинопромышленности, для чего предполагается создать научно-производственное объединение "Союзкинотехпром" (на базе существующих предприятий ШО "Экран" и "Кадр", одесского производственного объединения "Кинап").

Кроме того, намечается реорганизация существующих подразделений по информационному обеспечению, социологической и экономической работе и системе повышения квалификации работников кинематографии (организация Главного научно-информационного вычислительного центра и Всесоюзного института повышения квалификации).

Предлагаемая структура предусматривает постоянное тесное взаимодействие Госкино СССР с местными органами управления, с Союзом кинематографистов СССР и республиканскими киносоеюзами.

Исходя из необходимости активного участия творческих работников кино и кинематографической общественности в решении принципиальных вопросов развития кинематографии, при Госкино СССР создается Совет



отрасли с включением в его состав ведущих кинорежиссеров, операторов, кинодраматургов, актеров, ученых, педагогов, рабочих.

В связи с упразднением республиканских кинокомитетов значительная часть функций, связанных с формированием общесоюзных программ создания, тиражирования и проката фильмов, с материально-техническим снабжением и перевооружением предприятий и организаций отрасли, с разработкой системы экономических и трудовых нормативов в процессе перехода отрасли на полный хозяйственный расчет и самофинансирование, с контрольно-ревизионной деятельностью, - передается Госкино СССР. В этих условиях считали бы целесообразным сократить численность работников центрального аппарата Комитета не более, чем на 30 процентов.

Председатель Государственного

комитета СССР по кинематографии

А.И.Камшалов

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.1997, л.84-89.

<sup>1</sup> Постановление Совета Министров СССР № 1206 "О генеральной схеме управления кинематографией" было принято 5.10.1988 г.

## №15

**Тезисы коллегии Государственного комитета СССР по кинематографии к VI съезду кинематографистов СССР «О ситуации в кинематографии и совершенствовании организации кинодела»**

*Апрель 1989 г.*

1. Перестройка в кинематографии, начатая четыре года назад, вызвала ряд принципиальных изменений в структуре и методах управления отраслью, в содержании и стиле работы всех ее звеньев, позитивно сказалась на результатах их деятельности по отдельным направлениям.

Главным положительным итогом осуществляемых преобразований явился отказ от административной системы руководства кинематографией в пользу

экономических методов, обеспечивший существенное расширение творческой, производственной и хозяйственной самостоятельности участников кинопроцесса и создающий предпосылки для перехода к новым общественно-государственным формам организации кинодела.

2. Основные направления перестройки отрасли и соответствующие конкретные меры определены в двух правительственных постановлениях (постановление Совета Министров СССР от 15 октября 1988 г. № 1206 «О генеральной схеме управления кинематографией»; постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. № 1003 «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии»); содержание этих документов в целом отвечает характеру радикальных общественно-политических и экономических изменений, происходящих в стране, и положениям новой модели кинематографа, предложенной Союзом кинематографистов СССР.

В целях эффективного использования творческого и производственного потенциала кинематографии для создания фильмов, адресованных детской и юношеской аудитории, Совет Министров СССР принял постановление от 20 мая 1989 г. № 419 «Об организации Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества».

3. Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР разработан и осуществляется комплекс мер по совершенствованию управления кинематографией на основе рационального распределения функций между союзными и республиканскими органами управления, предприятиями и организациями; эти меры предусматривают передачу ряда функций Госкино СССР республиканским и местным органам управления, что отвечает актуальным практическим потребностям и согласуется с Законом СССР «О разграничении полномочий между Союзом СССР и субъектами федерации».

4. В 1988-1989 гг. Госкино СССР перевело на полный хозяйственный расчет и самофинансирование центральные киностудии, все промышленные

предприятия, Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), ряд других организаций отрасли; из них 15 работают по первой хозрасчетной модели, 8 - по второй и 6 - на аренде; готовятся к переходу на новые условия хозяйствования республиканские киностудии, кинопрокатные организации и киносеть.

В настоящее время при Госкино СССР действует 8 самостоятельных творческо-производственных объединении (Объединение развлекательного фильма, «Актер кино», «Интердет», «Нерв» и др.), учреждено акционерное общество «Союзкино», созданы: новая организация «Всесоюзный кинорынок», ассоциация «Ленфильм», а также несколько совместных предприятий с участием зарубежных кино- и видеофирм.

5. Перевод предприятия и организаций кинематографии на новые условия хозяйствования позволил Госкино СССР образовать централизованные хозрасчетные фонды и направлять дополнительные средства на общеотраслевые экономические программы развития, на оказание финансовой помощи киностудиям в переходный период, а также финансировать расходы по содержанию центрального аппарата, прежде покрывавшиеся за счет бюджетных ассигнований.

6. До недавнего времени финансирование фильмопроизводства находилось в монопольном ведении государственного учреждения, ответственного за кинематографию, и служило опорой порочной административно-командной системы руководства отраслью.

Внедрение новых условий хозяйствования при полной творческой и производственной самостоятельности привело к заметному улучшению финансовых результатов деятельности киностудий, предприятий и организации союзного подчинения; в 1989 году ими получена прибыль в сумме 61,3 млн. рублей (почти двукратное увеличение по сравнению с 1985 годом); за тот же период прибыль киностудий возросла примерно в 3 раза (с 9,3 до 26,3 млн. рублей); одновременно средства на создание фондов студий

и предприятий от прибыли увеличились в 7 раз и составили в 1989 году 50,4 млн. рублей (в 1985 году - 6,7 млн. рублей).

Укрепление финансового положения ряда киностудий и предоставленное всем фильмо-производящим организациям право привлекать средства государственных, кооперативных и общественных организаций практически сняли проблемы финансирования производства фильмов.

Ряд киностудий располагает теперь собственными валютными средствами (на 1 января т.г. их общая сумма - 2,03 млн. инвалютных рублей), которых прежде не имели вообще.

С переходом на новые условия хозяйствования существенно повысилась материальная заинтересованность работников союзных киностудий, предприятий и организаций; так, на I квартал т. г. средняя оплата труда в кинопроизводстве увеличилась со 180 до 322 руб., а в промышленности - со 154 до 250 руб. (по сравнению с тем же периодом 1985 года); в 1989 году получено дополнительных вознаграждений по трудовым и социально-бытовым льготам на сумму около 1,7 млн. рублей, а в целом фонд социального развития увеличился вдвое.

7. Улучшение финансовых показателей деятельности кинематографии позволило удовлетворительно решить одну из наиболее острых социальных проблем отрасли: по предложению Госкино СССР Госкомтруд СССР и ВЦСПС приняли в мае т. г. постановление о повышении оплаты труда работников киностудий, киновидеообъединений, прокатных организаций и кинозрелищных предприятий в среднем на 30-40 процентов.

8. Регулярное проведение в 1988-1990 гг. внутрисоюзного кинорынка положило начало переходу на договорные отношения между фильмопроизводящими и прокатными организациями страны.

9. В 1988-1990 гг. более чем в 4 раза (с 0,35 до 1,5 млн. п. м.) увеличены поставки студиям цветных негативных киноплёнок «Кодак» и «Фудзи» и в 2 раза возросли закупки за рубежом пленки «Интермедизйт» для изготовления исходных материалов для тиражирования фильмов. В результате (с учетом

поставок зарубежных партнеров, участвующих в совместных постановках) более 80 процентов всех игровых картин снимаются сегодня (полностью или частично) на высококачественных киноплёнках; повышено качество промежуточных фильмовых материалов и фильмокопий.

Парк съёмочных камер типа «Аррифлекс» на студиях увеличился почти на 40 процентов и составляет на сегодня более 100 единиц (по международным стандартам этого достаточно для съёмки 300 игровых полнометражных фильмов в год); импорт 83 единиц объективов с переменным фокусным расстоянием типа «Кук» и «Анженье» вместе с поставками более 100 единиц отечественных объективов улучшенного качества позволил практически решить вопрос обеспечения киностудий необходимой оптикой.

Учитывая потребности студий нового типа, не имеющих собственной производственной базы (на сегодня существует уже более ста таких студий), Госкино СССР создал при участии завода «Москинап» независимую (на правах кинокомбината) базу по прокату средств кинотехники. Как показывает опыт, использование съёмочных камер и другого оборудования на условиях проката заметно увеличивает время полезной работы кинотехнических средств, повышает надёжность их работы и позволяет решить основные творческо-производственные проблемы студий нового типа при минимальных финансовых затратах.

10. За последние 4 года на развитие материально-технической базы кинематографии (предприятия и организации союзного подчинения) Госкино СССР было выделено 123 млн. рублей государственных капитальных вложений (в 2 раза больше по сравнению с периодом 1980-1985 гг.), что позволило, в частности, существенно увеличить капитальные вложения по киностудии «Мосфильм» (в 2 с лишним раза), Ялтинской киностудии (в 1,4 раза), киностудии «Ленфильм» (в 1,3 раза). В 1986-1989 гг. введены в эксплуатацию: оснащённая современным импортным оборудованием тонстудия на «Мосфильме», база спецавтотранспорта на «Ленфильме», цех тиражирования видеокассет на Москопирфабрике; одновременно увеличены

производственные площади и мощности ЦКБК, на Киевском заводе - КИНАП, Киевской кинокопировальной фабрике.

За тот же период на жилищное строительство было направлено около 16 млн. рублей капитальных вложений (в основном в порядке долевого участия), за счет чего предприятия и организации кинематографии получат примерно 56 тыс. кв. метров новой жилой площади.

В 1986-1989 гг. институт «Гипрокино» Госкино СССР оказал большую помощь в сооружении ряда объектов в союзных республиках, включая производственный корпус на киностудии «Киргизфильм» и производственно-творческий корпус на киностудии «Молдова-филм».

11. На сегодняшний день радикально изменился общий подход Госкино СССР к кинематографическим связям и фильмообмену с зарубежными странами; в качестве основного принципа международной деятельности была принята концепция нового мышления, утверждающая приоритет общечеловеческих гуманистических ценностей.

С началом перестройки за рубежом заметно возрос интерес к Советскому Союзу, к нашей многонациональной культуре, а процесс демократизации в СССР, распространившийся и на область художественного творчества, обеспечил возможность широкого ознакомления зрителей разных стран как с новыми кинопроизведениями, отразившими качественные перемены в жизни общества, в политике Советского государства, так и с выдающимися фильмами выпуска прошлых лет, несправедливо подвергавшимися запрету.

В результате за истекшие 4 года международные связи советской кинематографии заметно расширились. Если в 1986 году наше кино участвовало примерно в 70 фестивалях, проводимых за рубежом, то в 1989 году - более чем в 100 киносмотре; только за первые 4 месяца текущего года наши фильмы получили на международных смотрах почти столько же призов и наград, сколько их было за весь 1986 год. Количество кинематографистов, выезжающих за рубеж по линии Госкино СССР, увеличилось в период с 1986 по 1989 год почти вдвое (с 1700 до 3200 человек); в состав киноделегаций

теперь чаще включаются деятели кинематографий союзных республик; в отличие от практики прошлых лет многие вопросы международных связей решаются республиканскими организациями самостоятельно. За рубежом нередко проводятся фестивали, на которых советская кинематография бывает представлена обширной программой из 20-30 фильмов. В разных странах мира прошли в последнее время ретроспективы кинематографий Армении, Грузии, республик Прибалтики и Средней Азии.

Качественно меняется характер кинематографических связей со странами Восточной Европы, что, в частности, нашло свое отражение в протоколах о сотрудничестве на 1990 год; в них зафиксирован отказ от формальных пропагандистских мероприятий, намечено чаще обмениваться высокохудожественными кинопроизведениями в рамках взаимных премьер и расширять сотрудничество молодых кинематографистов.

В области международных связей многие мероприятия осуществляются Госкино СССР во взаимодействии с Союзом кинематографистов СССР, участвующим и в подборе программ, и в формировании делегаций, направляемых за рубеж, причем в их состав в основном включаются те кинематографисты, чьи произведения отобраны для показа на фестивалях, неделях советского кино и т.п. Совместно с Союзом кинематографистов образована постоянная рабочая группа, разрабатывающая концепцию Московского международного фестиваля 1991 года; в нее вошли ведущие киноведы и кинокритики.

В деятельности Всесоюзного объединения по экспорту и импорту кинофильмов (ВО «Совэкспортфильм») наметился переход от чисто посреднических услуг к созданию системы прямого (коммерческого и некоммерческого) проката отечественной кино- и видеопродукции за рубежом и освоению новых форм работы с иностранными партнерами, в том числе в рамках новых совместных предприятий. В своей импортной политике Объединение ориентируется теперь на приобретение преимущественно крупных произведений мирового киноискусства и снятых

на высоком профессиональном уровне фильмов популярных жанров, пользующихся исключительным зрительским спросом, благодаря чему уже сегодня зарубежная часть текущего кинорепертуара стала богаче и разнообразнее.

12. В целях правового обеспечения перестройки в кинематографии юридическая служба Госкино СССР с 1987 года приступила к комплексной экспертной оценке и пересмотру законодательных актов, решений правительства, ведомственного нормативного фонда и других документов, регламентирующих организационные структуры и регулирующих творческую и хозяйственную деятельность в отрасли, исходя из необходимости перехода к демократическим, опирающимся на экономические методы формам управления кинопроцессом.

В результате проведенной работы, а также с учетом принятых за последние 2 года постановлений Совета Министров СССР по вопросам кинематографии были отменены 19 правительственных решений и 250 ведомственных нормативных актов - как утратившие силу или излишне регламентирующие деятельность киностудий, предприятий и организаций отрасли.

Решения нормативного характера, принятые Госкино СССР в 1986-1990 гг., разрабатывались с учетом законодательных актов и правительственных постановлений, вступивших в силу в этот период, и послужили юридическому закреплению творческой, производственной и организационно-экономической самостоятельности киностудий, предприятий и организаций кинематографии.

В последнее время Госкино СССР, участвуя в подготовке пакета нормативных актов, подлежащих рассмотрению Верховным советом СССР, представило свои замечания и предложения в проекты законов о налогообложении, о пенсиях, об отпусках, о собственности, о печати и др., исходя из потребностей кинематографии и с учетом интересов работников отрасли.



13. За 4 года практически полностью обновился руководящий состав Госкино СССР; численность работников центрального аппарата Комитета, новая структура которого построена по функциональному признаку, сокращена на 30 процентов.

За то же время примерно наполовину был обновлен состав художественных руководителей студийных коллективов, среди которых сегодня большую часть составляют одаренные кинематографисты молодого и среднего поколений.

На Киностудии им. М. Горького, например, корпус художественных руководителей сменился полностью; на «Мосфильме» возникли четыре новые объединения под руководством мастеров, впервые возглавивших художественные советы; заметные перемены в составе художественных руководителей произошли и на «Ленфильме».

Одновременно существенно изменился кадровый состав ряда других предприятий и организаций отрасли, включая кинематографические учебные заведения, редакции изданий и др.

14. Перестройка в кинематографии, осуществляемая на фоне глубоких изменений социально-политической ситуации в стране, в обстановке демократизации общественной и культурной жизни народов СССР и направленная к тому, чтобы создать наиболее благоприятные условия для полной реализации творческого потенциала советского многонационального киноискусства, - определяет сегодняшнее состояние отечественного кинопроцесса; при этом выявляются как плодотворные, обнадеживающие, так и негативные последствия происходящих перемен.

Прежде всего, обращает на себя внимание качественное изменение структуры кинорепертуара: в последние 2-3 года киностудии страны практически не выпускают парадных, помпезных фильмов, оторванных от жизненных реалий и внушающих зрителю ложные представления о якобы благополучном состоянии современного советского общества, упрощенно и однобоко трактующих события недавнего и отдаленного исторического

прошлого. На экране нередко находят теперь адекватное художественное отражение сложные и неоднозначные явления сегодняшней действительности, „белые пятна" истории постепенно заполняются объективным воссозданием и эстетическим осмыслением фактов, до недавнего времени замалчивавшихся или получавших заведомо искаженное, тенденциозное толкование: драматургия конфликтов и характеров приближается к их подлинным источникам и прототипам.

Основной итог утверждения этих животворных тенденций - возросший уровень кинопроизведений, выходящих на честный и откровенный диалог с аудиторией, что на сегодня ощутимо главным образом в документальном кино и экранной публицистике, наиболее оперативных, мобильных и, как правило, не требующих крупных материальных затрат видах кинематографического творчества. Вот лишь некоторые из документальных и научно популярных фильмов последних лет, сочетающих остроту и злободневность темы с правдивым и ярким художественным решением: «Власть соловецкая», «Исповедь. Хроника отчуждения», «Боль», «Витебское дело», диалогия «Не спрашивай, по ком звонит колокол» и «Колокол звонит по тебе», «В ответе ль зрячий за слепца..?», «Вспоминая Бориса Пастернака», «Личное дело Анны Ахматовой», «Сталинский синдром», «Под знаком беды», «Штрафники», «Так жить нельзя».

Ряд значительных произведений, отмеченных высоким гражданским чувством и верно улавливающих настроения в обществе, появился за прошедшие 4 года и в игровом кино.

Заметно движение вперед в жанре социально-философского фильма, исследующего взаимоотношения личности и общества в нравственно-психологическом аспекте. По сравнению с началом 80-х годов активнее развивается молодежный кинематограф, - по-новому, отбрасывая прежние табу и отказываясь от попыток обойти острые жизненные противоречия, анализирующий проблемы подрастающих поколений, более четко ориентированный на реальные запросы подростковой и юношеской

аудитории. В отдельных новаторских, авангардных лентах идет смелый поиск оригинальных средств художественной выразительности.

Подтверждение сказанному можно найти в таких, к примеру, фильмах, как «Слуга», «Холодное лето пятьдесят третьего...», «Город Зеро», «Наш бронепоезд», «Маленькая Вера», «Авария" - дочь мента», «И вся любовь», «Оно», «Трудно первые сто лет», «Астенический синдром», «Распад», «Круглянский мост», «Ночевала тучка золотая...», «Порог», «Караул», «До первой крови», «Стеклянный лабиринт», «Шок», «Поджигатели», «СЭР», «Мерзавец», «Случайный вальс», «Дамский портной», «Смирненное кладбище», «Игла», «Анемия», «Лебединое озеро – зона», «Мать».

В программе производства полнометражных художественных фильмов на 1990- 1991 гг. фигурируют многие интересные по замыслу проекты, обещающие неординарный художественный результат; над ними работают драматурги и режиссеры-постановщики, имеющие высокую творческую репутацию; среди них - В. Ежов, Э. Рязанов, Г. Данелия, А. Бородянский, А. Гребнев, Э. Володарский, В. Абдрашитов, А. Миндадзе, С. Юрский, С. Аларкон, А. Михалков-Кончаловский, К. Шахназаров, П. Финн, Р. Быков, А. Зархи, Ю. Арабов, В. Мельников, И. Масленников, В. Мережко, В. Вардунас, Ю. Мамин, М. Беликов, О. Гвасалия, Р. Балаян, А. Герман, О. Агишев, Х. Нарлиев, В. Фокин и другие.

В 1986-1989 годах в игровом кино дебютировало 72 режиссера-постановщика; среди удачных дебютных работ последнего времени – «Защитник Седов» Е. Цымбала, «Камышовый рай» Е. Цыплаковой, новеллы молодых грузинских кинематографистов А. Шаншиашвили и И. Шавлиашвили в альманахе «Отстраненные», «Гость» А. Кайдановского, «Век мой, зверь мой» М. Аветикова, «Шурави» С. Нилова, «В одной знакомой улице» А. Козьменко, «Неизвестная» В. Кучинского, «Замри - умри – воскресни» В. Каневского, «Катафалк» В. Тодоровского, «Зеленинский погост» Б. Лизнева, «Гамбринус» Д. Месхиева, «Панцирь» В. Алимпиева.

15. Вместе с тем общая ситуация в кинематографии, а в особенности состояние дел в фильмопроизводстве и прокате, по существу, определяющих содержание и конечные результаты кинопроцесса, - не может считаться благополучной. Более того, ряд тенденций, проявившихся на протяжении последних четырех лет, дают основания говорить о кризисных явлениях в отечественном кино.

16. Расширение тематического спектра кинопродукции в условиях подлинной свободы творчества, предоставленной художникам, зачастую носит односторонний характер. В фильмах о современности основной акцент делается на ее теневых сторонах (организованная преступность, коррупция в государственном и партийном аппарате, аморальное поведение и криминальные эксцессы в молодежной среде, проституция, наркомания). Как следствие безнравственной практики прошлых десятилетий, когда кино, вместе с литературой и публицистикой, вынужденно или сознательно игнорировало углублявшиеся симптомы общественного неблагополучия, - такая тенденция представляется закономерной. Однако вызывают тревогу настроения полной безысходности, концентрация всякого рода мерзостей и патологии, угнетающая сознание зрителей, а более всего - отстраненная, лишенная сочувствия и сострадания трактовка жизненного материала, что характерно для многих кинопроизведений, созданных в последние годы.

17. В жанровом отношении кинематограф сегодня выглядит более бедно и тускло, чем даже несколько лет назад. На экране доминирует традиционная и, как правило, далекая от глубинного исследования жизненных явлений и характеров киноповесть, а настоящая социально-психологическая драма становится редкостью. Еще реже появляются теперь яркие зрелищные ленты наиболее популярных жанров - кинокомедия, мюзикл, фантастика, приключенческие; при этом так называемые серые фильмы не только не исчезли из репертуара, но и умножились в количестве, что отнюдь не поднимает престиж кинематографа в глазах зрителя, отрицательно сказываясь на среднем уровне художественного вкуса массовой

киноаудитории. Остро ощущается дефицит картин, способных привлечь внимание детей и подростков.

18. В текущем репертуаре заметную долю составляют фильмы, в которых поиск необычной стилистики и попытки передать мироощущение авторов в намеренно зашифрованных, крайне трудных для восприятия формах носят едва ли не самоцельный характер; при этом законное право художника на эксперимент и обращение к избранной части аудитории порой реализуется как стремление заинтересовать своей работой лишь жюри специализированных элитарных фестивалей или немногих кинокритиков.

19. Другая крайняя тенденция связана с фильмами различных, преимущественно популярных, жанровых структур {бытовая драма, детектив, криминальный фильм, мелодрама и др.}, создатели которых, компенсируя легковесность замысла и отсутствие профессионализма, делают ставку на самый невзыскательный вкус и примитивные зрительские запросы. В таких картинах главными «аттракционами» становятся обнаженная натура, пошлое, иногда на грани порнографии и извращений, изображение полового акта, натуралистически снятые эпизоды насилия и убийств, диалог, избыливающий полуцензурными и нецензурными выражениями.

К сожалению, это поветрие не обошло стороной и творчество одаренных мастеров, авторов выдающихся фильмов, сценаристов и режиссеров, искренне озабоченных сложной социальной и экономической ситуацией в стране, ростом преступности, понижением уровня общественной морали. Создается впечатление, что возможность творить свободно многие кинематографисты понимают как вседозволенность, теряя чувство меры и личной ответственности за результаты своей работы.

20. Так выглядит частное проявление все более распространяющейся и крайне опасной *тенденции коммерциализации* кинопроцесса, наиболее отчетливо обозначившейся сегодня в сфере параллельного (вне государственной системы) фильмопроизводства (кооперативное, спонсорское, налаженное при общественных организациях и т. п.). За малым

вычетом, фильмы, выпускаемые „независимыми“ студиями и объединениями, чья полная зависимость от сиюминутных коммерческих интересов совершенно очевидна, - представляют собой весьма посредственную в художественном отношении продукцию, а то и вовсе пошлые примитивные поделки; в качестве характерных примеров достаточно назвать хотя бы такие ленты, как «За прекрасных дам!», «Мордашка», «Шакалы», «Псы», «Грань», «Ловушка для одинокого мужчины».

Откровенно спекулируя на естественном интересе людей к острым социальным, нравственным, экологическим проблемам, на отсутствии в кинотеатрах необходимого количества зрелищных, развлекательных фильмов, снятые, как правило, в кратчайшие сроки, на минимальную смету, без достаточного материально-технического обеспечения, а порой и просто на полупрофессиональном уровне эти картины только засоряют репертуар и отвлекают часто профессиональных кадров кино (прежде всего, актеров и второй состав съемочных групп) от более серьезной работы. При этом на государственных студиях возникают большие трудности с комплектованием съемочных коллективов.

21. Еще более серьезные и трудно разрешимые проблемы возникают сегодня в прокате и киносети. В 1985-1989 гг. количество киноустановок с платным показом фильмов сократилось со 152,2 до 148,3 тыс., т. е. закрылось почти 4 тыс. залов (в основном в сельской местности; число киноустановок в городах несколько возросло - с 29,3 до 30,2 тыс.). Рост числа постоянно действующих кинотеатров резко замедлился; сократилась сеть специализированных детских кинотеатров.

Крайне тревожным представляется тот факт, что при сохранении стабильности валового сбора за последние пять лет (1985-1989 гг.) количество обслуженных зрителей сократилось с 4099,8 до 3224,2 млн. чел., т.е. на 21,4 процента; при этом загрузка залов в постоянных кинотеатрах на сеансах для взрослых понизилось с 37,8 до 29,4 процентов, а число среднегодовых посещений на одного зрителя упало с 14,8 до 11,3.

Только за один 1989 год зрительская аудитория уменьшилась на 416 млн. чел., или на 13,4 процента по сравнению с 1988 годом.

За пять лет новые фильмы отечественного производства потеряли почти 44 процента своей аудитории (в 1985 г. их посмотрели 1188,7, а в 1989 г. - 666,4 млн. чел.); самым неблагополучным в этом отношении был 1989 год, когда число кинопосещений на новые картины, выпущенные нашими студиями, уменьшилось более чем на 300 млн. по сравнению с 1988 годом. В итоге сегодня лишь 45 процентов от общего количества проданных билетов приходится на долю новых советских картин, что является самым низким показателем за много лет.

Сегодня все меньше отечественных лент попадают в число прокатных лидеров. Так, если в 1988 году в перечне наиболее посещаемых фильмов было 12 наших картин, то на конец прошлого года их осталось всего 6, причем помещаются они отнюдь не в верхней части этого перечня. Для сравнения: фильм «Игла» собрал в 1989 максимальное среди других советских лент количество зрителей - 14,6 млн. за 11 месяцев, а «Роман с камнем» (США) - около 28 млн. за 7 месяцев, «Одиночка» (Франция) - около 25 млн. за 8 месяцев.

Одновременно сократилось экранное время, занимаемое отечественной кинопродукцией, и уменьшились ее тиражи (к примеру, до последнего времени тираж массовой печати на 35-мм пленке по советским картинам составлял 70 и более процентов от общего тиража данного формата, а в 1989 г. этот показатель упал до 51,6 процента) при заметном росте тиражей зарубежных фильмов.

Таким образом, на сегодня возникла устойчивая тенденция вытеснения с экрана отечественной продукции (и в первую очередь - новых советских фильмов) - как следствие распространения бессистемных, нерегулируемых рыночных отношений; это - еще один крайне опасный симптом коммерциализации в кинематографии.

22. Коммерциализация фильмопроизводства и репертуара кинотеатров идет параллельно с широким распространением коммерческого видеопроката, преимущественно практикуемого в формах незаконной деятельности («видеопиратство»).

Сеть нелегального видеопроката возникла стихийно, достоверных данных о ней нет, однако по приблизительным оценкам количество видеосалонов, кафе с видеопозом и видеотек (последние нередко занимаются теперь и платной перезаписью программ) составляет десятки тысяч; их годовой доход оценивается в сумме от 3 до 10 - 12 млрд. рублей, т. е. как минимум в несколько раз превышает валовой сбор киносети. Репертуар этих видеоточек в основном составляют зарубежные фильмы, не приобретенные для видеопроката в СССР. Зафиксированы и случаи несанкционированного платного показа фильмов отечественного производства до их выхода на экран.

Формальным юридическим обоснованием такого рода деятельности является запись в приложении к постановлению Совета Министров СССР от 29 декабря 1988 г., согласно которой части кооперативов разрешены организация и проведение развлекательных программ, платных творческих встреч и лекционная работа. Некоторые видеокооперативы воспользовались этим разрешением и стали практиковать коммерческий видеопоз в рамках названных мероприятий (развлекательные программы, лекции по киноискусству и т. п.). Но основная часть «пиратских» видеоточек получила как бы легальный статус при различных досуговых и культурных центрах, хозрасчетных организациях и т. п., принадлежащих ВЛКСМ, ВЦСПС, Министерству культуры СССР и республиканским министерствам культуры, АН СССР, исполкомам местных Советов и т. д.; при этом характер их деятельности и содержание демонстрируемых программ (эротические ленты, полицейские и приключенческие боевики, насыщенные сценами убийств и насилия, «фильмы ужасов», «фильмы каратэ» и т. п.) остались прежними, а



доходы чаще всего возросли, поскольку на них распространились льготы по налогообложению, предоставляемые общественным организациям.

С начала же 1989 года «видеопиратство» стало распространяться в стране практически без всяких ограничений - после того, как Министерство культуры СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ с одобрения ВААП разослали по стране циркулярное письмо, разъясняющее порядок выплаты авторского вознаграждения при коммерческой демонстрации видеофильмов и видеопрограмм.

Этот документ, в прямом противоречии с нормами международного авторского права, санкционировал коммерческий видеопрокат кинематографических и других произведений советских и иностранных авторов без их согласия при условии начисления авторам или правопреемникам определенного вознаграждения.

В итоге сегодня Советский Союз является едва ли не единственной в мире страной, в которой широкомасштабное «видеопиратство» имеет видимость легальной деятельности. Такое положение, бесспорно, идет в разрез с концепцией правового государства и не способствует укреплению международного авторитета страны.

Между тем этот ущерб и финансовые потери киносети, а также урон, наносимый нелегальным видеопрокатом экономике страны в целом (значительная часть доходов «пиратских» видеоточек оседает в теневой экономике) - это еще далеко не все. «Видеопиратство» влечет за собой тяжелые моральные издержки, поскольку вырабатывает у зрителя, и в первую очередь у подростковой и молодежной части киноаудитории (самой массовой и наиболее восприимчивой) привычку к регулярному потреблению низкопробной экранной продукции, формирует примитивный эстетический вкус, ущербные ценностные ориентации и стереотипы поведения, идущие в разрез с элементарными нравственными нормами. Пройдет всего несколько лет - и мы получим целые поколения зрителей, для которых серьезное, полноценное искусство не будет представлять ни малейшего интереса. Наряду с

очевидными моральными потерями это вызовет новое резкое снижение кинопосещаемости, за которым с неизбежностью последует сокращение объемов фильмопроизводства.

23. Всесоюзное производственно-творческое объединение «Видеофильм», созданное в системе Госкино СССР в 1986 году в целях развития видеододела в стране, организации видеообслуживания населения видеофильмами и видеопрограммами отечественного и зарубежного производства, в сложившихся условиях не в состоянии составить конкуренцию «видеопиратству». Государственная видеосеть, сформированная при активном участии «Видеофильма», насчитывает около 2500 видеотек и видеозалов, располагающих 1400 отечественными и зарубежными программами. Это в десятки раз меньше, чем объем «пиратской» видеосети, предлагающей зрителям более 10 000 программ.

Начиная с 1989 года, Госкино СССР неоднократно обращалось в ЦК КПСС, в Совет Министров СССР, в Министерство юстиции с аргументированными предложениями незамедлительно принять меры административного и законодательного характера в отношении нелегального видеопроката. В настоящее время в правительстве рассматривается подготовленный при участии Комитета проект постановления Совета Министров СССР «О некоторых мерах по совершенствованию порядка проката видеофильмов и видеопрограмм, проведения концертно-зрелищных мероприятий»; однако окончательная проработка этого документа неоправданно затянулась и, по всей вероятности, займет еще несколько месяцев.

24. Крайне неблагоприятная ситуация в сфере кинопроката с недавнего времени усугубляется еще одним фактором. Ряд предприятий и организаций системы Госкино СССР, а также отдельные общественные, кооперативные киноорганизации, получившие право самостоятельно заниматься внешнеэкономической деятельностью, приобретают (нередко - в обход действующих правил) фильмы за рубежом и непосредственно передают их для проката в кинотеатры и кинозалы с платным показом, причем обычно

предметом подобных сделок являются второсортные развлекательные ленты. Отдельные фильмы и кинопрограммы временно ввозятся в страну в порядке организации ретпроспектив, тематических циклов и т. п., и их коммерческое использование осуществляется в течение неопределенного срока. Такого рода деятельность на сегодня является практически бесконтрольной и, как правило, негативно влияет на структуру репертуара кинотеатров, увеличивая и без того высокое процентное содержание в нем зарубежной продукции.

25. С учетом отмеченных негативных тенденций и всего комплекса накопившихся в отрасли проблем представляется необходимым:

восстановить организационно-структурную целостность отрасли, для чего вывести республиканские и территориальные предприятия и организации кинематографии из подчинения республиканским и местным органам культуры;

отменить налог с доходов от демонстрации фильмов, до настоящего времени уплачиваемый кинозрелищными предприятиями в форме отчислений от прибыли (дохода) без изменения прежних взаимоотношений с бюджетом, т. е. в установленных ранее размерах;

перевести организации и предприятия киноvideопроката и киноvideосети на новые условия хозяйствования - с предоставлением полной самостоятельности - в целях улучшения их финансового положения, распространения системы договорных отношений на всех участников кинопроцесса и обеспечения условий их реальной заинтересованности в конечных результатах деятельности;

пересмотреть систему ценообразования в киноvideосети, исходя из реально складывающихся рыночных отношений в кинематографии;

разработать и согласовать систему договорных отношений между фильмопроизводящими предприятиями и фильмовладельцами, с одной стороны, и организациями телевидения, с другой, прекратив практику безвозмездного использования отечественного фильмофонда на телевидении;

разработать и внедрить систему социально-творческого заказа в прокате в качестве одного из средств противодействия коммерциализации кинорепертуара;

создать сеть фирменных кинотеатров в качестве базы для проведения социологических исследований;

увеличить государственные бюджетные ассигнования на программы социально-творческого заказа;

освободить от обложения налогом часть прибыли, направляемую предприятиями и организациями кинематографии и других отраслей на развитие кинематографии;

разработать научно обоснованные и учитывающие интересы отрасли в целом рекомендации по системе развития сельской киносети и ее техническому перевооружению, включая использование видеопроекторного оборудования;

освободить кинозрелищные предприятия от платежей за производственные фонды и трудовые ресурсы;

внедрить юридически обеспеченный механизм, исключающий прокат кино- и видеопродукции, не имеющей государственного прокатного удостоверения, и разработать юридические меры защиты авторов и собственников кино- и видеопродукции от ущерба в результате ее нелегального коммерческого использования;

определить и согласовать с заинтересованными ведомствами дифференцированные по профессиям творческих работников сроки и порядок выплаты дополнительных компенсаций при выводе за штат;

установить порядок и размеры выплат в валюте создателям фильмов, приобретенных для проката за рубежом;

разработать и осуществить комплексную программу укрепления материально-технической базы кинематографии;

шире использовать возможности действующих и вновь создаваемых совместных предприятий в отрасли.

26. Вместе с тем всесторонняя взвешенная оценка положения в кинематографии, опыт первого этапа перестройки в отрасли и новая экономическая ситуация в стране, связанная с переходом к регулируемому рынку, не позволяют ограничиться предложенным выше перечнем программ и мероприятий и требуют дополнительных кардинальных преобразований всей системы организации кинодела.

27. Осуществить такие изменения в целях преодоления препятствий и негативных факторов, сдерживающих развитие отечественной кинематографии и чреватых для нее дальнейшими кризисными последствиями, - полагаясь только на традиционные методы и подходы (проведение разрозненных мероприятий частного характера, реализация локальных программ, подготовка и утверждение правительственных, межотраслевых и ведомственных директивных документов по отдельным вопросам и т. п.), вряд ли возможно, поскольку подобная практика, сложившаяся при административно-командной системе руководства кинематографией, в современных условиях является неэффективной.

28. В этой связи Государственный комитет СССР по кинематографии приступил в 1989 году к разработке концепции радикальной реформы организации кинодела, исходя из следующих основных положений:

1). Мероприятия, осуществленные за четыре года перестройки творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии, и меры, предусмотренные правительственными постановлениями по кинематографу, принятыми в 1988 - 1989 гг., представляются недостаточными.

2). В кинематографии необходима радикальная организационно-правовая реформа, отвечающая сложившейся социально-политической и экономической ситуации в стране; стратегической целью реформы является создание общественно-государственной системы организации кинодела, способной обеспечить успешное развитие советского многонационального

киноискусства на длительную перспективу в русле культурной политики СССР, в соответствии с приоритетными общественными интересами.

3). Учитывая многонациональный характер советского киноискусства, наличие традиционных творческих и производственных связей между кинематографиями союзных республик, сохраняющихся и в обстановке обострения межнациональных отношений в стране, следует безотлагательно рассмотреть возможность заключения Договора о сотрудничестве республик, входящих в состав Союза СССР, в области кинематографии.

4). На протяжении последних четырех лет функции Госкино СССР существенно трансформировались и были переориентированы на решение задач, не требующих непосредственного вмешательства в текущую творческо-производственную и хозяйственную деятельность кинематографических предприятий и организаций, в связи с чем в 1989 году на сессии Верховного Совета СССР руководство Комитета выдвинуло предложение о переходе к новой структуре управления кинематографией путем создания в отрасли всесоюзного акционерного общества, ассоциации, концерна или аналогичного образования. С переходом на рыночную экономику это предложение приобретает еще большую актуальность, и как один из вариантов его реализации концепция радикальной реформы рассматривает создание Ассоциации кинематографических предприятий и организаций СССР, объединяющей на добровольных началах всех участников кинопроцесса в целях наиболее рационального использования творческого, производственного и научно-технического потенциала советской кинематографии.

5). Однако в последнее время в кинематографии наблюдаются определенные центробежные тенденции, связанные с проявлениями группового эгоизма и монополизма, со стремлением как крупных, так и небольших предприятий и организаций осуществлять свою хозяйственную деятельность без учета интересов отрасли в целом, заняться непрофильной коммерческой деятельностью и т. п., в связи с чем идея ассоциации (или

образования аналогичного типа) может не найти достаточно широкой поддержки.

б). Между тем очевидно, что тенденция стихийного развития кинопроцесса, уже сегодня отчетливо обозначившаяся на его основных участках, в условиях рынка - при отсутствии сильных экономических и правовых факторов противодействия - вскоре может получить еще более широкое распространение, катастрофическое по своим последствиям; из них наиболее вероятны следующие:

резкая коммерческая переориентация фильмопроизводства и в особенности проката; дальнейшее вытеснение с экрана отечественной продукции, на долю которой уже сейчас приходится менее половины кинопосещений;

вымывание из репертуара кинопроизведений высоких художественных достоинств, рассчитанных на подготовленную аудиторию, вследствие глубоких негативных деформации в структуре зрительского спроса;

значительное сокращение общих объемов фильмопроизводства и его практически полное свертывание на государственных студиях в союзных республиках;

сокращение выпуска фильмов для детей и юношества, документальных и научно-популярных лент, поисковых, экспериментальных и дебютных картин;

сокращение киносети, прежде всего - в сельской местности и в союзных республиках; рост активности «видеопиратства» и других видов нелегальной коммерческой деятельности с использованием кинематографических произведений;

трудности с подготовкой профессиональных кадров кинематографии; хищническое коммерческое использование фильмов выпуска прошлых лет и архивных киноматериалов;

дробление материально-технической базы кинематографии, сокращение объемов научно-технических разработок в отрасли;

частичное сращивание фильмопроизводства, проката и сети с образованием монопольных структур;

появление предприятий и объединений, обладающих монополией на отдельные виды кинотехнологии;

сокращение занятости работников кинематографии.

В результате возникнет реальная угроза не только дальнейшему развитию отечественного кино, но и его существованию как самобытного вида художественного творчества и важной неотъемлемой части многонациональной культуры народов СССР.

7). Концепция радикальной реформы организации кинодела предусматривает создание динамичной и полностью отвечающей современным условиям системы общественно-государственного регулирования кинопроцесса в интересах свободного развития художественного творчества и выполнения задач общесоюзной культурной политики в области кинематографии.

8). Правовой базой новой системы должно стать всеобъемлющее законодательство в Форме отдельно принятого (в силу специфики кинематографии) Закона СССР, регламентирующего все виды творческо-производственной, экономической и хозяйственной деятельности, связанной с созданием, распространением и использованием кинематографических произведений; четко определяющего права собственности, разграничивающего сферы компетенции и интересов государства и общественных кинематографических организаций, всех участников кинопроцесса; предусматривающего защитные механизмы, закрепляющие приоритетное положение отечественной кинопродукции на внутреннем рынке и сохранение всесоюзного фонда фильмов как важной части культурного достояния страны; гарантирующего правовую и социальную защищенность работников кино.

9). Обеспеченная в правовом отношении эффективность системы на практике будет в основном определяться наличием у нее возможностей



экономического воздействия на кинопроцесс; с этой целью Госкино СССР в соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. в настоящее время создает Фонд развития кинематографии для содействия реализации творческих, экономических и социальных отраслевых программ, мобилизации финансовых средств и рационального использования имеющегося фонда кинофильмов, оказания помощи кинематографическим предприятиям и организациям в осуществлении международного сотрудничества.

Согласно предварительным проработкам, средства Фонда развития формируются в основном за счет:

поступлений от реализации и проката фильмов, созданных по социально-творческому заказу;

доходов от реализации фильмов отечественного и зарубежного производства, приобретенных на средства госбюджета;

части отчислений от расчетной прибыли (дохода) объединений, предприятий и организаций центрального подчинения;

добровольных перечислений средств предприятий, организаций, кооперативов, советских и иностранных граждан на осуществление конкретных программ, проектов и отдельных мероприятий по развитию кинематографии;

доходов от деятельности совместных предприятий и акционерных обществ, созданных с участием Фонда;

средств госбюджета (в том числе валютных), выделяемых на оплату фильмов, создаваемых по социально-творческому заказу и приобретаемых за рубежом, а также на культурные связи с зарубежными странами и другие отраслевые расходы;

привлеченных средств от предприятия, организаций, учреждений и кредитов банков.

Средства Фонда предполагается использовать, в частности, на следующие цели:

приобретение значительных в художественном отношении произведений отечественного и зарубежного киноискусства;

финансирование фильмопроизводства на условиях социально-творческого заказа, включая фильмы для детей и юношества, неигровые, дебютные и экспериментальные постановки;

финансирование социально-творческого заказа в прокате;

развитие материально-технической базы кинематографии;

предоставление на временной платной основе средств предприятиям, включая совместные, объединениям, кооперативам и другим организациям;

финансирование важнейших научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ в области кинотехники, социологических, искусствоведческих исследований по проблемам кинематографа;

финансирование расходов кинематографических учебных заведений;

возмещение убытков и образование фонда развития производства планово-убыточных и малорентабельных предприятий кинематографии;

оказания предприятиям и организациям кинематографии временной финансовой помощи на возвратной основе и иных условиях;

восполнение фондов материального поощрения и социального развития планово-убыточных и малорентабельных предприятий;

выплата дополнительных денежных компенсаций работникам союзных студий при выводе за штат.

10). Государственное участие в организации кинодела должно ограничиваться методами, исключая централизованное руководство отраслью, и соответственно уже на первом этапе реформы предусматривается дальнейшее изменение функций и структуры Госкино СССР - с тем, чтобы, полностью отказавшись от руководства конкретными предприятиями и организациями, перейти к координации кинопроцесса, опираясь на действующие правовые нормы и экономические рычаги, сосредоточившись на размещении и обеспечении выполнения программ социально-творческого заказа, материально-технического перевооружения

фильмопроизводства и сети, социальных программ, регулировании рынка, участии в разработке законодательства о кино и контроле за его соблюдением, предоставлении помощи национальным кинематографиям, формировании и сохранении государственного фильмофонда, организации подготовки и повышении квалификации кадров, охране прав всех участников кинопроцесса, а также на других направлениях деятельности, определяющих развитие отрасли в целом.

При этом общественно-государственный подход к регулированию кинопроцесса, вытекающий из естественной заинтересованности и общества, и государства в судьбе отечественного киноискусства и в соответствии с Конституцией СССР предполагающий государственную поддержку кинематографии, - практически реализуется через участие кинематографической общественности, руководства Союза кинематографистов СССР в подготовке и утверждении всех принципиально важных решений, касающихся коренных интересов отрасли; путем проведения регулярных консультаций между общественными и государственными кинематографическими организациями; в работе Совета отрасли, состав которого включает представителей ведущих кинематографических профессий; в гласном, под строгим контролем общественности распределении и использовании средств Фонда развития кинематографии.

11). Первый этап радикальной реформы предположительно должен завершиться в 1991 году принятием Закона о кино, реорганизацией структуры Государственного комитета СССР по кинематографии и изменением его функций - согласно новому Положению о Комитете, подлежащему утверждению во второй половине текущего года.

На втором этапе реформы предусматривается заменить Госкино СССР новой организацией, находящейся в ведении Совета Министров СССР, наделенной финансовой автономией и осуществляющей общественно-государственное регулирование кинопроцесса, руководствуясь Законом о

кино, другими законодательными актами и используя средства действующего в ее составе Фонда развития кинематографии.

Статус такой организации, ее структура, функции и права, источники финансирования, процедура исполнения бюджета и общий регламент деятельности должны быть определены в Законе о кино.

12). Не исключается возможность создания иных структурных форм государственного участия в регулировании кинопроцесса в целях защиты и развития кинематографии как важного фактора отечественной культуры (например, правления акционерного общества с долевым участием государства или совета ассоциации кинематографических предприятий и организаций) - при условии, что их статус и регламент деятельности обеспечат эффективное выполнение всех необходимых для этого функций,

28. Радикальная реформа организации кинодела является назревшей необходимостью, однако ее осуществление - не кампания и не единовременный акт, а поэтапный процесс; эта непростая работа требует взвешенного профессионального подхода и времени.

30. Предлагая вниманию делегатов VI съезда кинематографистов СССР анализ ситуации в кинематографии и основные положения концепции радикальной реформы кинодела, коллегия Госкино СССР рассчитывает на инициативу и сотрудничество кинематографической общественности в работе по конструктивному решению проблем, осложняющих творческую и производственную деятельность в кинематографии и внушающих серьезную озабоченность по поводу будущего нашего киноискусства.

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## **№16**

### **Проект постановления СМ СССР "О творческой и организационно-экономической перестройке советской кинематографии"**

*12 мая 1989 г.*

Совет Министров СССР отмечает, что в условиях последовательного развития демократии, принципов плюрализма, небывалого роста общественной активности существенно возрастает ответственность кинематографии, как одного из самых массовых видов искусства. Важнейшей ее задачей является создание высокохудожественных фильмов, имеющих своей целью идейно-политическое и эстетическое воспитание народа, утверждение норм социалистической морали и нравственности. Она призвана способствовать формированию общей, политической и правовой культуры, культуры социалистического демократизма, росту массового сознания в духе перестройки, стать эффективным средством межнационального общения, преодоления сохраняющихся тенденций к национальной замкнутости.

Для того, чтобы советская кинематография могла выполнять эту свою роль, необходимо последовательное проведение в жизнь демократических принципов ее развития, широкий переход к самоуправленческим началам, полный отказ от всех форм администрирования, создание соответствующих организационных и экономических условий для свободного творчества.

В целях повышения вклада кинематографии в происходящий процесс социалистического обновления, в развитие интеллектуального потенциала общества, формирование человека высокой духовной культуры и твердой жизненной позиции Совет Министров СССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Осуществить поэтапно в 1989-1990 годах коренную творческую, организационную и экономическую перестройку советской кинематографии на основе последовательного перехода к новым прогрессивным общественно-государственным формам управления кинопроцессом, повышения роли творческих работников и коллективов, передачи республиканским и местным органам, киностудиям, объединениям, предприятиям и организациям отрасли значительной части функций, исходя из объективных тенденций расширения суверенных прав союзных республик и развития местного

самоуправления.

Принять предложения Советов Министров союзных республик, поддержанные Государственным комитетом СССР по кинематографии и Союзом кинематографистов СССР, о создании в союзных республиках самостоятельных творческо-производственных кино- видеообъединений и акционерных обществ, осуществляющих работу по производству и прокату фильмов на основе хозяйственных договоров с заинтересованными объединениями, предприятиями и организациями.

2. Государственному комитету СССР по кинематографии совместно с Советами Министров союзных республик и Союзом кинематографистов СССР подготовить условия для создания в тринадцатой пятилетке Всесоюзной ассоциации кинематографии как государственно-общественной организации, объединяющей на добровольных началах кино-, видеообъединения предприятия, организации и акционерные общества и способной принять на себя решение в рамках действующего законодательства всех творческих, организационных и экономических вопросов развития кинодела в стране.

До создания указанной ассоциации все вопросы развития кинематографии, имеющие общесоюзное значение, решаются совместно Государственным комитетом СССР по кинематографии и Союзом кинематографистов СССР по согласованию с Советами Министров союзных республик.

3. Коренным образом перестроить работу и поднять роль основного звена кинематографии - кино- и видеостудий и кинокомбинатов. В целях обеспечения наиболее благоприятных условий для создания высокохудожественных произведений киноискусства, согласиться с предложением Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР о создании кино- и видеостудий нового типа, являющихся добровольными объединениями творческих работников на

основе общности мировоззренческих и эстетических взглядов и работающих в условиях свободной творческой конкуренции.

Указанные кино-, видеостудии обладают полной творческой и хозяйственной самостоятельностью. Руководство их деятельностью осуществляется правлением, избираемым из числа творческих работников и учредителей студии.

В своей хозяйственной деятельности студии и кинокомбинаты руководствуются положениями Закона СССР "О государственном предприятии (объединении)".

Кино-, видеостудия привлекает работников, непосредственно участвующих в создании фильмов, на условиях срочных трудовых договоров (на срок до 3 лет или на выполнение конкретной работы). Они осуществляют постановку фильмов, как правило, на производственной базе кинокомбинатов в соответствии с заключенными договорами .как самостоятельно, так и совместно с другими киностудиями и при участии заинтересованных государственных и кооперативных предприятий, общественных организаций, а также зарубежных партнеров.

4. Установить, что создание, реорганизация и ликвидация кино-, видеостудий осуществляется:

союзного подчинения - Государственным комитетом СССР по кинематографии и Союзом кинематографистов СССР;

республиканского и местного подчинения - в порядке, определяемом Советами Министров союзных республик.

5. Принять предложения Государственного комитета СССР по кинематографии, Союза кинематографистов СССР и Советов Министров союзных республик о создании сети фирменных кинотеатров Государственного комитета СССР по кинематографии, Союза кинематографистов СССР, а также фирменных кинотеатров киностудий, расширении сети специализированных кинотеатров и кинозалов для детей и юношества, неигрового кино, мультипликационных фильмов.

6. В частичное изменение постановления Совета Министров СССР от 29 декабря 1988 г. № 1468 "О регулировании отдельных видов деятельности кооперативов в соответствии с Законом о кооперации СССР" установить, что кооперативы вправе заниматься производством кино- и видеопродукции, организацией обмена, продажи, проката и публичной демонстрации кино- и видеопродукции, а также тиражированием кино-, видеофильмов и программ на видеоносителях и всеми связанными с этим видами деятельности только на основе договоров, заключаемых с государственными предприятиями, организациями и учреждениями, для которых эти виды деятельности являются основными.

7. В целях взаимного обогащения национальных культур, расширения обмена лучшими произведениями национальных кинематографий, повышения роли кино в интернациональном воспитании населения Государственному комитету СССР по кинематографии, Союзу кинематографистов СССР, Советам Министров союзных республик, Мосгорисполкому рассмотреть вопрос о создании в 1989-1990 годах Центра национальных кинематографий в г.Москве и специализированных кинотеатров Дружбы народов СССР в столицах союзных республик и крупных городах страны.

8. Согласиться с предложением Союза кинематографистов СССР, согласованным с Мосгорисполкомом и Советами Министров союзных республик о создании за счет средств Союза кинематографистов СССР:

Всесоюзной экспериментальной киностудии при Союзе кинематографистов СССР в целях поиска новых творческо-производственных решений, форм и методов организации кинопроизводства;

Центрального музея кино в г.Москве и аналогичных музеев в республиканских центрах, призванных способствовать повышению эстетической культуры зрителей, сохранению богатого творческого наследия выдающихся деятелей советской кинематографии.



Мосгорисполкому выделить необходимое помещение для размещения Центрального музея кино.

9. Считать одной из важнейших задач перестройки советской кинематографии создание благоприятного климата для развития творческой инициативы, предоставление максимальной самостоятельности творческим коллективам. Предоставить право:

кино-, видеостудиям - самостоятельной разработки и утверждения творческих программ по созданию фильмов, выбора сценариев, жанров и т.д. Установить, что все вопросы творческого характера, возникающие в связи с выбором тематики фильмов и их постановкой решаются исключительно правлением кино-, видеостудий;

кинотеатрам и другим стационарным пунктам кинопоказа - самостоятельного формирования репертуарной политики.

10. Установить, что государственная политика в сфере кинопроизводства в новых условиях осуществляется Государственным комитетом СССР по кинематографии (соответствующими комитетами или ведомствами союзных республик) и Союзом кинематографистов СССР путем формирования всесоюзных творческих программ по созданию фильмов на основе программ кино-, видеостудий. Важной составной частью реализации этих программ являются государственные заказы.

Включать в состав государственного заказа не более 25 процентов производимых отечественных фильмов (игровых, включая для детей и юношества, хроникально-документальных, научно-популярных, фильмов-дебютов, дипломных работ). Оплата фильмов, производимых на основе государственного заказа, а также закупка за рубежом кинопроизведений осуществляются, в основном, за счет средств (в т.ч. валютных) бюджета.

11. Перевести в течение 1989-1990 годов все звенья производства и проката фильмов на работу на принципах хозяйственного расчета с учетом специфики их применения в сфере художественного творчества. При этом доходы кино-, видеостудий, а также размеры материального поощрения их

коллективов должны зависеть прежде всего от результатов реализации созданных фильмов.

Государственный комитет СССР по кинематографии, используя экономические методы, призван противодействовать тенденциям коммерциализации фильмопроизводства.

Установить, что деятельность объединений, предприятий и организаций системы кинематографии обеспечивается:

кино-, видеообъединений - за счет доходов, получаемых от реализации и проката созданных ими фильмов, их творческой и производственной деятельности, оказания платных услуг, а также за счет взносов учредителей и добровольных отчислений государственных, кооперативных и других общественных организаций. Для создания фильмов национальных студий могут выделяться средства республиканских и местных бюджетов;

кино-, видеопрокатных объединений - за счет доходов, получаемых от демонстрации фильмов, а также ассигнований из местного бюджета (по решению местных Советов народных депутатов) на содержание сельских киноустановок.

Разрешить В/О "Совэкспортфильм" самостоятельно реализовывать на внутреннем рынке закупленные им за рубежом кинопроизведения.

Средства объединений, предприятий и организаций системы кинематографии используются на возмещение материальных и приравненных к ним затрат, уплату процентов за банковский кредит, образование фонда производственного и социального развития, фонды оплаты труда и на другие цели. Объединения, предприятия и организации имеют право образовывать финансовый резерв и фонд валютных отчислений.

Направления использования средств определяются объединениями, предприятиями и организациями самостоятельно.

12. Установить, что кино-, видеостудии реализуют свои фильмы (после получения ими государственного прокатного удостоверения) на договорной основе Государственному комитету СССР по кинематографии,

республиканским и другим территориальным кино-, видеопрокатным объединениям, отдельным кинотеатрам, Гостелерадио СССР и союзных республик, Всесоюзному производственно-творческому объединению "Видеофильм", другим государственным и общественным организациям.

Киностудии могут организовывать прокат и демонстрирование фильмов самостоятельно (за исключением кино-, видеопроизведений, постановка которых осуществлена по государственным заказам).

13. Признать целесообразным отменить с 1 января 1990 г. фиксированные платежи прокатной платы, а также налог с доходов от демонстрации фильмов, установив нормативные отчисления в бюджет от прибылей (доходов) государственных кинозрелищных предприятий с учетом необходимости дифференцированного подхода в зависимости от вида и качества киноуслуг, а также проката советских и зарубежных фильмов. Прибыль (доходы) зрелищных предприятий профсоюзных, кооперативных, общественных организаций облагать подоходным налогом по ставке 35%.

В связи с этим внести в Верховный Совет СССР соответствующий проект Указа.

Поручить Государственному комитету СССР по кинематографии и Союзу кинематографистов СССР в 3-месячный срок разработать, Министерству финансов СССР утвердить нормативы отчислений в бюджет от прибылей (дохода) государственных кинозрелищных предприятий.

14. Предоставить правлениям кино-, видеостудий право:

определять ставки авторского гонорара за написание сценариев, музыки, текстов песен. При этом, устанавливаемые ставки по наиболее сложным в постановочном отношении и высокохудожественным фильмам не должны превышать полуторакратного размера действующих ставок. В исключительных случаях Государственный комитет СССР по кинематографии имеет право разрешать выплату указанных гонораров в более высоких размерах (за счет собственных средств кино-, видеостудий);

устанавливать размер отчислений авторам сценариев, музыки, текстов песен от полученных доходов при реализации фильма (внутренний прокат, показ по телевидению, перевод на видеокассеты);

определять размер постановочного вознаграждения в зависимости от доходов, полученных при реализации фильма, и вносить изменения в перечень работников съемочных групп, получающих это вознаграждение. При этом действующие ставки постановочного и дополнительного постановочного вознаграждения, а также ставки авторского гонорара, предусмотренные при достижении норматива окупаемости фильма, не применяются.

В целях обеспечения социальной защищенности авторов и других творческих работников, участвующих в создании фильмов, поручить Государственному комитету СССР по кинематографии и Союзу кинематографистов СССР по согласованию с ЦК профсоюза работников культуры утвердить минимальные ставки авторского гонорара и постановочного вознаграждения, исходя из того, что они должны составлять не менее 20% действующих максимальных ставок по соответствующим видам фильмов.

15. Установить, что высвобождение творческих работников из штата киностудий следует осуществлять в порядке и на условиях, предусмотренных постановлением ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС от 22 декабря 1987 г. № 1457.

Согласиться с предложением Союза кинематографистов СССР и Государственного комитета СССР по кинематографии о предоставлении указанным работникам денежной компенсации на время их нахождения в межкартинном перерыве за счет средств Союза кинематографистов СССР и в установленном им порядке на срок не более 3 лет.

Принять предложения Советов Министров союзных республик, Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР об отчислении в Кинофонд СССР процента

доходов кино-, видеостудий союзного и республиканского подчинения, полученных от реализации собственных фильмов. Средства указанного фонда используются для материального обеспечения всего комплекса вопросов, возникающих в связи с выводом за штат основного состава творческих работников, в том числе: на оплату межкартинных творческих перерывов, временной нетрудоспособности, переквалификации и т.п. в порядке, установленном Союзом кинематографистов СССР по согласованию с ВЦСПС.

Распространить на творческих работников кинематографии порядок пенсионного обеспечения, предусмотренный постановлением Совета Министров СССР от 7 августа 1957 г. № 946 и распоряжением Совета Министров СССР от 21 августа 1986 г. № 1716 (пункт 8) для работников изобразительных искусств.

16. Считать целесообразным создание при Государственном комитете СССР по кинематографии Фонда развития кинематографии. Указанный фонд формируется за счет доходов от реализации фильмов (фильмокопий) отечественного и зарубежного производства, приобретенных Комитетом; установленных отчислений от прибыли (доходов) подведомственных кино-, видеостудий, предприятий и организаций; добровольных отчислений республиканских и других территориальных кино-, видеообъединений; отчислений от доходов кооперативов, действующих при Комитете; бюджетных ассигнований, выделяемых в централизованном порядке, и за счет других видов доходов.

Средства Фонда развития кинематографии направляются на приобретение выдающихся в идейном и художественном отношении кинопроизведений (фильмокопий) отечественного и зарубежного киноискусства, на развитие материально-технической базы кинематографа, производство фильмов большого общественно-политического значения и высокого эстетического уровня на условиях государственного заказа, стимулирование развития кинематографа для детей и юношества, создание неигровых, дебютных и

экспериментальных фильмов, на финансирование расходов по международным связям в области кинематографии, предоставление финансовых услуг на условиях кредита и другие расходы.

17. В связи с расширением прав республиканских и местных органов установить, что начиная с 1991 года цены на кинобилеты устанавливаются местными Советами народных депутатов в пределах утвержденного Государственным комитетом СССР по кинематографии предельного уровня.

18. Разрешить учреждениям банков СССР предоставлять государственным кино-, видеостудиям на льготных условиях кредиты для создания фильмов (программ) с момента запуска в режиссерскую разработку и их проката, но не более, чем на три года, а кино-, видеопрокатным организациям для проката фильмов на срок до одного года.

19. Предоставить Государственному комитету СССР по кинематографии и Союзу кинематографистов СССР право проводить союзные и международные кинофестивали, утверждать по согласованию с Минфином СССР сметы доходов и расходов на их проведение.

Перечислять в государственный бюджет часть дохода, полученного от этих фестивалей по нормативам, установленным Министерством финансов СССР.

20. В целях дальнейшего развития международного сотрудничества в области кинематографии, пропаганды лучших фильмов советского киноискусства, доведения до советского зрителя наиболее значимых произведений зарубежных кинофирм Государственному комитету СССР по кинематографии, Союзу кинематографистов СССР принять меры к существенному расширению на принципах полного хозяйственного расчета, самофинансирования и валютной самокупаемости международных творческих и производственных связей, обменов фильмами с зарубежными странами. Шире внедрять в практику работы совместные постановки фильмов.

Предоставить право кино-, видеостудиям, кинокомбинатам, кино-, видеообъединениям, крупным кинотеатрам осуществлять прямые творческие, производственные и научно-технические связи с кино-, видеоорганизациями зарубежных стран, создавать на взаимовыгодных экономических условиях совместные предприятия, международные объединения, ассоциации и организации с предприятиями и организациями социалистических стран, а также совместные предприятия, объединения, ассоциации и организации с фирмами капиталистических и развивающихся стран в порядке и на условиях, предусмотренных законодательством СССР для государственных объединений, предприятий и организаций.

21. Разрешить Государственному комитету СССР по кинематографии по согласованию с местными Советами народных депутатов создавать совместно с зарубежными фирмами и организациями специализированные кинотеатры для демонстрации зарубежных фильмов (по странам и регионам).

22. Утвердить для предприятий и организаций системы Государственного комитета СССР по кинематографии на 1989-1990 годы норматив отчислений в валютные фонды по всем видам валюты в размере 90 процентов валютной выручки за экспорт продукции (работ и услуг).

Установить, что до 10 процентов средств валютных фондов предприятий и организаций системы кинематографии могут централизоваться соответственно Государственным комитетом СССР по кинематографии (с зачислением в Фонд развития кинематографии) или соответствующим республиканским органом управления в зависимости от подчиненности этих предприятий и организаций.

23. Освободить киностудии до 1 января 1996 г. от уплаты таможенной пошлины на ввоз киноматериалов и оборудования, которые согласно договорам с зарубежными партнерами являются долевым вкладом в совместное производство фильмов и остаются в распоряжении киностудии.

24. Государственному комитету СССР по кинематографии, Гостелерадио СССР, Министерству связи СССР совместно с Союзом кинематографистов

СССР в 3-месячный срок внести предложения о создании в 1990 году платной специализированной общественно-государственной программы телевизионного вещания (вначале - Московской, а затем общесоюзной), имея в виду, что основу программы составят кино-, видеофильмы студий Государственного комитета СССР по кинематографии, фильмы из собрания Госфильмофонда СССР, мультипликационные и неигровые фильмы.

25. Союзу кинематографистов СССР внести в установленном порядке согласованные с Государственным комитетом по делам печати предложения о создании специализированного издательства и газеты.

Председатель Совета министров СССР

Управляющий Делами Совета министров СССР

РГАЛИ, ф. 2844, оп. 1. д. 1994, л. 92-104.

#### **№17**

### **Объяснительная записка к проекту постановления СМ СССР “Об укреплении материально-технической базы кинематографии”**

*(август 1989 г.)*

Государственный комитет СССР по кинематографии в соответствии с поручением Совета министров СССР от 12 мая 1989 г. вносит предложение об укреплении и развитии материально-технической базы кинематографии.

Предлагаемые мероприятия являются составной частью основных направлений творческой и организационно-экономической перестройки кинематографии, подготовленных Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР и одобренных постановлением ЦК КПСС от 20 марта 1989 года.

Настоящее постановление готовилось почти два года в ожидании рассмотрения в инстанциях вопросов перестройки кинематографа. Основное его содержание неоднократно прорабатывалось с республиканскими



органами кинематографии и заинтересованными министерствами и ведомствами.

Состояние материально-технической базы киносети, киностудии, предприятий и организаций кинематографии не отвечает современным требованиям. Главной проблемой является сложившаяся практика остаточного выделения для кинематографии капитальных вложений, технологического оборудования, комплектующих изделий и других материально-технических ресурсов.

Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР от 19.04.84г № 350 "О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии" сыграло свою положительную роль, но уже исчерпало себя.

Неудовлетворительно выполняется также и постановление Совета Министров СССР от 14.01.87 г. № 65 "О дополнительных мерах по увеличению выпуска и коренному улучшению качества кинофотоматериалов и магнитных носителей" Минхимпромом СССР не соблюдаются сроки разработки новых сортов отечественных киноплёнок соответствующих мировому уровню, что вынуждает Госкино СССР закупать киноплёнки за рубежом.

В последние годы, несмотря на принимаемые меры, снижается обеспеченность даже городского населения зрительскими местами в постоянно действующих кинотеатрах, С критикой существующего положения выступали многие народные депутаты на 1 Съезде народных депутатов СССР, Если на 1000 жителей в 1975 году приходилось 13,4 мест, то в 1987 году уже 11,7. В основном это происходит за счет уменьшения объемов строительства кинотеатров. Бели за три пятилетки до 1970 года было построено 5 тыс. кинотеатров и киноплощадок, то за последующие три пятилетки в 4 раза меньше. Около двух тысяч городов и поселков городского типа, а также ряд жилых массивов с населением более 50 тыс. человек в

десятках крупных городов не имеют постоянно действующих кинотеатров и видеозалов.

Предприятия кинопроката снабжают фильмокопиями 227 тыс. киноустановок, но половина фильмобаз и фильмохранилищ находится в приспособленных помещениях, значительная часть не подлежит реконструкции. Необходимо построить более 200 фильмобаз и фильмохранилищ, в том числе 66 - в XIII пятилетке.

В неудовлетворительном состоянии находится и материально-техническая база киностудий и кинокопировальной промышленности. Для производства и тиражирования кинофильмов требуется более 300 наименований кинотехнологического оборудования, оптики и звукотехники. Однако реально промышленность в состоянии обеспечить выпуск лишь 100 наименований, При этом Миноборонпромом СССР взят твердый курс на вымывание кинотехники для фильмопроизводства из программы своих заводов. Из 42 наименований оборудования, согласованных с министерством для выпуска в XII пятилетке, на 1988 г. было принято лишь 15. В стране практически не выпускается профессиональное звукотехническое и электроакустическое оборудование. Без директивного решения поправить ситуацию нереально.

Госпланом СССР и Госснабом СССР не выполняется постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР №350 в части ежегодной поставки для киносети 800 автомобилей УАЗ. В 1987 г. при потребности в специальных легковых машинах для фильмопроизводства около 70 единиц было выделено 20 единиц, потребность в автобусах удовлетворена менее чем на 50. Не полностью были решены вопросы и по другим видам автотранспорта. В 1988-89 гг. проблема обеспечения транспортом также не была решена: потребность киносети удовлетворена на 60-65 %, а обеспечение фильмопроизводства сведено к минимуму - выделено всего 6 единиц легковых автомобилей (в 5 раз меньше чем в 1988 г.).

Выпускаемая промышленными предприятиями Госкино СССР киноаппаратура является сложными оптикомеханическими комплексами. Необходимо соответствующее станочное оборудование.

Однако, обеспеченность Госкино указанным оборудованием не отвечает никаким нормам. В 1986 г. при потребности более 400 единиц было выделено только 153 единицы. В 1987 г. с учетом перевода предприятий на обеспечение ресурсами путем оптовой торговли выделено 18 единиц, а в 1988 г. - 28 единиц. На 1989 г. при потребности более 300 единиц станочного оборудования выделено 2 металлообрабатывающего станка.

Создание высококачественных кинопроизведений и доведение их до массового кинозрителя, исходя из специфики кинематографии, в решающей степени зависит от состояния ее материально-технической базы. К сожалению, она из-за низкого темпа обновления основных фондов все еще отстает от современных требований. Даже ведущие киностудии страны: "Мосфильм", им.М.Горького, "Ленфильм", "Союзмультфильм" требуют серьезной реконструкции и расширения. •ВПТО "Видеофильм", созданное для производства и проката фильмов на видеокассетах, не имеет своей материально-технической базы.

Для укрепления и развития материально-технической базы кинематографии и киносети в XIII пятилетке стране потребуется около 1,0 млрд.рублей государственных капитальных вложений. Учитывая, что на полный хозрасчет и самофинансирование перешли не все предприятия, а перешедшие еще не смогли, и в ближайшие годы вряд ли смогут образовать в достаточной мере фонд развития материального производства, финансирование капитальных вложений частично должно осуществляться за счет средств Госбюджета.

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.1994, л.132-136.

## №18

**Телеграмма Э.Климова и А. Смирнова М.С. Горбачеву**

*17августа 1989 г.*

“Москва Кремль Генеральному Секретарю ЦК КПСС

Горбачеву Михаилу Сергеевичу

Уважаемый Михаил Сергеевич!

Союз кинематографистов СССР поставлен перед угрозой острого политического кризиса. Задержка правительственного постановления по реформе кино вынуждает Секретариат Союза выйти в отставку в полном составе на Пленуме, который открывается во вторник 21 ноября. Работа над проектом длится уже три года. Последние шесть месяцев он находится в аппарате Совмина. Документ практически готов и согласован по все основным позициям с многочисленными ведомствами. Однако бюрократическая волокита продолжается. Поправкам нет конца. Решение вопроса в ближайшие три дня до начала Пленума снимет напряженность. Хотелось бы, чтобы эта возможность не была упущена. Убедительно просим Вашей помощи.

С уважением

Элем Климов

Андрей Смирнов”

Архивная коллекция НИИ киноискусства

## №19

**Комментарий юрист-консультанта Центра политико-правовых исследований и информации В.Пастухова к заявлению СК СССР в связи с созданием Акционерного общества развития кинематографии**

По горячим стопам состоявшегося обсуждения данного вопроса на заседании Совета представителей ФСК СССР юрист-консультант Центра

политико-правовых исследований и информации В.Пастухов следующим образом комментировал инициативы Госкино СССР : “ Сообщение и ответы на вопросы товарища Давыдова показывают, что смысл сегодняшней деятельности Госкино состоит в создании наряду с государственными управленческими структурами параллельных государственных коммерческих структур. Важно отметить, что по сути своей эта деятельность незаконная. Во-первых, коммерческие структуры создаются не экономическим путем, не в условиях конкуренции на рынке, а под прикрытием и при непосредственном участии власти, и, с коммерческой точки зрения, эти вновь создаваемые экономические монстры нежизнеспособны. Они и возникли только потому, что бюрократическая система поддерживает их (на Западе, кстати, это называется нечестной торговой практикой).

С другой стороны, сама деятельность Госкино уже не соответствует его действительным первоначальным целям. Вместо того чтобы заниматься сложной ситуацией, сложившейся в отрасли, большие и маленькие чиновники, используя вывеску Госкино, решают проблемы своего будущего трудоустройства. Настоящая же работа идет просто по инерции.

Каков механизм подобной "операции"? Вначале происходит подмена: вместо фонда развития кинематографа, предусмотренного постановлением № 1003, создание которого должно было стать первым шагом в реорганизации Госкино, организуется обыкновенный коммерческий фонд при Госкино. Этим достигаются две цели. Во-первых, блокируется выполнение постановления в части, касающейся Госкино, и некоторое время громадная бюрократическая машина остается в неприкосновенности. Во-вторых, появляется плацдарм в виде фонда, вокруг которого возникают все новые коммерческие организации.

И фонд, и Госкино возглавляют одни и те же люди, но они живут как бы в двух измерениях. Фонд выступает в качестве инициатора и учредителя различных подчиненных ему ассоциаций, акционерных обществ и совместных предприятий. В них перекачиваются бывшие средства и

имущество Госкино. В то же время собственно Госкино, с одной стороны, помогает встать на ноги этим молодым структурам, используя свою власть, связи в Совмине, ЦК, Минфине и т.д., создавая им максимально льготные условия, выбивая фонды, снижая налоги... С другой стороны, оно принимает на себя основной удар общественного мнения, упреки в бездеятельности, запущенности отрасли.

Чем это все кончится? Нетрудно предвидеть, что когда общественное негодование достигнет предела, формирование параллельных структур будет закончено. Начальники главков и управлений во главе с Камшаловым будут уже сидеть в правлениях фондов и акционерных обществ. И тогда собственно Госкино будет принесено в жертву. Никому не нужное и обезлюдившее учреждение отдадут на растерзание Союзу кинематографистов и, может быть, даже ликвидируют. А на его месте окажется огромное монополистическое объединение, вести борьбу с которым будет практически невозможно”.

ИБ СК СССР, 1990, №8, с.2.

## № 20

### **Договор о создании Союза кинематографистов Российской Федерации** *3 апреля 1990 г.*

Мы, полномочные представители Восточно-Сибирской, Дальневосточной, Западно-Сибирской, Ленинградской, Московской, Поволжской, Ростовской, Северо-Кавказской, Татарской и Уральской организаций Союза кинематографистов СССР, руководствуясь уставами национальных и территориальных организаций СК СССР, в рамках Законодательства СССР и РСФСР подписываем Договор о добровольном объединении наших организаций в Союз кинематографистов Российской Федерации.

**Основными задачами союза мы считаем:**

- координацию усилий кинематографистов и творческих работников телевизионного кино Российской Федерации в разработке и осуществлении целевых культурных, научно-технических, производственных, социальных и иных совместных программ, направленных на всемерную поддержку и развитие самобытных кинематографий, искусства, культуры во всех ее регионах;

- всемерную поддержку и содействие внедрению новой базовой модели кинематографа в ее разнообразных модификациях;

- борьбу за внедрение в кинематограф различных форм собственности на средства производства и всемерное противодействие всем видам монополизма в производстве и прокате; .

- создание условий для творческого роста, формирования разнообразных по целям объединений кинематографистов;

- защиту творческих и профессиональных интересов членов союза, их социальную защиту и социальное обеспечение.

Мы строим свою деятельность на следующих принципах:

- **высшим органом власти является съезд**, созываемый один раз в три года;

- **съезд формирует центральный орган - правление, в которое делегируются представители национальных и территориальных организаций по установленным квотам : на свои заседания не реже двух раз в год, а также по требованию одного из федератов;**

- съезд избирает председателя **тайным голосованием на альтернативной основе**,

- правление избирает **председателя и образует рабочий орган союза – Совет, в который входят: председатель, два заместителя и по одному представителю от всех организаций;**

- правление по предложению председателя утверждает секретаря Совета и структуру аппарата;

- Совет избирается не реже одного раза в два месяца для координации деятельности национальных и территориальных организаций союза в рамках совместных программ;

- Совет утверждает сметы расходов и бюджет собственной финансово-хозяйственной деятельности;

- Совет утверждает решения правлений национальных и территориальных организаций о приеме в члены СК СССР (Московской и Ленинградской организациям предоставляется право самостоятельного утверждения);

- обязанности ревизионной комиссии возлагаются на группу из представителей РК входящих в союз организаций (по одному от каждой);

- руководящие и рабочие органы союза действуют на основании специально разработанных положений;

- международная деятельность СК Российской Федерации осуществляется самостоятельно через аппарат СК СССР.

СК Российской Федерации пользуется правами юридического лица со всеми последствиями на основе действующих законов СССР и РСФСР, имеет печать со своим наименованием, в том числе **имеет** право:

- приобретать и отчуждать имущество;

- заключать договоры;

- создавать хозрасчетные предприятия, соответствующие своим целям;

- пользоваться кредитами;

- открывать текущие, расчетные и иные счета в банках;

- создавать фонд развития, фонд социального обеспечения и другие фонды;

- разрабатывать и исполнять собственный бюджет, используя для этой цели средства из централизованного фонда СК СССР, от спонсоров, из любых фондов и организаций на культурно-просветительскую деятельность (субвенция).

Союз кинематографистов Российской Федерации и его национально-территориальные организации имеют право создавать совместные



предприятия с зарубежными партнерами в СССР и за рубежом и открывать счета в иностранной валюте во Внешэкономбанке.

Союз кинематографистов Российской Федерации, национально-территориальные его организации, а также и подведомственные предприятия освобождаются от государственных и местных налогов, таможенных и иных сборов и пошлин на основании законодательства

Каждый участник настоящего Договора имеет право свободного выхода из СК Российской Федерации с обязательным уведомлением Совета не позднее, чем за шесть месяцев до расторжения Договора, при условии выполнения своих остальных договорных обязательств в рамках союза.

Место нахождения союза - г. Москва.

По поручению:

Восточно-Сибирской организации СК СССР	Е.Корзун
Дальневосточной организации СК СССР	Г.Лысяков
Западно-Сибирской организации СК СССР	В.Гоннов
Ленинградской организации СК СССР	В.Бортко
Московской организации СК СССР	
Поволжской организации СК СССР	
Н.Шумкова	
Ростовской организации СК СССР	
А.Агафонов	
Северо-Кавказской организации СК СССР	В.Гулуев
Союза кинематографистов Татарии	Э.Гущин
Уральской организации СК СССР	Я.Лапшин
Москва - Болшево	
Информационный бюллетень СК СССР , №4.1990 г.	

## № 21

### **Предложения Госкино СССР к проекту постановления об экономической и правовой защите здравоохранения, образования и культуры**

*5 июня 1990 г.*

Тенденция стихийного развития кинопроцесса, уже сегодня отчетливо обозначавшаяся на его основных участках, в условиях рынка – при отсутствии сильных экономических и правовых факторов противодействия – может получить еще более широкое распространение, катастрофическое по своим последствиям.

В этих условиях наиболее вероятное развитие может получить:

Резкая коммерческая переориентация фильмопроизводства и в особенности проката;

дальнейшее вытеснение с экрана отечественной продукции, на долю которой уже сейчас приходится менее половины кинопосещений;

вымывание из репертуара кинопроизведений высоких художественных достоинств;

значительное сокращение общих объемов фильмопроизводства и его практическое полное свертывание на государственных студиях в союзных республиках;

сокращение выпуска фильмов для детей и юношества, документальных и научно-популярных лент, поисковых, экспериментальных и дебютных картин;

сокращение киносети, прежде всего, в сельской местности и в союзных республиках;

частичное сращивание фильмопроизводства, проката и сети с образованием монопольных структур;

появление предприятий и объединений, обладающих монополией на отдельные виды кинотехнологий;

сокращение занятости работников кинематографии.

В результате возникает реальная угроза не только дальнейшему развитию отечественного кино, но и его существованию как самобытного вида художественного творчества и важной неотъемлемой части многонациональной культуры народов СССР.

1. В сложившейся социально-политической и экономической ситуации в стране необходима радикальная организационно-правовая реформа в кинематографии. Стратегической целью реформы является создание общественно-государственной системы организации кинодела, действующей на основе рационального распределения функций между союзными и республиканскими органами управления, предприятиями и организациями, что отвечает актуальным практическим потребностям и согласуется с Законом СССР «О разграничении полномочий между Союзом ССР и субъектами федерации».

Государственное участие в организации кинодела должно ограничиваться методами, исключая централизованное руководство отраслью, полностью отказавшись от руководства конкретными предприятиями и организациями, перейти к координации кинопроцесса, опираясь на действующие правовые нормы и экономические рычаги, сосредоточившись на размещении и обеспечении выполнения программ социально-творческого заказа, материально-технического перевооружения фильмопроизводства и сети, социальных программ, расширении международных связей в области кино, регулировании рынка, реализации прав собственника имущества государственных предприятий, участие в разработке законодательства о кино и контроле за его соблюдением, предоставлении помощи национальным кинематографиям, формировании и сохранении государственного фильмофонда, организации подготовки кадров и др.

Однако, помимо общественно-государственной организации, призванной обеспечивать государственное участие в развитии отечественного кинематографа, необходимы срочные финансовые меры, направленные на защиту экономической независимости киноискусства и творческой

самостоятельности художников кино, социальной защищенности работников кинематографии.

К первоочередным мерам, требующим решения на уровне Верховного Совета СССР и правительства, следует отнести:

а) Освобождение от налога на прибыль киновидеопроизводящих, киновидеозрелищных и прокатных предприятий. Кроме того, налогооблагаемую прибыль других предприятий и организаций кинематографии необходимо уменьшать на сумму средств, направляемых этими предприятиями и организациями на социально-производственное развитие кинематографии в целом.

Эти требования вызваны тем, что кинематограф находится в кризисном состоянии, обусловленном недостаточным финансированием из средств государственного и местных бюджетов на протяжении уже многих лет, а также недостатком собственных средств на цели развития отрасли.

Сегодня на производство фильмов государство выделяет 2 коп. в год в расчете на 1 зрителя. Износ основных фондов кинопредприятий составляет 60-80 процентов.

б) Недостаток бюджетного финансирования остро сказывается на качестве кинообслуживания населения.

Снижается объем строительства кинотеатров, из-за аварийного состояния ежегодно закрывается более 500 кинотеатров и киноустановок. Обеспеченность местами городского населения снизилась с 12,5 мест на 10000 (?) жителей в 1985 г. до 11,5 в 1989 г. Более 2000 городов и крупных поселков до сих пор не имеют постоянных кинотеатров и свыше 30 тыс. сел и деревень не кинофицировано.

В целях поэтапного улучшения кинообслуживания населения (увеличения строительства кинотеатров, качества кинопоказа, доведения лучших советских и зарубежных фильмов до всех регионов страны и т.д.) Госкино СССР предлагает установить норматив обслуживания на 1 жителя,

рассчитанный на научной основе с учетом социальной потребности и технической оснащенности сети.

в) Особую тревогу вызывает низкий уровень заработной платы работников кинематографии. Недостаток собственных средств и отсутствие бюджетного финансирования не дает возможности кинопредприятиям и организациям осуществить повышение заработной платы работников, уровень которой всегда являлся одним из самых низких в стране. Постоянное отставание темпов роста заработной платы работников кино от роста средней заработной платы в стране приводит к оттоку квалифицированных кадров, острой проблеме нехватки и текучести кадров.

Госкино СССР предлагает законодательно закрепить норматив средней заработной платы работников кинематографии на уровне средней заработной платы по стране.

г) В связи с незаслуженно низким уровнем заработной платы работников кинематографии происходит социальная несправедливость в их пенсионном обеспечении.

Госкино СССР предлагает предусмотреть выплату пенсии низкооплачиваемым категориям работников кино в размере 100 процентов их заработной платы (в зависимости от стажа работы в отрасли).

д) В целях осуществления государственной политики в области производства фильмов и доведения лучших кинопроизведений отечественного и зарубежного репертуара до всех регионов страны, приоритетного развития детского и юношеского кино, научно-популярного, учебного и документального кинематографа необходимо установить на ближайшие 2-3 года стабильное бюджетное финансирование указанных программ на условиях государственного заказа.

По расчетам Госкино СССР необходимые средства из госбюджета должны составлять около 170 млн. рублей в год.

е) Введение рыночной экономики в стране может привести к колебаниям цен на различные виды продукции, материально-технические ресурсы и т.д.

В связи с этим встает вопрос об экономической защищенности кинотеатров и киноустановок.

Госкино СССР предлагает предоставить право местным органам власти наравне с кинотеатрами самостоятельно устанавливать цены на кинобилеты и другие оказываемые услуги.

ж) Успешному выходу советских фильмов на внешний рынок и пополнению на этой основе валютного запаса страны способствовало бы предоставление права киностудиям производить расчеты с создателями фильмов в иностранной валюте в пределах тех средств, которые остаются в распоряжении киностудий от реализации кинопродукции за рубежом.

з) Представляется необходимым установить субъекта собственника на продукцию, произведенную на условиях государственного заказа (социально-творческого заказа). По мнению Госкино СССР, киновидеопродукция, созданная на студиях на средства госбюджета, является государственной собственностью.

П. Для правовой защиты кинематографа в условиях рыночной экономики необходима разработка всеобъемлющего законодательства в форме отдельно принятого (в силу специфики кинематографии) Закона СССР, регламентирующего все виды творческо-производственной, экономической и хозяйственной деятельности, связанной с созданием, распространением и использованием кинематографических произведений; четко определяющего права собственника, разграничивающего сферы компетенции и интересов государства и общественных кинематографических организаций, всех участников кинопроцесса, предусматривающего защитные механизмы, закрепляющие приоритетное положение отечественной кинопродукции на внутреннем рынке и сохранение всесоюзного фонда фильмов как важной части культурного достояния страны; гарантирующего правовую и социальную защищенность работников кино.

Начальник Главного экономического  
Управления Госкино СССР

А.С.Давыдов

**№ 22**

**Докладная записка председателя Госкино СССР А.И.Камшалова заместителю председателя СМ СССР Л.И. Абалкину об условиях перевода на хозрасчет организаций кинопроката**

*31 января 1990 г.*

Заместителю Председателя  
Совета Министров СССР  
г. Абалкину Л.И.

Уважаемый Леонид Иванович!

Государственный комитет СССР по кинематографии в течение 1988-1989 гг. на основании постановления Совета Министров СССР от 30.09.87 г. № 1102 и решений Комиссии по совершенствованию управления, планирования и хозяйственного механизма при Совете Министров СССР (протокол № 117 от 31.05.87 г. и № 1 от 17.01.89) осуществил перевод на полный хозяйственный расчет и самофинансирование организаций науки, предприятий промышленности и киностудий. Для завершения этой работы в отрасли необходимо согласовать условия перевода основного звена кинематографии: кинотеатров, кино-, видеоустановок, видеосалонов и видеотек, а также организаций кино-, видеопроката.

Госкино СССР считает, что деятельность киноорганизаций основного звена должна осуществляться в полном соответствии с Законом СССР «О государственном предприятии (объединении)» при положительном решении нескольких дополнительных условий.

К дополнительным условиям, необходимым для нормальной работы киноорганизаций на принципах хозрасчета, следует, по мнению Госкино СССР, отнести следующие.

1. Ввести понятие «социально-творческий заказ» на прокат и демонстрацию фильмов и установить, что его финансирование, а также

проведение киномероприятий союзного, республиканского и местного уровней по заказам органов управления осуществляется за счет соответствующих бюджетов. Проведение различных видов киномероприятий (в том числе оказание услуг) для государственных, общественных, кооперативных предприятий, организаций и учреждений осуществляется киноорганизациями на основе договоров и по договорным ценам.

2. Указанные киноорганизации, а также кино-, видеостудии и кинокомбинаты освобождаются от уплаты налога на прирост средств, направляемых на оплату труда.

Киноорганизации освобождаются от платежей из дохода (прибыли) в бюджет за производственные фонды и трудовые ресурсы.

3. Исполкомы местных Советов народных депутатов самостоятельно решают все вопросы, связанные с развитием кинообслуживания населения на своих территориях и, в необходимых случаях, выделяют на эти цели средства из своих бюджетов по нормативам в расчете на одного жителя (зрителя).

4. Киноорганизации приобретают фильмы по договорным ценам и могут осуществлять демонстрацию фильмов на договорных условиях.

Перевод киноорганизаций на хозрасчет обеспечит возможность для их самостоятельной деятельности и развития, укрепления материально-технической базы, формирования фондов экономического стимулирования и установления прямой зависимости между результатами труда коллективов киноорганизаций и их социально-экономическим положением.

Киноорганизации могут быть переведены, по мере их готовности, в течение 1990 года своими непосредственными органами управления: Госкино СССР, республиканскими органами управления кинематографией и местными Советами народных депутатов.

Приложение: проект решения Комиссии на 1 л.

А.И.Камшалов

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.2054, л.77-78.



## № 23

### **Постановление Верховного Совета ССССР о неотложных мерах по пресечению пропаганды порнографии, культа насилия и жестокости**

Верховный Совет СССР, признавая неотъемлемое право каждого человека на свободу творчества, удовлетворение культурных и духовных потребностей, выражает тревогу в связи с распространением кино-, видео-, печатных изданий и другой продукции, пропагандирующих порнографию, культ насилия и жестокости, показом в ряде телевизионных передач, спектаклей, программ досуговых центров сцен, оскорбляющих человеческое достоинство, национальные и религиозные чувства народов, способствующих совершению правонарушений, психическим расстройствам среди детей и молодежи, постановляет:

#### I. Поручить Кабинету Министров СССР:

учредить в месячный срок Государственную экспертную комиссию, включив в ее состав высококвалифицированных специалистов для оценки спектаклей, концертно-зрелищных программ, телевизионных передач, печатных изданий, кино-, аудиовизуальной и другой продукции с целью установления наличия в них признаков порнографии, культа насилия и жестокости;

образовать Регистр кино-, видеофильмов и видеопрограмм, возложив на него классификацию произведений и выдачу разрешительных удостоверений (сертификатов);

разработать в двухмесячный срок и утвердить Положение о публичной демонстрации кино-, аудиовизуальных произведений, предусмотрев в нем условия их показа и проката, импорта и экспорта, порядок открытия и регистрации видеозрелищных предприятий, получения разрешения (сертификата) на прокат указанной продукции, возрастные ограничения на допуск в видеозрелищные предприятия (организации) и другие вопросы;

образовать в органах внутренних дел специализированную службу по профилактике и пресечению правонарушений в сфере общественной нравственности;

принять дополнительные меры, обеспечивающие пресечение перемещения через государственную границу продукции порнографического содержания, произведений, пропагандирующих культ насилия и жестокости.

2. Установить, что продажа, распространение или рекламирование продукции эротического содержания может производиться предприятиями, организациями и гражданами только в специально отведенных местах, определяемых исполнительными органами местных Советов народных депутатов.

3. Рекомендовать Верховным Советам республик:

учредить республиканские экспертные комиссии и регистры кино-, видеофильмов и видеопрограмм;

определить возрастные ограничения, исключающие возможность вовлечения несовершеннолетних в изготовление, распространение, рекламирование и продажу продукции эротического содержания;

установить правила продажи, распространения и рекламирования материалов эротического содержания;

установить административную ответственность за нарушение правил продажи, распространения и рекламирования материалов эротического содержания, Положения о публичной демонстрации кино-, аудиовизуальных произведений.

4. Предложить Верховному Суду СССР изучить практику применения законодательства, предусматривающего ответственность за изготовление, распространение, рекламирование и сбыт порнографических предметов, а также пропагандирующих культ насилия и жестокости, и дать судам соответствующие разъяснения.

5. Поручить Кабинету Министров СССР до I ноября 1991 года информировать Верховный Совет СССР о ходе реализации пункта I настоящего Постановления.

6. Комитету Верховного Совета СССР по культуре и Комитету Верховного Совета СССР по законодательству и правопорядку обеспечить контроль за исполнением настоящего Постановления и доложить Верховному Совету СССР о ходе его выполнения в конце 1991 года.

Председатель Верховного Совета СССР

А.ЛУКЪЯНОВ.

Москва. Кремль. 12 апреля 1991 г. № 2101-1.

РГАЛИ, ф.2944, оп.1. д.2115, л.22-24.

#### **№ 24**

**Проект постановления Кабинета Министров СССР по вопросу образования при Кабинете Министров СССР Комитета кинематографии СССР (Госкино СССР).**

*май 1991 г.*

Москва, Кремль

Вопросы кинематографии СССР

Проект

В соответствии с постановлением Кабинета Министров СССР от 13 апреля 1991 года № 176 «О порядке реализации законов СССР» «О Кабинете Министров СССР» и «О перечне министерств и других центральных органов государственного управления СССР» на базе Государственного комитета СССР по кинематографии при Кабинете Министров СССР образован Комитет кинематографии СССР (Госкино СССР).

Кабинет Министров СССР постановляет:

1. Комитет кинематографии СССР (Госкино СССР) является органом государственного управления киноделом в стране, организует работу

отрасли, разрабатывает стратегические направления ее развития, в установленном порядке вносит предложения по обеспечению социально-правовой защищенности работников кинематографии, координирует деятельность объединений, организаций и предприятий союзного подчинения, всемерно способствует развитию межреспубликанских связей и международных контактов в области кинематографии.

Комитет кинематографии СССР финансируется за счет средств государственного бюджета СССР.

Комитет кинематографии СССР подотчетен Кабинету Министров СССР.

2. Установить, что:

2.1. Комитет кинематографии СССР является правопреемником Государственного комитета СССР по кинематографии, в том числе по договорам, включая международные, а также по обязательствам, вытекающим из договоров гражданско-правового характера, заключенных им в СССР и за рубежом.

2.2. За Комитетом кинематографии СССР сохраняются основные фонды и другое государственное имущество, находящееся по состоянию на 1 марта 1991 года в ведении Государственного комитета СССР по кинематографии и подведомственных ему объединений, предприятий, организаций и учреждений.

2.3. Предприятия и организации Комитета кинематографии СССР, Союза кинематографистов СССР, концерна «Мосфильм» и Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества освобождаются от уплаты таможенных пошлин и налога на импорт кино-, видео-, аудио- и другого оборудования, принадлежностей и материалов, предназначенных для собственных производственных нужд.

2.4. В 1991 г. налог на импорт кино-, видео- и других аудиовизуальных произведений для использования в коммерческих целях взимается в размере 600% и их внешнеторговой стоимости (кроме кино- и видеофильмов,

приобретаемых Комитетом кинематографии СССР за счет государственного бюджета).

Все поступления от налога на импорт аудиовизуальных произведений направляются Комитету кинематографии СССР целевым назначением на нужды развития отрасли. При этом бюджетные ассигнования Госкино СССР не могут быть уменьшены.

Предоставить право Министерству финансов СССР по согласованию с Комитетом кинематографии СССР ежегодно определять ставку налога на импорт кино-, видео- и других аудиовизуальных произведений, ввозимых для использования в коммерческих целях.

2.5. Объединения, предприятия и организации Комитета кинематографии СССР производят отчисления в их валютные фонды от выручки экспортируемых товаров и услуг в размере 100%.

2.6. Вводится ежегодное квотирование импорта зарубежных художественных аудиовизуальных произведений для коммерческих целей в зависимости от конъюнктуры рынка.

Установить на 1991-92 годы квоты на импорт художественных фильмов – 100 названий ежегодно.

Возложить на Комитет кинематографии СССР:

- согласованию с республиканскими органами государственного управления кинематографией распределение устанавливаемых правительством СССР квот импорта аудиовизуальных произведений;

- выдачу государственных удостоверений на прокат и демонстрацию в СССР аудиовизуальных произведений (впредь до учреждения Регистра кино-, видеофильмов и видеопрограмм, предусмотренного Постановлением Верховного Совета СССР от 12 апреля 1991 г.).

2.7. Комитет кинематографии СССР самостоятельно разрабатывает и утверждает нормы расходования средств на проведение конкурсов, фестивалей и других общесоюзных и международных киномероприятий, а также на приемы в СССР иностранных представителей и командирование

советских киноработников за рубеж в пределах ассигнований по государственному бюджету на эти цели.

2.8. Кино- и видеостудии, подведомственные Комитету кинематографии СССР, Союзу кинематографистов СССР, киноконцерну «Мосфильм» и Всесоюзному центру кино и телевидения для детей и юношества самостоятельно определяют размеры и порядок выплаты авторского, постановочного и исполнительского вознаграждений за создание всех видов произведений для кинематографии, а также устанавливают оплату труда всех участников фильмопроизводства в пределах средств, направляемых на эти цели.

2.9. Комитет кинематографии СССР, Союз кинематографистов СССР, киноконцерн «Мосфильм» и Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества, также подведомственные им предприятия и организации оплачивают проживание в гостиницах иностранных граждан, прибывающих в СССР по их приглашению, а также производят расчеты в рублях с предприятиями авиационного, железнодорожного и водного транспорта за перевозку иностранных граждан по внутрисоюзным линиям, если их пребывание в СССР оплачиваются за счет советской стороны.

2.10. Финансирование строительства, реконструкции и технического перевооружения предприятий кинематографии союзного подчинения в недостающей части осуществляется по лимитам централизованных государственных капитальных вложений и за счет средств централизованных источников финансирования. Госплану СССР и Министерству финансов СССР выделять Комитету кинематографии СССР лимиты и средства по его годовым заявкам.

3. В целях создания возможностей целевого финансирования общесоюзных программ развития кинематографии и обеспечения социально-экономической защиты работников кино образовать Государственный фонд кинематографии СССР. Комитету кинематографии СССР и Министерству

финансов СССР разработать положение о порядке образования и использования Фонда и представить его в Кабинет Министров СССР.

4. В интересах проведения единой научно-исследовательской политики в развитии кинематографа возложить на Комитет кинематографии СССР функции генерального заказчика на разработку новых видов техники, технологии, материалов, а также определение технической политики в области импорта материально-технических ресурсов.

5. Госплану СССР и Министерству материальных ресурсов СССР ввести Комитет кинематографии СССР в число основных фондодержателей централизованно распределяемых материально-технических ресурсов для нужд государства.

6. Комитету кинематографии СССР в трехмесячный срок подготовить проект постановления Кабинета Министров СССР о развитии материально-технической базы кинематографа на 1992-2000 годы.

7. В целях совершенствования работы кинопрокатных организаций, оказания им содействия в условиях рыночной экономики создать при Комитете кинематографии СССР кинофирму «Союзкиновидеопрокат».

8. Комитет кинематографии СССР возглавляет Председатель. Председатель имеет заместителей, назначение на должность которых осуществляется Кабинетом Министров по представлению Председателя Комитета.

9. В целях координации деятельности кинематографических структур отрасли в интересах всех республик образовать Союзно-республиканское правление кинематографии. Руководство правлением возложить на Председателя Комитета кинематографии СССР.

10. Коллегиальным органом управления Комитетом кинематографии СССР является коллегия. Коллегия образуется в составе Председателя Комитета (председатель коллегии), его заместителей, других руководящих работников структурных служб Комитета, представителей общесоюзных кинематографических организаций. Члены коллегии Комитета

кинематографии СССР утверждаются Кабинетом Министров СССР по представлению Председателя Госкино СССР.

11. Предоставить Председателю Комитета кинематографии СССР право в пределах средств, направляемых на оплату труда, самостоятельно утверждать размеры надбавок, премий и других выплат стимулирующего характера, а также структуру и штаты центрального аппарата без учета численности работников различных категорий.

12. Распространить на Председателя Комитета кинематографии СССР, его заместителей и членов коллегии условия оплаты труда и медицинского обслуживания, предусмотренные соответственно для министров СССР, их заместителей и членов коллегий.

13. Министерству финансов СССР выделить денежные средства на реставрацию и капитальный ремонт административного здания Комитета кинематографии СССР в Москве по Малому Гнездниковскому пер., д.7.

14. Утвердить Положение о Комитете кинематографии СССР (Госкино СССР).

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.2124, с. 50-56.

## **№ 25**

**Пояснительная записка председателя Госкино СССР А.И. Камшалова Кабинету Министров СССР к проекту Указа Президента Союза ССР о мерах по защите отечественной кинематографии в условиях рыночной экономики**

*2 августа 1991 г.*

Кабинет Министров СССР

В соответствии с поручением Президента Союза ССР М.С.Горбачева Госкино СССР вносит предложения о мерах по защите отечественной кинематографии в условиях рыночной экономики.



Объяснительная записка по этому вопросу и проект Указа Президента прилагаются.

Проект подготовлен на основе совместных обсуждений содержащихся в нем положений Комитетом кинематографии и Союзом кинематографистов СССР. Затем он был проработан с участием ряда заинтересованных министерств, сделавших свои замечания, которые, по возможности, были учтены в предлагаемой редакции.

Приложение: на 9 листах.

А.И.Камшалов

Пояснительная записка  
к проекту Указа Президента Союза ССР о мерах по защите  
отечественной кинематографии в условиях рыночной экономики

Предложения Госкино СССР относительно издания Указа Президента Союза ССР о мерах по защите отечественной кинематографии в условиях рыночной экономики подготовлены в соответствии с поручением М.С.Горбачева. Во исполнение поручения Президента Комитет по кинематографии СССР провел консультации с представителями творческой общественности страны и органами государственного управления киноделом ряда республик.

Процессы перемен в нашем кинематографе оказались далеко неоднозначными. Зачастую они сопровождаются серьезными потерями как для общества в целом, так и для киноискусства в частности. Остро ощущаются далеко идущие пагубные для зрителя и отрасли последствия безоглядной коммерциализации и нелегальной конкуренции со стороны западного кинематографа, пиратским путем внедряемого на советский экран, а также неадекватного налогообложения.

К сожалению, есть слишком много серьезных оснований говорить о дезинтеграции системы государственной помощи киноискусству, которая вот

уже несколько лет происходит в результате непродуманных волевых решений, принятых без консультации с кинематографической общественностью.

По мнению большинства создателей фильмов, прокатчиков и управленцев современные условия, в которых действует отрасль, выявили следующие, в основном неблагоприятные, факторы.

При нынешнем уровне цен на услуги и сырье (а в кино они, как правило, рыночные) объективно сократилось государственное финансирование производства советских фильмов. Сегодня бюджетных ассигнований может хватить на съемки 15-17 полнометражных, не очень дорогих, картин в год.

Если работа над фильмом на условиях социально-творческого (государственного) заказа еще может заинтересовать отдельные категории творческих работников, например, режиссеров, то сценаристы, артисты, кинооператоры, производственники уже предпочитают работать кооперативами или, что еще лучше, подряжаются выполнять заказы инофирм. Для последних отечественная кинематография превратилась в золотое дно: высочайшего класса актеры, операторы, технические работники, производственные мощности – все к их услугам по колониальным ценам.

Оплата труда кинематографистов вне пределов государственного сектора выше в десять и более раз, отношения «работодатель – творец» сегодня напоминают отношения начала века: беспрекословное подчинение художников требованиям инвестора (о свободе творчества мало кто сейчас говорит). Начинается постепенный отток видных мастеров кино для работы за рубежом, как это было в свое время в странах Восточной Европы.

Свой вклад в подрыв позиций отечественного кинематографа на внутреннем рынке внесла и продолжает вносить Всесоюзная телерадиокомпания. Ее программы (особенно в этом преуспел канал «2x2») с утра до позднего вечера преподносят зрителю винегрет из зарубежных видеоклипов, а также ветхозаветных фильмов, подаваемых целиком и во «фрагментах». Отказываясь оплачивать советским правообладателям показ

их фильмов, Гостелерадиокомпания заполняет эфир неведомо как полученными иностранными лентами. В результате в июне с.г. разразился скандал, жертвой которого стал XVII Международный кинофестиваль, уличив Гостелерадио СССР в незаконном использовании американских фильмов, Ассоциация кинопромышленности США объявила бойкот фестивалю, заявив при этом о разрыве коммерческих отношений с советской стороной. Лишь публикация заявления коллегии Госкино СССР по поводу решения Американской ассоциации кинопромышленности об отказе от продажи своих фильмов Советскому Союзу и его республиками, а также от их предоставления для показа на Международном кинофестивале в Москве («Известия», 22 июня 1991), а также беседа Председателя Госкино СССР с помощником Госсекретаря США по экономическим вопросам Мак-Аллистером позволили в некоторой степени временно и отнюдь не полностью разрядить напряженную ситуацию.

Все это чревато не только узко «кинематографическими» неприятностями. По сообщению «Независимой газеты» от 30 июля с.г. «американская администрация желала бы в ближайшее время решить для себя вопрос о предоставлении Советскому Союзу статуса наибольшего благоприятствования. Здесь, однако, по словам представителя Белого дома, возникли достаточно важные препятствия. Речь идет об охране интеллектуальной собственности: эта проблема, по мнению американцев, решена в советском законодательстве неудовлетворительно.

Любому наблюдателю, знакомому с американским менталитетом, очевидно, что это не пустая угроза «киношников». Влияние кинематографического лобби в Конгрессе США достаточно хорошо известно и администрации не раз приходилось с ним считаться. Информация посольства СССР в Вашингтоне от 13 июня с.г. указывает, что Американская ассоциация кинопромышленности намерена всерьез использовать этот канал воздействия для защиты своих интересов.

Резко понизился художественный уровень отечественных фильмов, а их коммерческие (в серьезном понимании этого термина) достоинства не могут встать вровень с лучшими образцами мирового кино из-за слабой технической оснащённости советских студий и недостаточного финансирования производства. Наряду с наблюдающимся вымыванием из репертуара кинотеатров фильмов отечественного производства и их замещением иностранными картинами это приводит к переориентации зрительского интереса на зарубежную киноvideопродукцию, чему в немалой степени способствует дикое по всем параметрам видеопиратство, получившее в свое время благословление Министерства культуры, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ. О нем следует сказать особо.

Пять лет назад для многих из нас было абстрактным понятие из «их» жизни. Сегодня оно стало таким же обыденным явлением, как неубранный мусор на улице: подавляющее большинство видеозалов, существующих в стране, незаконно показывает зарубежные фильмы. Это «незаконно» означает: за использование его фильма иностранный правообладатель не получает ничего, а держатели видеозалов (кстати, не входящих в систему государственных органов культуры) собирают ежегодно миллиарды рублей, значительная часть которых, по сути, не облагается никаким налогом и не идет ни на строительство детских садов, ни на нужды развития кино. Ко всему прочему – тот, кто пришел на пиратский видеосеанс поглядеть на заморских вампиров, уже не пошел на советский фильм. А основную массу зрителей составляет молодежь от 12 лет, т.е. поколение, которое уже сегодня стоит на грани выхода из-под воздействия родной культуры.

Так, по сообщению газеты «Московская правда» от 2 августа с.г. только по Москве прибыли от пиратски сделанных видеокопий порнографических фильмов составляют 4 миллиона рублей ежемесячно, фактически эти кассеты представляют собой 10% от всего видеорепертуара. Проверка, проведенная Государственной налоговой инспекцией по г.Москве в 1У квартале прошлого года, выявила серьезные финансовые нарушения в 460

видеосалонах столицы: неуплата налогов, завышение цен на билеты, присвоение содержателями салонов всей выручки и до. (какой уж здесь контроль за соблюдением возрастных категорий зрителя или правил противопожарной безопасности!). По итогам проверки только в московский бюджет было дополнительно перечислено более 1 млн. 150 тыс.рублей. Каковы же финансовые потери по всему Союзу? Надо ли при этом говорить о колоссальном моральном и политическом ущербе, который несет общество?

Разумеется, распоряжение Президента Союза ССР от 15.12.1990 «О разработке неотложных мер по охране общественной нравственности» и последовавшее за ним постановление Верховного Совета СССР «О неотложных мерах по пресечению пропаганды порнографии, культа насилия и жестокости» создали серьезную правовую основу для борьбы с этим злом и с видеопиратством, представляющим собой нелегальную конкуренцию советскому киноискусству. Однако, пока механизмы практической реализации этих документов отсутствуют.

Важнейшим фактором их разработки и эффективного использования должно стать объявленное (но так пока и не состоявшееся) присоединение СССР к Бернской конвенции по авторскому праву. Это позволило бы нам не только делом подтвердить внешнеполитическую линию нашей страны на цивилизованное сотрудничество с другими государствами, но самим в полной мере использовать весь современный арсенал средств борьбы с незаконным использованием кино-, видеофильмов и видео программ так, как это принято практически во всем мире, т.е., на основе законов об авторском праве и интеллектуальной собственности, предусматривающих уголовные наказания за их нарушение.

Так, например, все европейские страны, за исключением Швейцарии, в своем законодательстве предусматривают для виновных в нелегальном использовании аудиовизуальных произведений крупные штрафы или тюремное заключение на срок от 1 месяца до 5 лет или все вместе (ФРГ –

Закон от 9 сентября 1965 года с изменениями, принятыми 24 июня 1985 года; Франция – Законы от 11 мая 1947 года и от 3 июля 1985 года; Италия – Закон от 20 июля 1985 года; аналогичные законы имеются в других странах). Во всех странах Западной Европы предусматривается арест, конфискация, уничтожение или вывод из строя аппаратуры и оборудования, с помощью которых совершались пиратские действия, а также уничтожение незаконно изготовленных видеокассет.

Итак, если вернуться к советской кинематографии, то за пять последних лет она в собственном доме оказалась в положении гостя, которому не нашлось места за обеденным столом. Советскому зрителю, особенно молодому, зачастую приходится довольствоваться воспоминаниями старших о былом величии советского кинематографа.

К сожалению, зависимое положение отечественного кинематографа от деятельности других отраслей народного хозяйства (а теперь еще и от негосударственного финансирования) настолько велика, что без поддержки руководства страны в целом и республик в отдельности удержать на плаву советское многонациональное киноискусство едва ли удастся. Этот неутешительный прогноз подтверждается и многими материалами средств массовой информации, которые, серьезно потрудившись над разрушением административно-командной системы в кинематографе, сегодня все глубже задумываются о его дальнейшей участи.

Выражая озабоченность всем, кому дороги интересы советского многонационального киноискусства и понимая, прежде всего, собственную ответственность за дальнейшую судьбу отечественного кино, Комитет кинематографии СССР считал бы целесообразным предпринять ряд первоочередных шагов по его защите, в том числе:

- утвердить по согласованию с правительствами союзных республик порядок установления дифференцированных отчислений в союзный и республиканский бюджеты от прибыли кино- и видеозрелищных

предприятий, организаций и учреждений при демонстрации советских и зарубежных фильмов с учетом качества кинообслуживания;

- ежегодно устанавливать квоты экранного времени для демонстрации зарубежных полнометражных художественных фильмов по телевидению (не более 30%) и в кинотеатрах;

- предусмотреть применение штрафных санкций за представление недостоверных сведений о размерах поступлений от проката советских и зарубежных фильмов, а также за нарушение квоты экранного времени для демонстрации полнометражных зарубежных фильмов;

- внести в Верховный Совет СССР предложение о приостановлении до 1 января 1996 года действия Закона СССР «О налогах с предприятий, объединений и организаций» для кино- и видеостудий, предприятий и организаций Комитета кинематографии СССР, Союза кинематографистов СССР, ВПТО «Видеофильм», киноконцерна «Мосфильм», Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества, Общества друзей кино (за исключением кинозрелищных предприятий и видеосалонов), имея ввиду, что основная часть сумм налога, предназначенного для зачисления в союзный и республиканские бюджеты, должна быть направлена на развитие материально-технической базы этих киновидеостудий.

Вместе с тем представлялось бы целесообразным:

- установить, что действие статьи 3 Указа Президента СССР от 2 ноября 1990 г. «Об особом порядке использования валютных ресурсов в 1991 году» от обязательной продажи Внешэкономбанку СССР части валютной выручки не распространяется на внешнеэкономическую деятельность кино- и видеостудий, кинопредприятий и организаций Комитета кинематографии СССР, Союза кинематографистов СССР, а также киноконцерна «Мосфильм» и Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и юношества;

- предоставить кинопредприятиям Комитета кинематографии СССР, Союза кинематографистов СССР, ВПТО «Видеофильм», киноконцерна «Мосфильм», Всесоюзного центра кино и телевидения для детей и

юношества и Общества друзей кино право осуществлять бартерные операции с зарубежными партнерами с целью развития технической базы кинопроизводства и кинопроката и их материально-сырьевого обеспечения (для собственных нужд, исключая возможность перепродажи полученного по бартеру оборудования и сырья).

Также желательно поручить:

- Министерству юстиции СССР, Министерству финансов СССР совместно с Комитетом кинематографии СССР разработать и ввести в действие систему мер контроля и необходимых санкций за нарушение установленных правил публичной демонстрации кино- и видеофильмов и уплаты дифференцированных отчислений в союзный и республиканский бюджеты от прибыли кино- и видеозрелищных предприятий, организаций и учреждений при демонстрировании советских и зарубежных фильмов с учетом качества кинообслуживания;

- Министерству иностранных дел СССР, Министерству юстиции СССР, Министерству финансов СССР завершить до октября 1991 года юридическое оформление присоединения СССР к Бернской конвенции по авторскому праву.

РГАЛИ, ф.2944, оп.1, д.2124, л.88-95.

## № 26

**Телеграмма председателя КСК Д. Худоназарова Г.И.Янаеву, В.С.Павлову, А.И.Лукьянову<sup>1</sup>**

*20 августа 1991 г.*

МОСКВА, КРЕМЛЬ. Г.И.Янаеву, В.С.Павлову, А.И.Лукьянову

"Кинематографисты страны признают незаконным отстранение от власти Президента СССР М.С.Горбачева, создание ГКЧП, а также все изданные им постановления, в том числе о ВЗСДСПН чрезвычайного положения. Мы требуем:

Восстановления в должности законно избранного Президента СССР.



Роспуска всех незаконно созданных органов государственного управления, и прежде всего, ГКЧП.

Отмены чрезвычайного положения и восстановления демократических норм жизни общества.

Немедленного созыва чрезвычайного съезда народных депутатов СССР. Конфедерация союзов кинематографистов

Председатель Д.Худоназаров

<sup>1</sup> В этот же день обнародовано обращение кинематографистов к интеллигенции страны выйти к людям с призывом: "Не верь! Не бойся! Не проси!", подписанное несколькими десятками известнейших кинематографистов, и обращение к воинам с призывом поддержать законную власть и не поддерживать самозванцев.

## № 27

### **Проект письма Министру культуры СССР председателя КСК Д. Худоназарова и председателя Госкино СССР министру культуры СССР Н.Н. Губенко о создании Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографий**

*19 сентября 1991 г.*

Проект

Министру культуры СССР тов. ГУБЕНКО Н.Н.

Уважаемый Николай Николаевич,

В соответствии с поручением Президента Союза ССР от 10.09.1991 г. Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР при участии руководителей киностудий, организаций и промышленных предприятий кинематографии разработали проекты Концепции организации кинодела в стране на переходный период, "Временного положения о Межреспубликанском (межгосударственном) центре кинематографий (Киноцентр) и Указа Президента Союза ССР о создании Киноцентра.

При подготовке документов учтены изменения в государственном устройстве СССР и новая экономическая ситуация в кинематографии,

складывающаяся по мере развития рыночных отношений в отрасли и в народном хозяйстве в целом.

Принимая во внимание сегодняшние деструктивные процессы в кинематографии, тотальную коммерциализацию кино, угрожающую самому существованию киноискусства как неотъемлемой части отечественной многонациональной культуры и разрушающую традиционные творческие и хозяйственные связи в пределах уникального, сложившегося на протяжении десятилетий единого кинематографического пространства нашей страны, - безотлагательная реализация мер, предусмотренных в проектах указанных документов, представляется крайне необходимой.

Просим Вас высказать мнение о представленных проектах.

Первый секретарь

Союза кинематографистов СССР

Д.Худоназаров

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д.2124, л.109.

Председатель

Госкино СССР

А.Камшалов

## **№ 28**

### **Концепция организации кинодела на переходный период**

С учетом изменений в государственном устройстве страны и новых условий творческо-производственной деятельности в кинематографии» связанных с развитием рыночной экономики, а также принимая во внимание стихийное распространение крайне негативных тенденций в фильмопроизводстве и киноvideопрокате, представляется необходимым безотлагательно разработать и внедрить схему организации кинодела на переходный период.

Принципиальным видится наличие в такой схеме органа, осуществляющего координацию различных видов кинематографической деятельности (фильмопроизводство, распространение и демонстрация фильмов, выпуск необходимой промышленной продукции и пр.) на

межреспубликанском (межгосударственном) уровне, Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографии (Киноцентра).

Статус и функции Киноцентра, действующего на государственно-общественных началах, должны быть определены в Законе о кинематографии, а до его принятия - во Временном положении о Киноцентре.

Стратегические задачи Киноцентра определяются необходимостью поддержки кинематографа со стороны государства, потребностью координированного развития кинопроцесса в интересах общества. Только при этих условиях возможно преодоление деструктивных тенденций в кинематографии, ее тотальной коммерциализации, угрожающей самому существованию киноискусства как неотъемлемой составляющей отечественной многонациональной культуры. Иначе окончательно распадутся традиционные, сложившиеся на протяжении десятилетий творческие и хозяйственные связи между отдельными национальными кинематографиями страны, и в большей части республик кинопроизводство будет полностью свернуто, что повлечет крайне тяжелые последствия в социальной и духовной сфере. Одновременно будет разрушено уникальное единое кинематографическое пространство нашей страны, целостность которого определяется наличием многомиллионной русскоговорящей киноаудитории, крупной сети кинотеатров и киноустановок, работающих на однотипном оборудовании по общим технологическим нормам, и т.д..

Между тем, учреждение Киноцентра могло бы создать необходимые предпосылки для выхода кинематографии страны из кризиса, для организации межреспубликанского киноvideорынка, рынка оборудования, материалов, техники, необходимой всем национальным кинематографиям, для координации усилий этих кинематографий по решению общих проблем, определяющих развитие единой киноотрасли, - при сохранении полной

самостоятельности кино республик, равно как и киностудий, других кинопредприятий и организаций.

По своему статусу и основным функциям Межреспубликанский (межгосударственный) центр кинематографии должен качественно отличаться от органа управления типа министерства или государственного комитета; Киноцентр не будет осуществлять ни централизованного управления отраслью, ни руководства конкретными предприятиями и организациями в составе отрасли; его основное назначение - стимулировать творческо-производственную деятельность в кинематографии и координировать кинопроцесс, опираясь на существующее законодательство, с использованием экономических методов.

Аналогичные организации существуют почти во всех странах с развитой кинематографией, нисколько не ограничивая свободу творчества и предпринимательства в кино, а напротив, способствуя ее практическому утверждению.

Соответственно, деятельность Центра будет целиком сосредоточена на координации и обеспечении межреспубликанских программ в области кинематографии, определяющих развитие отрасли в целом и реализуемых участниками на договорных условиях.

По предварительным проработкам, в число таких программ могут быть включены:

**ПРОГРАММА ГОСУДАРСТВЕННОГО ФИНАНСИРОВАНИЯ  
СОЗДАНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ФИЛЬМОВ;**

**ПРОГРАММА СОЦИАЛЬНОЙ ЗАЩИТЫ РАБОТНИКОВ КИНО;**

**ПРОГРАММА РАЗВИТИЯ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ БАЗЫ  
ФИЛЬМО-ПРОИЗВОДСТВА;**

**ПРОГРАММА РАЗРАБОТКИ И ПРОИЗВОДСТВА СРЕДСТВ  
КИНОТЕХНИКИ;**

**ПРОГРАММА ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ  
КИНЕМАТОГРАФИИ;**

ПРОГРАММА КАДРОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ;  
ПРОГРАММА ФОРМИРОВАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ  
МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКОГО ФИЛЬМОФОНДА КАК ОБЩЕНАРОДНОГО  
КУЛЬТУРНОГО ДОСТОЯНИЯ;

ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНЫХ СВЯЗЕЙ В ОБЛАСТИ  
КИНЕМАТОГРАФИИ.

Действуя строго в пределах своей компетенции, определенной в законодательном порядке, в условиях полной творческой и хозяйственной самостоятельности кинематографических предприятий и организаций, Киноцентр не сможет даже претендовать на выполнение административно-распорядительных функций в привычном смысле; принцип межреспубликанской государственно-общественной координации в кинематографии будет при этом реализован путем создания действенного механизма, предусматривающего обязательное и неформальное участие руководителей соответствующих государственных организаций культуры и кино в республиках, творческих работников кино и кинематографической общественности в принятии всех решений, затрагивающих коренные интересы отрасли, каждой из национальных кинематографий.

Новая система организации кинодела сможет эффективно функционировать только при наличии у Киноцентра возможностей экономического воздействия на кинопроцесс путем распределения (на конкурсной основе - по социально-творческому заказу и на основании экспертных оценок - по комплексным программам развития отрасли) финансовых средств, выделяемые Киноцентру из государственного бюджета и/или бюджета республик в соответствии с экономическим соглашением между республиками.

Однако этих средств может оказаться недостаточно для выполнения всех необходимых программ. В целях привлечения дополнительных средств и их рационального использования (а в перспективе - для обеспечения

самофинансирования отрасли) Киноцентр должен обладать финансовой автономией и правом хозяйственной деятельности.

При наличии необходимых условий Киноцентр мог бы также выступить одним из учредителей и участником акционерного общества или аналогичного добровольного объединения кинопредприятий и киноорганизаций страны, действующего на основании собственного устава или иного регламента.

Однако наличие межреспубликанского (межгосударственного) органа, осуществляющего регулирование кинопроцесса, не следует ставить в зависимость от учреждения акционерного общества или ассоциации.

Основное преимущество предлагаемой структуры заключается в том, что, обеспечивая координацию в кинематографии на межреспубликанском (межгосударственном) уровне, она гарантирует защиту отечественного многонационального кино от тотальной коммерциализации и создает необходимые условия его развития на перспективу. Одновременно эффективное использование такой структуры даст возможность упорядочить процесс диверсификации собственности в кинематографии и планомерно осуществить переход отрасли к рыночной экономике.

По поручению группы кинематографистов

В.Ю. Абдрашитов, А.И. Камшалов, В.Н. Рябинский, Н.В. Савицкий,  
О.В. Уралов

РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д.2124, л.

## № 29

**Проект указа Президента Союза Советских Социалистических Республик "О создании Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографии"**

*Сентябрь 1991 г.*

Принимая во внимание особую роль киноискусства как неотъемлемой части отечественной многонациональной культуры и важного фактора духовной жизни общества, с учетом изменений в государственном устройстве СССР и новой экономической ситуации в стране,  
ПОСТАНОВЛЯЮ:

1. Принять предложение Союза кинематографистов СССР и работников кино республик о создании Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографии (Киноцентр), находящегося в ведении союзного Государственного Совета.

2. Возложить на Киноцентр координацию и обеспечение межреспубликанских (межгосударственных) программ в области кинематографии, включая: программу государственного финансирования создания и распространения фильмов; программу социальной защиты работников кино; программу развития материально-технической базы фильмопроизводства; программу разработки и производства средств кинотехники; программу информационного обеспечения кинематографии; программу кадрового обеспечения кинематографии; программу формирования и сохранения межреспубликанского (межгосударственного) фильмофонда; программу международных кинематографических связей.

3. Установить, что межреспубликанские (межгосударственные) программы в области кинематографии реализуются участниками на договорных условиях на основе добровольного выбора.

4. Утвердить на переходный период Временное Положение о Межреспубликанском (межгосударственном) центре кинематографии.

5. Поручить Киноцентру, Союзу кинематографистов СССР при участии заинтересованных органов государственного управления до 1 января 1992 г. внести на рассмотрение союзного Государственного Совета предложения о мерах по защите отечественной кинематографии в новых экономических условиях.

Президент Союза

Советских Социалистических Республик

М.Горбачев

РГАЛИ, ф.2944, оп. 1. д 2124, л.131.

**№ 30**

**Проект письма председателя Госкино СССР А. И. Камшалова главам  
правительств суверенных республик**

25-27 сентября 1991г.

Главам правительств суверенных республик  
(государств)

Уважаемый

В соответствии с поручением Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР разработан проект Концепции организации кинодела в стране на переходный период.

В документе учтены изменения в государственном устройстве СССР, связанные с образованием суверенных республик (государств), и новая экономическая ситуация в кинематографии, складывающаяся по мере развития рыночных отношений в отрасли и в народном хозяйстве, в целом.

В основе концепции лежит признание глубокого кризиса кинематографии, наличие в отрасли опасных деструктивных тенденций и негативных явлений, ведущих к тотальной коммерциализации кино, угрожающих существованию киноискусства как неотъемлемой части отечественной культуры; в проекте признается недопустимым разрушение традиционных творческих и хозяйственных связей в пределах уникального, сложившегося на протяжении десятилетий единого кинематографического пространства нашей страны, отчего в первую очередь несут урон национальные кинематографии.



В целях преодоления этих процессов концепцией предусматривается создание на переходный период Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографии (Киноцентр), реализующего в своей деятельности принципы добровольного производственно-творческого сотрудничества суверенных республик в сфере кино и строящего свою работу на государственно-общественных началах.

Согласно предлагаемой концепции, на Киноцентр будет возложена координация и обеспечение межреспубликанских (межгосударственных) программ в области кинематографии, включая программу создания и распространения фильмов, финансируемых за счет средств бюджета; социальной защиты работников кино; развития материально-технической базы фильмопроизводства; разработки и производства средств кинотехники; информационного обеспечения кинематографии; кадрового обеспечения кинематографии; формирования и сохранения межреспубликанского (межгосударственного) фильмофонда как общенародного культурного достояния. (Все названные программы реализуются участниками на договорных условиях на основе добровольного выбора.)

Кроме того, предполагается, что Киноцентр совместно с Союзом кинематографистов и всеми заинтересованными участниками кинопроцесса до 1 января 1992 года внесет на рассмотрение Государственного совета предложения по комплексу мер, направленных на защиту отечественной кинематографии в складывающихся экономических условиях.

Основные положения Концепции организации кинодела на переходный период получили поддержку Совета представителей Конфедерации Союза кинематографистов (обращение Совета было направлено Вам ранее), коллективов ведущих студий и фильмопроизводящих организаций страны (включая киностудии "Азербайджанфильм", "Беларусьфильм", "Таджикфильм", ГПТО "Арменфильм", Киргизский центр кино и телевидения для детей и юношества, ВПТО "Видеофильм", Киноассоциацию "Ленфильм", Киноконцерн "Мосфильм", Ассоциацию независимого кино,

Свердловскую киностудию, Ялтинскую киностудию, Кинокомбинат "Одесса-фильм" и другие), ряда крупных промышленных кинопредприятий, большой, группы авторитетных кинематографистов, работающих в различных республиках, в Москве и Санкт-Петербурге.

Критическое состояние нашего киноискусства и кинематографии как особой отрасли духовного производства, нуждающейся в государственной поддержке и имеющей перспективы развития только при условии объединения усилий всех кинопредприятий и организаций кино, независимо от их государственной принадлежности и географического положения, - требует принятия безотлагательных решений.

В этой связи хотелось бы рассчитывать, что Вы найдете возможным рассмотреть вопрос об участии вашей республики в создании и обеспечении деятельности Межреспубликанского (межгосударственного) центра кинематографии и по возможности в ближайшее время сообщите в Комитет кинематографии СССР Ваше мнение.

С уважением

Председатель Госкино СССР

А.Камшалов

РГАЛИ, ф.2944, оп. 1. д.2124, л.1332-133.

### **№ 31**

#### **Информация Комитета по кинематографии СССР Комитету по оперативному управлению народным хозяйством СССР о составе ликвидационной комиссии**

Во исполнение постановления от 23 ноября 1991года N 53 Комитет кинематографии СССР направляет утвержденный состав ликвидационной комиссии комитета.

В.Н. Рябинский .

РГАЛИ, ф.2944, оп.1. д. 2124,л.139.

**ПРИЛОЖЕНИЕ Л**  
**к разделу**  
**Постсоветское (российское) кино**  
**№1**

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ  
от 16 января 1995 г. N 44

**О ФЕДЕРАЛЬНОМ ФОНДЕ СОЦИАЛЬНОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ  
ПОДДЕРЖКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ**

В соответствии с Указом Президента Российской Федерации от 15 апреля 1994 г. N 785 "О протекционистской политике Российской Федерации в области отечественной кинематографии и мероприятиях в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа" (Собрание актов Президента и Правительства Российской Федерации, 1994, N 16, ст. 1375) Правительство Российской Федерации постановляет:

1. Принять предложение Комитета Российской Федерации по кинематографии, согласованное с Министерством финансов Российской Федерации, Министерством экономики Российской Федерации, Министерством юстиции Российской Федерации и поддержанное Союзом кинематографистов Российской Федерации, о создании Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии (далее именуется - Фонд) в качестве некоммерческой организации, наделенной в соответствии с гражданским законодательством Российской Федерации правом заниматься предпринимательской деятельностью, необходимой для достижения общественно-полезных целей, стоящих перед Фондом, и соответствующей этим целям.

Определить основными задачами Фонда:

содействие реализации социально-экономических программ в области отечественной кинематографии;

оказание финансовой поддержки отечественному киноvideопроизводству и киноvideопрокату, а также работникам кинематографии;

привлечение российских и иностранных инвесторов к финансированию производства и проката российской киноvideопродукции.

2. Государственному комитету Российской Федерации по управлению государственным имуществом и Комитету Российской Федерации по кинематографии по согласованию с Союзом кинематографистов Российской Федерации в месячный срок решить вопрос о наделении в установленном порядке Фонда имуществом, необходимым для начала осуществления его деятельности.

3. Комитету Российской Федерации по кинематографии в месячный срок по согласованию с Государственным комитетом Российской Федерации по управлению государственным имуществом разработать и утвердить устав Фонда, Министерству юстиции Российской Федерации в установленном порядке осуществить его регистрацию.

4. Рекомендовать органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации оказывать содействие деятельности Фонда, образованию его региональных органов, осуществлять организационную, материальную и правовую поддержку органам управления кинематографией на местах.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
В.ЧЕРНОМЫРДИН

Приложение 2

ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

О СОЗДАНИИ ОТКРЫТОГО АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА  
"РОССИЙСКИЙ КИНОПОКАЗ"

В целях поддержки организационных мероприятий, направленных на укрепление материально-технической базы киносети и кинопроката, привлечение внебюджетных источников финансирования федеральной и региональных программ сохранения и развития отечественного кинематографа, постановляю:

1. Одобрить инициативу Союза кинематографистов Российской Федерации, поддержанную Комитетом Российской Федерации по кинематографии, по созданию открытого акционерного общества "Российский кинопоказ", основными направлениями деятельности которого являются:

формирование сети кинотеатров повышенной комфортности, оснащенных современным технологическим оборудованием;

создание условий для самокупаемости производства и проката кино- и видеофильмов.

2. Рекомендовать органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации и органам местного самоуправления оказывать содействие созданию открытого акционерного общества "Российский кинопоказ", а после его регистрации способствовать выполнению его уставных задач.

Президент  
Российской Федерации  
Б.ЕЛЬЦИН

Приложение 3

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА  
«РАЗВИТИЕ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (1997 - 1999 ГОДЫ)»

Утверждена  
Постановлением Правительства  
Российской Федерации  
от 19 июня 1996 г. N 715

ПОДПРОГРАММА  
«РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ»

Приоритетные задачи и направления

Настоящая подпрограмма охватывает сферу деятельности Комитета Российской Федерации по кинематографии и включает 6 разделов.

Кинопроизводство

В настоящее время в Российской Федерации действуют 38 государственных киностудий, из которых 18 располагают производственными базами. Имеется более 200 независимых студий различных форм собственности, не располагающих производственными мощностями.

Производственный потенциал отечественных киностудий позволяет ежегодно выпускать более 90 - 100 полнометражных художественных фильмов и 2000 частей неигровых фильмов. Однако с 1993 года наметилась тенденция сокращения внебюджетных инвестиций в кино. Так, если в 1992 году за счет этих средств было создано 159 художественных фильмов, то в 1995 году - только 16. Сокращение выпуска игровых фильмов со 178 в 1992

году до 51 в 1995 году отрицательно сказалось на деятельности киностудий. Производственные мощности, рассчитанные на выпуск не менее 90 фильмов в год, использовались лишь частично. Это привело к утечке квалифицированных специалистов, в связи с чем ряд цехов был вынужден менять профиль выпускаемой продукции и услуг.

В сложившихся условиях стратегия предоставления государственной финансовой поддержки должна отвечать требованиям сохранения и развития отечественной кинематографии, способствовать возрождению интереса российского зрителя к произведениям отечественного кино и предусматривать:

расширение тематического диапазона отечественного киноискусства, создание кинопроизведений популярных жанровых форм;

стимулирование притока новых творческих сил в отечественную кинематографию, создание фильмов - дебютов;

реализацию оригинальных творческих замыслов и новых кинематографических форм;

финансовое обеспечение учебного процесса, поддержку курсовых и дипломных фильмов студентов и выпускников кинематографических вузов;

увеличение выпуска игровых фильмов с 50 в 1996 году до 90 в 1999 году;

увеличение выпуска анимационных фильмов с 40 частей в 1996 году до 70 частей в 1999 году;

сохранение производства неигровых фильмов на уровне 1100 частей в год.

### Кинопрокат и кинообслуживание населения

Система кинопроката включает 6 государственных предприятий и 115 частных кино-, видеопредпринимательских структур. В регионах действуют 13 комитетов, 1 управление, 23 отдела и 52 киновидеообъединения, выполняющих функции органов управления кинематографии. В их системе находятся 95 кинопрокатных организаций и 150 отделений кинопроката, 70

киноремонтных предприятий и служб, 1493 дирекции киносети, 42 тыс. киноустановок, в том числе 2016 постоянно действующих кинотеатров.

В настоящее время региональные кинопрокатные организации являются собственностью субъектов Российской Федерации, городские кинотеатры и сельские киноустановки - муниципальной собственностью. Фонд фильмокопий, которым располагали кинопрокатные организации, сократился на треть.

На сокращение посещаемости зрителями киносеансов существенно влияет массовый показ кино- и видеофильмов по эфирному и кабельному телевидению (сегодня в России только эфирных региональных станций насчитывается более 800), а также разрушение материально-технической базы.

Основными направлениями деятельности в области кинопроката и кинообслуживания населения являются:

создание центров российской кинематографии, обеспечение их на льготных условиях копиями отечественных фильмов, получивших государственную поддержку в производстве и прокате, частичное финансирование киномероприятий, связанных с популяризацией российских фильмов;

восстановление связей между кинопроизводящими предприятиями и киновидеопрокатными организациями и продвижение отечественных и лучших зарубежных кинолент к зрителям;

совершенствование организации киновидеообслуживания населения совместно с органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации;

оказание государственной поддержки проката отечественных кинофильмов и лучших зарубежных кинолент, отмеченных престижными наградами на международных кинофестивалях;

государственная поддержка организации сельской киносети, региональных учреждений киновидеопроката в формировании фонда кино- и видеофильмов.



## Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации

Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации (Госфильмофонд России) - один из крупнейших киноархивов мира - отнесен к особо ценным объектам культурного наследия народов России. Его коллекция насчитывает свыше 55 тыс. отечественных и зарубежных фильмов. Вместе с тем Госфильмофонд России использует аппаратуру, устаревшую морально и физически. В Российской Федерации оборудование для работы с архивными киноматериалами не производится. Это оборудование предстоит закупить за рубежом либо специально разработать и изготовить по индивидуальным заказам для архива.

Перегрузка фильмохранилищ составляет 10 процентов, а износ - от 68 до 100 процентов. Износ здания архива документов и библиотеки, где хранятся уникальные киноплакаты, фотографии и киноиздания, составляет 88 процентов. Здание для просмотровых залов и административный корпус также находятся в ветхом состоянии, так как они амортизированы на 100 процентов. Производственная мощность участков контроля и реставрации не соответствует выполняемому объему работ и намечаемому развитию Госфильмофонда России на перспективу. Системы охранной сигнализации и пожаротушения фильмохранилищ, производственных участков требуют замены.

## Кинопромышленность, капитальное строительство и отраслевая наука

Кинопромышленность насчитывает 3 государственные кинокопировальные фабрики, 11 киномеханических заводов и 4 акционерных общества.

В системе кинематографии имеются Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), Научно-исследовательский институт

киноискусства (НИИК), Московское конструкторское бюро киноаппаратуры (МКБК), Государственный проектный институт "Гипрокино", а также ряд организаций с негосударственной формой собственности.

Объем производства продукции промышленных предприятий отрасли в стоимостном выражении составляет 28,3 млрд. рублей (показатели 1995 года), в том числе товаров народного потребления - 6,5 млрд. рублей.

Положение дел в кинопромышленности характеризуется снижением покупательной способности киностудий, кинокопировальных фабрик, кинопрокатных организаций и кинозрелищных предприятий и сокращением объемов производства профессиональной кинотехники, утечкой квалифицированных кадров специалистов.

В 1994 году объем производства промышленной продукции сократился на 40 процентов по сравнению с 1993 годом, в 1995 году - на 41 процент по сравнению с 1994 годом.

Ограниченное финансирование НИОКР при существенном росте цен на энергоносители, сырье, материалы и комплектующие с трудом позволяет выполнять уже начатые разработки, а по ряду направлений это привело к приостановлению работ, в частности, опытно-конструкторских работ по созданию проявочного и кинокопировального оборудования, разработке цифровых систем стереофонического звуковоспроизведения и ряда других. Отсутствие достаточного финансирования лишает возможности проводить работы по созданию и внедрению новых перспективных технологий в кинематографии, таких как компьютерная графика и анимация, цифровые методы записи, обработки и воспроизведения звуковых сигналов и другие.

Основными мероприятиями, направленными на развитие данной области, являются:

выпуск до 200 кинопроекторов в год;

обеспечение выпуска цветных киноплёнок для нужд кинопроизводства и кинокопировальной промышленности на предприятиях Российской Федерации;

обеспечение центров российской кинематографии, кинотеатров и сельских киноустановок кинопроекционной и звуковоспроизводящей киноаппаратурой, запасными частями к ней, специализированным автомобильным транспортом;

реконструкция производственных помещений, учебных зданий, инженерных коммуникаций, систем энергообеспечения;

капитальный ремонт технологического оборудования, производственных зданий и помещений киноорганизаций;

техническое переоснащение производственных процессов;

проведение научно-технических работ в области совершенствования киносъёмочного процесса, разработки новых видов кинотехники и киноматериалов;

создание условий для качественного тиражирования отечественных кинофильмов;

теоретическое и научно-практическое осмысление современного состояния кинематографа, его места в духовной жизни общества, его нравственного и эстетического воздействия, социального функционирования.

#### Подготовка кадров

Подготовка кадров для кинематографии осуществляется 9 государственными учебными заведениями и учреждениями. В кинематографии занято около 130 тыс. специалистов, в том числе 20 тыс. человек с высшим и 13 тыс. человек со средним специальным образованием. Средняя заработная плата по отрасли в 1995 году составила 208 тыс. рублей (в целом по кинопромышленности России - 507 тыс. рублей).

Годовой выпуск специалистов с высшим профессиональным образованием составляет 600 и со средним профессиональным образованием - 1000 человек. Расчеты подтверждают, что указанное количество специалистов необходимо и на ближайшую перспективу для сохранения преемственности

отечественных кинематографических традиций, создания здоровой конкуренции на рынке труда, внедрения новейших технологий. В новых экономических условиях возникла необходимость в новых профессиях, ранее не востребованных отечественным кинематографом (менеджер, продюсер, дистрибьютор).

Основными направлениями работы по подготовке, переподготовке и повышению квалификации кадров кинематографии в 1997 - 1999 годах являются:

государственная поддержка молодых дарований путем финансирования съемочных (учебных, курсовых и дипломных) и сценических работ студентов учебных заведений кинематографии, первых самостоятельных работ выпускников, стажировки молодых специалистов творческих профессий у ведущих мастеров отечественного кино, а также путем проведения смотров, конкурсов, фестивалей, научно-технических и научно-творческих конференций;

разработка перечня специальностей, необходимых для отечественной кинематографии, и квалификационных характеристик специалистов каждого уровня;

учебно-методическое обеспечение учебного процесса в соответствии с государственными образовательными стандартами;

объединение организационных и финансовых средств Комитета Российской Федерации по кинематографии и органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации в подготовке кинематографических кадров (введение контрактной системы подготовки специалистов, переподготовка кадров в высших образовательных учреждениях, проведение повышения квалификации на региональных семинарах, подготовка и повышение квалификации рабочих кадров на местах);

обеспечение подготовки, переподготовки и творческого развития преподавательских кадров, способных обеспечить высокий уровень обучения специалистов;

издание современной учебной литературы;  
обеспечение организационных и содержательных основ кинообразования.

### Международные связи и внешнеэкономическая деятельность

Международную и внешнеэкономическую деятельность в кинематографии обеспечивают 4 государственных предприятия и 1 акционерное общество.

С 1991 года резко сократился показ новых российских фильмов за рубежом, несмотря на сохраняющийся интерес зарубежной аудитории к российскому кинематографу.

Основной проблемой в области международных связей является продвижение российских фильмов на зарубежный экран путем участия в наиболее престижных международных кинофестивалях, проведения недель, премьер и ретроспектив, а также продажа российских фильмов.

Основными направлениями в области международных связей и внешнеэкономической деятельности являются:

частичная государственная поддержка в приобретении наиболее значимых произведений мирового кинематографа (до 10 названий в год);

частичная поддержка деятельности зарубежных представительств "Совэкспортфильма", участие в международных выставках кинотехники и в деятельности международных кинематографических организаций, содействие участию кинотехнических предприятий в выставках специализированного кинооборудования за рубежом, организация совместных стендов российских кинопроизводителей и экспортеров отечественной кинопродукции на кинорынках мира;

разработка и заключение межгосударственных и межправительственных договоров о внешнеэкономических и культурных связях в области кинематографии;

государственная поддержка Московского международного кинофестиваля и других международных и национальных кинофестивалей, проводимых на

территории Российской Федерации, путем их частичного финансирования за счет бюджетных ассигнований;

международный обмен в сфере подготовки специалистов (студентов, аспирантов, стажеров, научно-педагогических работников) на межгосударственном и межвузовском уровнях.

#### Правовое и нормативное обеспечение

Несовершенство существующей правовой основы функционирования кинематографа требует разработки соответствующих нормативных правовых актов.

Для реализации мероприятий подпрограммы предусматривается, в частности, подготовить проекты:

федерального закона о государственной поддержке кинематографии Российской Федерации;

указа Президента Российской Федерации об организации производства отечественных цветных киноплёнок.

Приложение 4

#### ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

#### ПОСТАНОВЛЕНИЕ

от 18 декабря 1997 г. N 1561

О КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
ДО 2005 ГОДА

В целях создания необходимых условий для развития творческой, образовательной, производственной, технической, научной и информационной базы кинематографии в соответствии с Федеральным законом "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" (Собрание законодательства Российской Федерации, 1996, N 35, ст. 4136) Правительство Российской Федерации постановляет:

1. Одобрить прилагаемую Концепцию развития кинематографии Российской Федерации до 2005 года, разработанную Государственным комитетом Российской Федерации по кинематографии и поддержанную Союзом кинематографистов Российской Федерации.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
В.ЧЕРНОМЫРДИН

Одобрена  
Постановлением Правительства  
Российской Федерации  
от 18 декабря 1997 г. N 1561

КОНЦЕПЦИЯ  
РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ДО 2005 ГОДА

I. Введение

Концепция развития кинематографии Российской Федерации до 2005 года (далее именуется Концепция) исходит из представления о характере национального кинематографа:

как вида художественной культуры, играющего особую роль в эпоху развития аудиовизуальных коммуникаций;

как средства социальной политики государства, ориентированной на приобщение широких слоев общества к духовным и культурным ценностям;

как сферы, требующей технологического совершенствования, развитие которой экономически зависит от зрительской аудитории.

Главный смысл Концепции состоит в том, чтобы начиная с 1998 года обеспечить последовательный переход от главенствующей сегодня формы бюджетного обеспечения производства, проката и показа отечественных фильмов к системе, сочетающей государственную поддержку с инвестициями предпринимателей, различными формами банковского кредитования при обязательном условии - возврате затраченных производителем и прокатчиком фильма средств, в том числе путем получения средств от продажи билетов.

Для достижения этих целей в период реализации Концепции органам исполнительной и законодательной власти всех уровней необходимо принять ряд мер правового и экономического характера, а также:

гарантировать стабильность поступления бюджетных ассигнований в объемах, предусмотренных в федеральном и местных бюджетах и являющихся важным элементом для привлечения на партнерских началах средств из внебюджетных источников;

обеспечить реализацию Федерального закона "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации".

Предлагаемые в Концепции принципы реформирования важнейших звеньев кинематографии совпадают с основными направлениями проводимых в стране реформ, сформулированных в Программе Правительства Российской Федерации "Структурная перестройка и экономический рост в 1997 - 2000 годах" и в программе социальных реформ в Российской Федерации на период 1996 - 2000 годов.



## II. Основные проблемы и необходимость Концепции

Необходимость разработки Концепции обусловлена неординарной ситуацией, сложившейся в отечественной кинематографии.

Восстановление в 1992 году самостоятельности в развитии кинематографии явилось важным этапом, отмеченным как позитивными результатами, так и негативными обстоятельствами.

К этому времени подавляющее большинство базовых предприятий кинематографии, оставаясь в государственной собственности разного уровня, перешли на хозрасчетную деятельность, возникли кооперативные и частные киноорганизации, государственная монополия на производство и прокат фильмов была разрушена.

В то же время к началу 90-х годов деятельность в сфере кинематографии не была обеспечена необходимой законодательной и нормативной базой, которая способствовала бы цивилизованному обустройству молодого российского кинорынка, поддержке и поощрению перспективных тенденций в кинопредпринимательстве. Это привело, в частности, к экспансии в начале 90-х годов низкопробной западной продукции и созданию отечественными кинопроизводителями немалого количества бледных ее копий, что в конечном итоге привело к ослаблению интереса зрителей к кинематографу.

Снижение посещаемости кинозалов объясняется также и социально-экономическими обстоятельствами: для миллионов потенциальных зрителей кинематограф по материальным соображениям выпал из круга доступных и необходимых потребностей.

Начиная с 1992 года внимание государства к проблемам отечественной кинематографии усилилось: были приняты соответствующие законодательные и нормативные акты, позволившие сохранить производственно-творческий потенциал отечественной киноиндустрии.

При этом организации кинематографии сохранили практику поиска источников самофинансирования, так как выделяемые бюджетные средства лишь на 17 - 20 процентов покрывали их расходы.

До 1995 года этой доли государственного участия в кинопроцессе было достаточно для поддержки отечественного кинопроизводства, создания особенно значимых в общественном и художественном отношении проектов. В это же время в системе проката фильмов во многом благодаря созданию Федерального совета по кинофикации и кинопредпринимательству при Госкино России произошли существенные сдвиги в плане координации деятельности региональных государственных кинопредприятий. Были апробированы формы взаимодействия Госкино России с органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации и муниципальными кинозрелищными предприятиями.

При ощутимой государственной поддержке интенсивно развивалось фестивальное движение, в определенной мере удовлетворившее интерес как зрителей, так и кинематографистов к новым произведениям отечественного кино.

Стратегическими задачами в области государственной поддержки кинематографии Российской Федерации в это время стали:

сохранение материально-технической базы для производства фильмов;  
повышение конкурентоспособности отечественных фильмов в условиях широкого проката на экранах страны западной кинопродукции.

Однако уже в 1994 - 1995 годах начался заметный спад в производстве и прокате отечественных фильмов, осуществляемых на внебюджетной основе.

Таким образом, с началом вхождения отечественного кинематографа в рынок обнаружилось следующие негативные явления:

сокращение притока негосударственных инвестиций в кинематограф;  
сокращение количества выпускаемых фильмов, изменение структуры репертуара кинотеатров (показ отечественных фильмов занимает ныне менее 10 процентов от общего количества сеансов);

отсутствие экономической заинтересованности в модернизации сети кинотеатров, результатом чего стало стремительное отставание сервисных и технологических условий проката и показа фильмов от мировых норм и, главное, от запросов зрителей (кинотеатры стало выгоднее использовать как торговые салоны, а не демонстрировать в них фильмы); нарушение структурной целостности системы кинематографии, разделенной видами собственности и административной принадлежностью.

В связи с этим встала задача предотвращения дальнейшего спада производства фильмов и оказания финансовой помощи государственным и частным киноорганизациям на основе положений Указа Президента Российской Федерации от 15 апреля 1994 г. N 785 "О протекционистской политике Российской Федерации в области отечественной кинематографии и мероприятиях в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа" и Постановления Правительства Российской Федерации от 30 июля 1994 г. N 895 "О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии".

При этом предполагалось, что решение насущных проблем отечественного кинематографа будет осуществляться не только посредством прямых бюджетных инвестиций, но и путем введения реальных протекционистских мер в сфере налогов, кредитования производства и проката фильмов. С другой стороны, вопросы развития кинематографии Российской Федерации были обозначены в принятой Правительством Российской Федерации Федеральной целевой программе "Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации (1997 - 1999 годы)". При этом объем бюджетных инвестиций, определенный в этой Программе, мог бы значительно изменить ситуацию в сфере кинематографии.

Однако в силу ряда причин реальное финансирование мероприятий по разделу "Развитие отечественной кинематографии" указанной Программы было существенно снижено, что не позволяет в полной мере достичь обозначенных в ней целей.

Вместе с тем, в основе Концепции не содержится определение "кризис отечественного кино". Наоборот, предлагается при ее реализации отойти от ставших привычными за последние годы упований исключительно на государственную поддержку и опеку.

Позитивных изменений в сфере кинематографии предполагается добиться не за счет расширения государственных дотаций, а за счет изменения экономических и правовых основ поддержки кинематографии, создающих условия для расширения внебюджетных инвестиций и вовлечения в процесс финансирования кинопроизводства зрителей.

Реальность и своевременность основных положений Концепции определяются произошедшими существенными изменениями в структуре российского кинорынка, обнаружившего возрастающую способность сокращения финансового бремени по поддержке кинематографии Российской Федерации.

Способы привлечения в кинематографию внебюджетных инвестиций определены в Федеральном законе "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации", исполнение которого позволит в конечном итоге создать условия для становления многоканальной системы ее финансирования.

Целесообразность создания режима благоприятствования в кинематографе диктуется не столько последствиями негативных явлений минувших лет, сколько тенденциями к его возрождению и развитию, которые так или иначе проявились в последнее время:

ряд фильмов последних лет имел несомненный коммерческий успех, убеждая в возможности возврата средств, вложенных в кинопроизводство;

российские телекомпании проявляют повышенную заинтересованность в создании и потреблении отечественной кинопродукции;

борьба с видеопиратством создала новые возможности для проката и показа фильмов;

в кинопроизводстве возросла доля фильмов, создаваемых практически без государственной поддержки, ориентированных на повышенный зрительский интерес;

с появлением первых современных кинозалов в г. Москве стало очевидным желание зрителей вернуться в кинотеатры;

крупные финансовые группы проявляют интерес к реконструкции действующих и строительству новых кинотеатров, что создает условия для последующего акционирования киносети.

Конструктивная поддержка этих тенденций приведет к сокращению дотационной опеки в сфере кинематографии.

### III. Основные направления стратегии преобразований

#### Факторы стратегии преобразований

Стратегия преобразований в сфере кинематографии опирается на следующие факторы:

российский кинематограф на данном этапе обладает энергией позитивного движения и может развиваться самостоятельно при условии сохранения общественного интереса к киноискусству;

введение в действие механизмов, предусмотренных Федеральным законом "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации", будет способствовать привлечению в кинематографию внебюджетных средств;

разработка дополнительных законодательных и нормативных актов, регулирующих взаимоотношения производителей фильмов с теле-, кино-, и видеоккомпаниями;

обеспечение перехода от государственного финансирования организаций кинематографии к многоканальной системе их финансирования на возвратной основе.

Существующие и возможные финансовые потоки, направляемые в сферу кинематографии, складываются из следующих источников.

От потребителя:

продажа кинобилетов;

проданные или взятые напрокат видеокассеты;

абонентная плата за пользование платными телеканалами;

продажа рекламного времени при кинопоказах (расходы на рекламу косвенно финансируются зрителями - потенциальными покупателями товара);

продажа кинолитературы и сопутствующих товаров;

продажа услуг (обслуживание зрителей в кинотеатрах).

От реализации фильмов и услуг:

отечественные телеканалы (государственные и частные);

зарубежные телеканалы;

зарубежные дистрибьюторы и реализаторы;

зарубежные кинопроизводители.

Государственное финансирование:

средства из федерального бюджета, выделяемые через Госкино России;

государственные заказы по линии министерств и ведомств (заказные фильмы, тематические конкурсы и программы, учебные циклы и т.п.);

средства субъектов Российской Федерации, направляемые на содержание киносети, приобретение фильмов и проведение кинематографических мероприятий.

Частные инвестиции:

финансирование кинопроизводства;

финансирование киносети (строительство и переоборудование кинотеатров);

финансирование дистрибьюторской деятельности;

кредиты, направляемые на кинопредпринимательскую деятельность;

спонсорство и меценатство.

Участие зарубежных источников:

кинопродукция с зарубежными фирмами;

поддержка зарубежными фондами, общественными и иными организациями, субсидирующими культурные проекты;  
привлечение частных инвестиций в российские кино-, видео-, телепроекты;  
строительство и реконструкция кинотеатров за счет зарубежных фирм;  
кредиты зарубежных финансовых организаций.

Совместная деятельность с телеканалами:

копродукция;

предоставление услуг;

использование фильмов прошлых лет.

Развитие кинематографии Российской Федерации предусматривается осуществить по следующим приоритетным направлениям.

В области кинопроизводства

К концу срока реализации Концепции ежегодный показатель производства отечественных фильмов должен составить не менее 100 игровых фильмов, предназначенных для кино и телевидения, 24 часов анимации (в том числе сериалов), 150 часов документальных, научно-популярных фильмов и кинолетописей.

Для этого в соответствии с Федеральным законом "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" необходимо реформировать прежде всего порядок распределения государственной финансовой поддержки производства фильмов.

Объемы и порядок распределения в сфере кинематографии выделяемых бюджетных средств необходимо существенно изменить. Так, в конкурсе кинопроектов возрастет значение их предварительной экономической оценки, анализа и составления прогноза по частичному или полному возврату расходов по производству конкретного фильма.

Продюсерам будут предоставляться средства из федерального бюджета на конкурсной основе, однако их доля будет постепенно снижаться и к началу

второго этапа реализации Концепции должна составить не более 30 процентов сметной стоимости фильма. Это позволит перейти на систему фиксированных государственных дотаций. Конкурсная система распределения государственных дотаций будет базироваться на тематических и эстетических приоритетах с выделением проектов, адресованных детям и юношеству. В то же время предполагается сохранить полное финансирование фильмов - дебютов (исходя из острой потребности кинематографии в пополнении творческими кадрами) и кинолетописей (регулярных съемок документальных и научных сюжетов).

Дальнейшее наращивание производства неигровых фильмов и кинолетописных материалов диктуется возрастающим спросом на документальную аудиовизуальную информацию. Координация деятельности организаций, осуществляющих производство и хранение кинолетописных материалов, а также создание на основе современных технологий единого банка данных позволят удовлетворить спрос на эту информацию.

Учитывая культурно-просветительское значение аудиовизуальной информации, расширяющиеся возможности ее коммерческого использования, предполагается рассмотреть возможность создания специальной структуры - центра аудиовизуальной информации, позволяющего решить эти задачи и включиться в мировое информационное пространство.

В области анимационного производства потребуется организационная поддержка государством процесса кооперирования деятельности российских (по преимуществу мелких) мультипликационных студий и включения их в кооперацию с мировой анимационной индустрией.

В целях реформирования анимационного производства предполагается направлять государственную финансовую поддержку не только на финансирование авторских короткометражных фильмов, но и на создание крупных проектов (мультипликационных сериалов и полнометражных фильмов) с высоким художественным и коммерческим потенциалом.



Помимо совершенствования системы распределения выделяемых из федерального бюджета средств, привлечения внебюджетных инвестиций необходимо разработать и внедрить систему государственных гарантий под предоставление организациям кинематографии кредитов на производство и прокат национальных фильмов, создание современной системы гарантий на конкурсной основе для осуществления кинопредпринимательской деятельности при обязательном соблюдении принципа возврата затраченных на кинопроизводство средств.

Возможности расширения отечественного кинопроизводства основываются также на складывающихся принципиально новых отношениях между организациями кинематографии и телевизионными компаниями, развивающемся опыте долевого участия в финансировании фильмов на основе договоров с телевизионными компаниями с учетом соблюдения обоюдных интересов при реализации продукции.

#### В области проката и показа фильмов

Совершенная система проката и показа фильмов создает возможности для возврата средств, затраченных производителями на их создание и основывается на следующем:

малобюджетный фильм может окупиться за счет его выпуска на кассетах, продажи права показа телевизионным каналам, реализации права показа в кинотеатрах или за счет передачи права показа отдельным кинозалам преимущественно в крупных городах России на основе процентных отчислений со сборов в пользу владельца;

среднебюджетный фильм может окупиться для его производителя при использовании всех механизмов по его реализации, применяемых для малобюджетного фильма, а также при частичной государственной поддержке и реализации прав его показа за рубежом;

высокобюджетный фильм остается большей частью дотационным, и его производители могут рассчитывать преимущественно на государственную поддержку.

Одним из факторов повышения окупаемой доли производства отечественного фильма может стать расширение легального контролируемого кино-, теле- и видеорынка. Для этого необходимо совершенствовать правовые и экономические меры по борьбе с кино-, видео- и телепиратством, серьезно ослабляющим материальную базу кинематографии, подрывающим ее международные связи.

Формами возврата средств в сферу кинематографии являются расширение и совершенствование форм сотрудничества между организациями кинематографии и телевидением, а также возрождение кинотеатрального проката и показа. Во всем мире именно это стало основным источником возврата средств, вложенных в производство и продвижение кинопродукции.

Ныне существующая киносеть России по своим объемам значительно уступает киносетям Европы и США, и в Концепции не содержится предложений по механическому увеличению числа залов в стране. Вместе с тем, создание механизма возврата средств от кинотеатрального проката и показа фильмов невозможно без строительства новых кинотеатров или капитального переоборудования действующих кинотеатров в привлекательные для зрителей и престижные кинозалы, отвечающие последним мировым технологическим требованиям.

Важными направлениями преобразований в сфере кинематографии призваны стать разработка и реализация межрегиональной программы реконструкции кинозалов, включающей модернизацию 120 - 125 кинотеатров, действующих на базе центров российской кинематографии, и строительство концептуально новых кинотеатральных комплексов - "мультиплексов".

Цель этой программы - увеличение посещаемости кинотеатров, повышение их доходности.

Указанную программу можно реализовать, привлекая финансовые средства федерального и местного бюджетов в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации от 28 октября 1995 г. N 1037 "О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения", а также за счет внебюджетных инвестиций.

Кинотеатральный прокат и показ фильмов в целом могут стать рентабельными при условии формирования межрегиональных прокатных сетей, включающих в себя модернизированные кинозалы. В зависимости от источников финансирования работ по реконструкции и обновлению кинозалов кинотеатры могут быть как государственными, так и акционированными.

Процесс акционирования кинотеатров будет осуществляться параллельно с реализацией указанной программы.

Осуществление государственной политики по формированию возвратных механизмов в сфере кинотеатрального проката и показа фильмов затрагивает интересы сельского населения страны.

Недостаточность финансирования, невозможность приобретения новых копий фильмов, неудовлетворительная обеспеченность автотранспортом привели к сокращению числа сельских киноустановок за последние годы на 45 - 50 процентов.

Дальнейшее функционирование сельской киносети без осуществления преобразований невозможно. Модернизацию сельской киносети необходимо провести путем перевода сельских киноустановок на видеопокказ, осуществляя его в первую очередь в крупных населенных пунктах, что позволит в дальнейшем восстановить деятельность закрытых ранее сельских киноустановок.

Требуют решения вопросы финансирования системы кинопроката в Вооруженных Силах Российской Федерации, связанные с возможностью

приобретения в необходимом количестве отечественных кино- и видеофильмов, укреплением материально-технической базы.

В области региональной политики

Реализация государственной политики по формированию возвратного механизма в сфере кинотеатрального проката и показа во многом зависит от органов государственной власти субъектов Российской Федерации.

В связи с этим очень важна координация действий федеральных органов исполнительной власти, органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации и органов местного самоуправления, призванных дополнять друг друга в вопросах регулирования и осуществления протекционистской деятельности.

Вопросы развития кинематографии должны решаться в субъектах Российской Федерации с учетом местных особенностей и предусматривать, в частности:

создание структур, ответственных за состояние и развитие кинодела в каждом регионе;

модернизацию региональных сетей кинопоказа;

создание информационно-статистической базы;

обновление и пополнение кинофонда;

взаимодействие с региональным телевидением.

Постановление Правительства Российской Федерации от 28 октября 1995 г. N 1037 "О мерах по сохранению и развитию проката отечественных фильмов и повышению уровня кинообслуживания населения" существенно повлияло на развитие кинодела в субъектах Российской Федерации. Однако сегодня необходимы новые усилия для полной реализации основных его положений.

Возникла настоятельная потребность в разработке и подписании соглашения о партнерстве в реализации межрегиональной программы реконструкции

кинозалов между Госкино России, администрациями субъектов Российской Федерации и инвесторами.

В области технической политики

Техническая политика в сфере кинематографии до 2005 года (независимо от формы собственности предприятий и источников их финансирования) определяется задачей модернизации материально - производственной базы организаций кинематографии.

Предстоит изменить систему использования бюджетных средств, выделяемых кинематографии на развитие науки и техники, изучение международных технологий, выработку рекомендаций по их использованию, определение возможностей внутреннего производства комплектующих компонентов кинооборудования и киноматериалов. Эти меры могут привести к сокращению валютных расходов. При этом государственные средства целесообразно выделять лишь на цели совершенствования и развития тех направлений, которые на экспертно-конкурсной основе будут признаны перспективными и конкурентоспособными.

Модернизация технической базы кинематографии предполагает активное финансовое участие заинтересованных кинопредприятий, опирающееся на различные формы государственной поддержки, и в частности на:

таможенный протекционизм для предприятий, самостоятельно производящих модернизацию собственной базы путем приобретения оборудования и технологий за рубежом;

специальные проекты поставок кинооборудования из государств - участников СНГ (в рамках межгосударственных отношений);

содействие распространению мирового опыта и малозатратного использования технологий съемки, проката и показа фильмов.

С этой целью необходимо стимулировать процесс создания базовых предприятий, сдающих в аренду основное кинооборудование

производителям фильмов, что избавит в первую очередь студии от необходимости тратить значительные средства на обзаведение различными видами кинотехники. На первых порах таким предприятиям потребуются финансовая помощь в виде прямых бюджетных инвестиций и кредитов.

В основу технической политики в период до 2005 года ставится задача максимального обеспечения техническими средствами кинозалов при их реконструкции, результатом чего должно стать существенное повышение качества изображения и звука при демонстрации фильмов в кинотеатрах.

Указанная задача будет решаться путем модернизации производственных мощностей организаций кинематографии с целью обеспечения выпуска современных кинопроекторных комплексов, узлов, блоков для модернизации кинооборудования, находящегося в эксплуатации в киносети, а также путем реконструкции и технического перевооружения кинотеатров и киноустановок. При этом государство не должно идти на безвозвратные инвестиции, которые нужно заменить целевым кредитованием программ технического перевооружения.

С целью повышения качества фильмокопий предстоит внедрить прогрессивные технологии на всех этапах фильмопроизводства, обработки печати, реставрации, демонстрации фильмов и обеспечить перевод нормативно-технической базы кинематографа на стандарты, соответствующие международному уровню.

В условиях интеграции в мировой кинематографический процесс, предусматривающий свободный обмен фильмами и исходными материалами стандартного уровня качества, необходимо обеспечить регулярное участие российских организаций кинематографии в работе международных организаций по стандартизации, а также международных кинотехнических обществ и ассоциаций.

В области международной и внешнеэкономической деятельности

Международная и внешнеэкономическая деятельность в сфере кинематографии должна строиться на активизации продвижения российских фильмов на зарубежный экран путем проведения недель российского кино, премьер и ретроспектив фильмов, участия в наиболее престижных международных кинофестивалях и кинорынках.

Важную роль в этом будет играть развитие сотрудничества с международными кинематографическими и аудиовизуальными организациями: в общеевропейских межправительственных организациях "Аудиовизуальная Эврика" и "Европейская аудиовизуальная обсерватория", Международная федерация киноархивов, Международный центр связи школ кино и телевидения, Международная федерация ассоциаций кинопродюсеров. При этом необходимо содействовать российскому представительству в руководящих органах этих организаций, что позволит наиболее эффективно отстаивать интересы производителей и распространителей отечественной киноvideопродукции.

Следует также всемерно содействовать развитию совместного кинопроизводства с зарубежными партнерами. Благоприятная правовая основа для этого возникла в связи с присоединением России к Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве. Следующий шаг - вступление России в международную организацию "Евримаж", которая осуществляет финансирование производства совместных европейских кинофильмов.

Приоритетным направлением международной и внешнеполитической деятельности в сфере кинематографии остается восстановление и укрепление связей российской кинематографии с кинематографиями государств - участников СНГ и Балтии.

Важной задачей является организация и проведение Московского международного кинофестиваля.

В целях сохранения присутствия российской кинематографии в культурном пространстве за рубежом планируется продолжить работу, направленную на возобновление регулярного общественного некоммерческого проката

российских фильмов, в основном на базе российских центров науки и культуры.

В области подготовки кадров

Развитие кинематографии Российской Федерации тесно связано с решением одной из самых острых проблем российского кино - проблемы подготовки и эффективного использования организациями кинематографии специалистов различных профессий.

Сложность ситуации подтверждают цифры: за минувшие 5 лет в России состоялся 21 режиссерский дебют, что составляет менее одной десятой общего числа выпускников ВГИКа.

При этом проблема не ограничивается трудоустройством выпускников кинематографических вузов, так как наиболее способные из них востребованы, в частности, телевидением.

Главная проблема кинематографического образования заключается в стремительной потере его качества: будущие специалисты, связанные с профессиональной кинотехникой, обучаются владеть аппаратурой вчерашнего дня. Это относится и к кинотехникумам, ориентированным на подготовку специалистов кинопоказа. В связи с этим в федеральном бюджете на 1999 год и последующие годы следует предусматривать вложения в коренное обновление технической базы основных кинематографических учебных заведений.

Создание прогрессивной технологической базы обучения поможет изменить и усовершенствовать методы обучения, позволит перейти от привычных форм к более современным - разнообразным и мобильным. Такие формы в экспериментальном порядке отрабатываются на базе Высших курсов сценаристов и режиссеров Госкино России.

Сохранение и дальнейшее развитие многовариантности обучения творческим профессиям могут быть обеспечены также путем преобразования учебной



киностудии ВГИКа в отраслевой творческо - производственный центр по обучению на основе новейших технологий как студентов, так и лиц, повышающих квалификацию и проходящих переподготовку.

Решению комплекса задач по совершенствованию содержательного аспекта подготовки кадров должно способствовать создание на базе кинематографических учебных заведений киноакадемии с центром методического обеспечения подготовки и переподготовки кадров на основе традиций отечественной и зарубежных киношкол.

### В области приватизации

Существенным источником пополнения средств, направляемых в кинематографию, может стать реализация части находящегося в государственной собственности имущества. Необходимы решения, согласно которым определенная доля поступлений от приватизации объектов кинематографии, находящихся в федеральной и муниципальной собственности, направлялась бы на реконструкцию материально - технической базы организаций и предприятий кинематографии.

Приватизация объектов и организаций кинематографии будет осуществляться на основе Федеральных законов и Законов Российской Федерации "Основы законодательства Российской Федерации о культуре", "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации", "О приватизации государственного имущества и об основах приватизации муниципального имущества в Российской Федерации", "О государственной регистрации прав на недвижимое имущество и сделок с ним".

Указанные законодательные акты обеспечивают правовую базу для приватизации объектов и организаций кинематографии, в первую очередь находящихся в федеральной собственности.

В связи с тем, что в данный момент большинство объектов и организаций кинематографии находятся в сложном финансово - экономическом

положении, поспешная их приватизация может привести к распродаже помещений и оборудования и перепрофилированию.

В настоящее время выявилась нецелесообразность акционирования региональных предприятий по прокату фильмов, являющихся собирателями фонда фильмов, значительная часть которого представляет собой культурное достояние России.

Предстоит рассмотреть вопросы приватизации, решаемые на уровне органов местного самоуправления, с целью предотвращения необдуманного сокращения киносети.

В связи с этим предстоит объективно оценить имеющиеся ресурсы в сфере кинематографии и предложить дифференцированные схемы приватизации.

#### IV. Вопросы финансирования

В ходе реализации Концепции следует учитывать, что при самом интенсивном рыночном развитии, как показывает практика мирового, особенно европейского, кинематографа, ни одна национальная киноиндустрия не отказывается от дотаций государства.

Органы государственной власти Российской Федерации, создавая законодательным путем налоговые и таможенные условия, благоприятствующие развитию киноvideопредпринимательства, способствуют поэтапному замещению бюджетных источников финансирования кинематографии внебюджетными.

Среди направлений кинематографической деятельности, особо нуждающихся в государственной поддержке, остаются:

производство фильмов и создание кинолетописи;

обучение и подготовка кадров;

наука, историографические исследования, музейное дело, издание материалов по теории кино;

сферы проката и показа, ориентированные главным образом на сельскую киносеть, детские и школьные кинозалы; фестивали, профессиональные конкурсы, способствующие популяризации отечественного кино, выявлению и поддержке новых мастеров; кинематографические мероприятия за рубежом (недели, премьеры российских фильмов).

Организации кинематографии, получая поддержку из федерального и местных бюджетов, участвуют в формировании их доходной части путем уплаты налогов. Можно прогнозировать, что при осуществлении налоговой реформы увеличение объема производства фильмов и повышение эффективности киносети расширят налоговую базу.

Финансовая база поддержки со стороны государства может быть расширена благодаря перераспределению средств, получаемых за счет:

изменений в ведении билетного хозяйства;

надбавок к стоимости билетов, проданных на зарубежные фильмы;

дополнительных сборов за использование "чистых" видеокассет и т.д.

В связи с этим предстоит разработать экономическую и правовую базу перераспределения доходов от кинематографа.

Реальным способом расширения финансовой базы в сфере кинематографии может быть использование фонда кинофильмов прошлых лет, не подпадающих под действие Закона Российской Федерации "Об авторском праве и смежных правах". Для этого необходимо выработать специальный порядок их использования и реализации.

## V. Этапы преобразований

До 2001 года предстоит решить ряд острых экономических и социальных проблем, поскольку именно они формируют главные целевые ориентиры начального этапа преобразований в сфере кинематографии.

К таким проблемам, прежде всего, относятся:

стабилизация бюджетной части финансирования организаций кинематографии;

завершение выполнения подпрограммы "Развитие отечественной кинематографии" Федеральной целевой программы "Развитие и сохранение культуры и искусства Российской Федерации (1997 - 1999 годы)";

создание правовой основы обеспечения благоприятных условий для кинематографической деятельности, в том числе для расширения внебюджетных инвестиций;

правовое и организационное обеспечение межрегиональной программы реконструкции российских кинотеатров;

разработка системы кредитования кинематографа как формы государственной поддержки;

создание материально-технической базы и финансовых приоритетов для подготовки и переподготовки кадров.

Решение отдельных задач возможно уже в настоящее время без принятия каких-либо дополнительных нормативных правовых актов.

Разработка федеральной программы развития российской кинематографии на 2000 - 2005 годы является началом второго этапа реализации Концепции.

На всех этапах реализации Концепции в сфере кинематографии будут осуществляться структурные преобразования и технологическая модернизация кинематографического процесса.

Приложение 5

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

от 29 мая 1998 г. N 524

О МИНИМАЛЬНЫХ СТАВКАХ ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ  
АВТОРАМ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,  
ПРОИЗВОДСТВО  
(СЪЕМКА) КОТОРЫХ ОСУЩЕСТВЛЕНО ДО 3 АВГУСТА 1992 Г.

---

Закон РФ от 09.07.1993 N 5351-1 утратил силу с 1 января 2008 года в связи с принятием Федерального закона от 18.12.2006 N 231-ФЗ. Действующая норма о праве Правительства РФ устанавливать минимальные ставки авторского вознаграждения за отдельные виды использования произведений содержится в абзаце третьем пункта 4 статьи 1286 части четвертой Гражданского кодекса РФ.

---

В целях обеспечения прав и законных интересов творческих работников кинематографии, упорядочения расчетов между правообладателями и авторами кинематографических произведений и в соответствии с Законом Российской Федерации "Об авторском праве и смежных правах" Правительство Российской Федерации постановляет:

1. Утвердить представленные Государственным комитетом Российской Федерации по кинематографии согласованные с Министерством юстиции Российской Федерации, Союзом кинематографистов Российской Федерации и Российским авторским обществом минимальные ставки вознаграждения авторам кинематографических произведений, производство (съемка) которых осуществлено до 3 августа 1992 г., за использование этих произведений путем передачи в эфир и по кабелю, воспроизведения (тиражирования) на всех видах материальных носителей и распространения (продажи, сдачи в прокат), а также путем их публичного показа согласно приложению.
2. Установить, что сбор и распределение указанного в пункте 1 настоящего Постановления вознаграждения осуществляются обладателями авторских прав либо организациями, управляющими имущественными правами авторов

на коллективной основе в пределах полномочий, переданных этим организациям обладателями авторских прав, если иное не определено договором.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
С.КИРИЕНКО

Приложение  
к Постановлению Правительства  
Российской Федерации  
от 29 мая 1998 г. N 524

МИНИМАЛЬНЫЕ СТАВКИ  
ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ АВТОРАМ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРОИЗВОДСТВО (СЪЕМКА) КОТОРЫХ  
ОСУЩЕСТВЛЕНО  
ДО 3 АВГУСТА 1992 Г., ЗА ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭТИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ПУТЕМ ПЕРЕДАЧИ В ЭФИР И ПО КАБЕЛЮ, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ  
(ТИРАЖИРОВАНИЯ) НА ВСЕХ ВИДАХ МАТЕРИАЛЬНЫХ  
НОСИТЕЛЕЙ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ (ПРОДАЖИ,  
СДАЧИ В ПРОКАТ), А ТАКЖЕ ПУТЕМ  
ИХ ПУБЛИЧНОГО ПОКАЗА

Вид произведения	Минимальная ставка
	вознаграждения
	от дохода, полученного

	правообладателем	
	кинематографического	
	произведения за каждый	
	вид использования	
	(в процентах)	

1. Художественный фильм:		
автор сценария	5,5	
режиссер - постановщик	5,5	
автор музыкального произведения, специально созданного для этого фильма	3,5	
главный оператор	3,5	
художник - постановщик (главный художник)	2,5	
авторы других произведений, вошедших составной частью в фильм	0,5	
2. Музыкальный фильм:		
автор сценария	5,5	
режиссер - постановщик	5,5	
автор музыкального произведения, специально созданного для этого фильма	4,5	
главный оператор	3,5	
художник - постановщик (главный художник)	2,5	
авторы других произведений, вошедших составной частью в фильм	1	

3. Мультипликационный фильм:			
автор сценария	4		
режиссер - постановщик	7		
автор музыкального произведения, специально созданного для этого фильма	1,5		
оператор фильма	3		
художник - постановщик	4		
авторы других произведений, вошедших составной частью в фильм	0,5		
4. Документальный или научно - популярный фильм:			
автор сценария	5,5		
режиссер	7		
оператор	5		
автор музыкального произведения, специально созданного для этого фильма	1		
авторы других произведений, вошедших составной частью в фильм	0,5		

Приложение 6

УКАЗ  
ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



## О РЕОРГАНИЗАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ КИНОСТУДИЙ

В целях осуществления структурной перестройки в сфере кинопроизводства, обеспечения эффективной деятельности российских киностудий, соблюдения общегосударственных интересов и прав авторов при использовании отечественного культурного достояния постановляю:

1. Принять предложение Правительства Российской Федерации о реорганизации федеральных государственных киностудий путем выделения из них новых федеральных государственных унитарных предприятий, подлежащих последующему преобразованию в открытые акционерные общества.

2. Правительству Российской Федерации:

принять необходимые меры, направленные на реализацию положений пункта 1 настоящего Указа;

предусмотреть при определении состава имущества, подлежащего передаче выделяемым федеральным государственным унитарным предприятиям, сохранение за федеральными государственными киностудиями принадлежащих им в соответствии с законодательством исключительных прав на использование аудиовизуальных произведений;

обеспечить в процессе реализации положений пункта 1 настоящего Указа, а также при последующем управлении принадлежащими государству пакетами акций созданных на основании настоящего Указа открытых акционерных обществ в качестве основного вида их деятельности производство фильмов.

3. Настоящий Указ вступает в силу со дня его официального опубликования.

Президент  
Российской Федерации  
В.ПУТИН

Москва, Кремль

4 апреля 2001 года

№ 389

Приложение 7

## ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

### РАСПОРЯЖЕНИЕ

от 18 сентября 2001 г. № 1238-р

1. Принять предложение Союза кинематографистов Российской Федерации о рассмотрении в порядке, установленном законодательством Российской Федерации, вопроса о собственности бывшего Союза кинематографистов СССР на территории Российской Федерации с учетом Постановления Верховного Совета РСФСР от 27 сентября 1991 г. № 1692-1 "О собственности общесоюзных и межреспубликанских общественных организаций и фондов на территории РСФСР" (Ведомости Съезда народных депутатов РСФСР и Верховного Совета РСФСР, 1991, № 42, ст. 1325).
2. Минимущество России совместно с Минюстом России осуществить необходимые действия по реализации пункта 1 настоящего распоряжения.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
М.КАСЬЯНОВ

ВЕРХОВНЫЙ СОВЕТ РСФСР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ  
от 27 сентября 1991 г. № 1692-1

О СОБСТВЕННОСТИ ОБЩЕСОЮЗНЫХ И МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКИХ  
ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ И ФОНДОВ НА ТЕРРИТОРИИ  
РСФСР

В целях создания условий для развития общественного движения в России, в интересах народов Российской Федерации, руководствуясь законом РСФСР об обеспечении экономической основы суверенитета республики, Верховный Совет РСФСР постановляет:

1. В случаях одностороннего отчуждения государственными и общественными органами, либо органами местного самоуправления других республик собственности общесоюзных или межреспубликанских общественных организаций, фондов, находящейся на их территории, Совету Министров РСФСР передавать имущество этих общественных организаций, фондов, расположенное на территории РСФСР, в распоряжение Госкомимущества РСФСР с последующей передачей в собственность республиканских структур соответствующих общественных организаций РСФСР.
2. Установить, что не признается реорганизацией решение органов общесоюзной или межреспубликанской общественной организации, фонда о разделении этой организации, фонда на республиканские общественные организации, фонды, если республиканские структуры данных общесоюзных и межреспубликанских организаций, фондов (отделения и т.д.) являлись на момент принятия такого решения юридическими лицами.
3. Арбитражным судам РСФСР рассматривать споры в связи с ликвидацией или реорганизацией общесоюзных и межреспубликанских общественных организаций, фондов в соответствии с законом РСФСР об обеспечении экономической основы суверенитета Российской Федерации.
4. Настоящее Постановление не распространяется на собственность действующих политических партий и вступает в силу с момента его

принятия. При этом правила настоящего Постановления, предусмотренные пп. 1 и 2, применяются к правоотношениям, возникшим до его принятия.

Приложение 8

МИНИСТЕРСТВО ИМУЩЕСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РАСПОРЯЖЕНИЕ  
от 23 декабря 2003 г. N 7157-р

ОБ УСЛОВИЯХ ПРИВАТИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ПРЕДПРИЯТИЯ  
«ВСЕРОССИЙСКАЯ ХОЗРАСЧЕТНАЯ ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКАЯ  
КОМПАНИЯ  
"СОВЭКСПОРТФИЛЬМ" КОМИТЕТА КИНЕМАТОГРАФИИ  
ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

(с изм., внесенными распоряжением Росимущества  
от 20.06.2007 N 1957-р)

В соответствии с Прогнозным планом (программой) приватизации федерального имущества на 2003 год, утвержденным распоряжением Правительства Российской Федерации от 20.08.2002 N 1155-р, и распоряжением Минимущества России от 01.10.2002 N 3448-р:

1. Приватизировать государственное предприятие "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" (103869, г. Москва, Калашный пер., дом 14) путем преобразования в открытое акционерное общество "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" с

уставным капиталом 26080000 (двадцать шесть миллионов восемьдесят тысяч) рублей, состоящим из 26080 (двадцати шести тысяч восьмидесяти) именных обыкновенных бездокументарных акций номинальной стоимостью одной акции 1000 (одна тысяча) рублей.

2. Утвердить состав подлежащего приватизации имущественного комплекса государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" (приложение N 1) <\*>.

3. Утвердить перечень объектов (в том числе исключительных прав), не подлежащих приватизации в составе имущественного комплекса государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" (приложение N 2) <\*>.

4. Утвердить расчет балансовой стоимости подлежащих приватизации активов государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" (приложение N 3) <\*>.

-----  
<\*> Не приводятся.

---

Распоряжением Росимущества от 20.06.2007 N 1957-р в Устав открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" были внесены изменения.

---

5. Утвердить Устав открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм", предусмотрев возложение функций совета

директоров данного общества на общее собрание акционеров в соответствии с абзацем 2 пункта 1 статьи 64 Федерального закона "Об акционерных обществах".

6. Определить состав ревизионной комиссии открытого акционерного "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" в количестве трех человек.

7. До первого общего собрания акционеров открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" назначить генеральным директором общества Геворкяна Григория Кероповича - генерального директора государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации";

членами ревизионной комиссии:

Попенкова Александра Орестовича - руководителя юридического отдела государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации";

Сидорову Александру Константиновну - советника Департамента государственной поддержки кинематографии Минкультуры России;

Яновскую Карину Борисовну - главного специалиста Территориального управления Минимущества России "Агентство федерального имущества по городу Москве".

8. Генеральному директору открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" Геворкяну Г.К. в двухнедельный срок:

а) подписать передаточный акт о приемке подлежащего приватизации имущественного комплекса государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации";

б) осуществить юридические действия по государственной регистрации открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм";

в) в 10-дневный срок после регистрации открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" представить в Минимущество России экземпляр Устава с отметкой регистрирующего органа, копию документа, подтверждающего факт внесения записи в государственный реестр, экземпляр передаточного акта.

9. Передать не включенное в состав подлежащего приватизации имущественного комплекса государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" имущество, указанное в приложении N 2, в ведение Управления делами Президента Российской Федерации.

10. Органам управления открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" в установленном порядке в месячный срок:

а) принять решение о выпуске (при необходимости утвердить проспект эмиссии) акций открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" с размещением всех акций единственному учредителю - Российской Федерации в лице Минимущества России, утвердить отчет о размещении всех акций открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" единственному учредителю - Российской Федерации в лице Минимущества России и направить соответствующие материалы в регистрирующий орган ФКЦБ России;

б) организовать ведение реестра акционеров общества с указанием Российской Федерации в лице Минимущества России единственным владельцем всех акций первого выпуска и направить в Минимущество России выписку из реестра акционеров открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм";

в) осуществить юридические действия по государственной регистрации перехода к открытому акционерному обществу "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" права собственности на имущественный комплекс государственного предприятия "Всероссийская хозрасчетная внешнеэкономическая компания "Совэкспортфильм" Комитета кинематографии при Правительстве Российской Федерации" в соответствии с передаточным актом;

г) обеспечить учет акций открытого акционерного общества "Внешнеторговая компания "Совэкспортфильм" в реестре федерального имущества.

11. Территориальному управлению Минимущества России "Агентство федерального имущества по городу Москве" в месячный срок:

а) оформить в установленном порядке передачу имущества в ведение Управления делами Президента Российской Федерации в соответствии с пунктом 10 настоящего распоряжения;

б) представить копии передаточных актов в Минимущество России в 10-дневный срок со дня их подписания.

12. Контроль за исполнением настоящего распоряжения оставляю за собой.

Заместитель Министра  
С.Б.КОСАРЕВ

Приложение 9

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ПРИКАЗ

от 15 марта 2005 г. N 112

ОБ УТВЕРЖДЕНИИ РУКОВОДСТВА

2716



ПО ВОЗРАСТНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ,  
ПОЛОЖЕНИЯ И СОСТАВА ЭКСПЕРТНОГО СОВЕТА ПО ВОЗРАСТНОЙ  
КЛАССИФИКАЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(в ред. Приказа Роскультуры от 01.07.2005 N 415)

В целях совершенствования порядка государственной регистрации аудиовизуальных произведений, осуществляемой в соответствии с Постановлением Совета Министров - Правительства Российской Федерации от 28.04.1993 N 396, приказываю:

1. Утвердить Руководство по возрастной классификации аудиовизуальных произведений (Приложение 1).
2. Отделу государственного регистра Управления кинематографии (Васючков Ю.В.) при определении возрастных ограничений зрительской аудитории аудиовизуальных произведений, представляемых на государственную регистрацию, применять Руководство по возрастной классификации аудиовизуальных произведений.
3. Утвердить Положение и состав Экспертного совета по возрастной классификации аудиовизуальных произведений (Приложения 2 и 3).
4. Контроль за исполнением настоящего Приказа возложить на заместителя руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии А.А. Голутву.

Руководитель  
М.Е.ШВЫДКОЙ

Приложение 1  
к Приказу Федерального агентства  
по культуре и кинематографии

РУКОВОДСТВО  
ПО ВОЗРАСТНОЙ КЛАССИФИКАЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В целях упорядочения публичной демонстрации и распространения аудиовизуальных произведений на любых видах носителей в соответствии с "Положением о регистрации кино- и видеофильмов", утвержденным Постановлением Совета Министров - Правительства Российской Федерации от 28 апреля 1993 г. N 396 "О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации", вводится возрастная классификация аудиовизуальных произведений (именуемых далее "Фильмы" и "Программы"), соответствующая психовозрастным особенностям восприятия зрительской аудиторией:

фильм разрешен для показа в любой зрительской аудитории;

детям до 12 лет просмотр фильма разрешен в сопровождении родителей;

фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 14 лет;

фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 16 лет;

фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 18 лет.

Классификация фильмов предназначена для того, чтобы защитить в первую очередь детей и подростков от аудиовизуальных произведений, которые могут нанести вред их здоровью, эмоциональному и интеллектуальному развитию, а также с должным уважением отнестись к мнению той части взрослой аудитории, которую беспокоит жестокость и насилие, и его воздействие на членов общества против их воли.

Общие принципы применения руководства по классификации фильмов включают:

полную свободу в выборе и просмотре фильмов для взрослой аудитории при условии достаточной защиты детей и подростков, а также взрослых, которые

могли бы встретиться с фильмами определенного содержания против своей воли или без предупреждения о таком содержании;

отказ в регистрации фильмов, пропагандирующих войну, насилие и жестокость, расовую, национальную, религиозную, классовую и иную исключительность или нетерпимость, порнографию, что предусмотрено статьей 29 Конституции Российской Федерации и статьей 31 Основ законодательства Российской Федерации о культуре.

Фильм разрешен для показа в любой зрительской аудитории

Фильмы этой категории могут демонстрироваться в любой возрастной аудитории:

фильмы для семейного просмотра и для демонстрации на специальных детских сеансах; аудиовизуальный ряд фильмов не содержит материалов, наносящих вред или оскорбляющих чувства зрителей любого возраста; фильмы не содержат сцен насилия и жестокости, ненормативной лексики и оскорбляющих нравственность выражений.

Детям до 12 лет просмотр фильма разрешен  
в сопровождении родителей

Фильм требует от родителей изучения целесообразности его показа детям младшего школьного возраста, родители могут посчитать некоторые материалы неподходящими для своих детей.

Могут употребляться отдельные жаргонные слова без брани, сцены насилия без демонстрации кровопролития, краткое изображение несчастного случая или катастрофы, отдельные кадры наготы, мягкая подача "сверхъестественных" тем или тем "ужасов".

Родителям следует сопровождать детей, чтобы при необходимости объяснить им смысл происходящего на экране.

Фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 14 лет

Фильмы этой категории могут содержать взрослые темы.

Термин "взрослые темы" может включать в себя словесное упоминание или описание и наглядное изображение, связанное со следующими темами: самоубийства, преступление, коррупция, проблемы замужества и женитьбы, развод и др. эмоциональные травмы, наркотики и алкогольная зависимость, смерть и серьезные болезни, расизм, религиозные вопросы.

Могут быть элементы насилия и жестокости (драки, применение оружия без сильного кровопролития), эпизоды обнаженной натуры, отдельное употребление грубых жаргонных слов, возможны краткие сцены с применением наркотиков при негативном отношении к ним по сюжетной линии фильма.

Фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 16 лет

Большинство взрослых тем могут рассматриваться в фильмах этой категории.

Может использоваться грубая речь персонажей и вульгарные выражения при условии, что они не являются чрезмерно оскорбительными;

сексуальные взаимоотношения партнеров могут предполагаться или имитироваться при условии, что их действия не выходят за рамки общепринятых норм поведения;

частое количество сцен насилия и жестокости; сцены употребления наркотиков и их последствия могут быть показаны, но не в оправдывающем или сочувственном к данному явлению отношении.

Фильм разрешен для показа зрителям, достигшим 18 лет

Фильм, который может смотреть только взрослый, т.е. человек от 18 лет и старше.

Допускается следующее:

язык - фактически нет ограничений в речи персонажей;

секс - изображение сцен полового акта или других эротических действий, сексуального насилия или принуждения, при условии оправданности их сюжетом и художественной задачей кинопроизведения;

насилие - явное и реалистическое изображение насилия может быть показано, если оно не дается со всеми подробностями и чрезмерной жестокостью;

могут быть показаны сцены злоупотребления наркотиками и их последствия, но не в положительном контексте; могут иметь место сцены асоциального поведения.

#### Фильмы, не подлежащие классификации

Любой фильм или программа, содержащие следующие сцены, не подлежат классификации и в их регистрации будет отказано:

демонстрация сексуального насилия в отношении детей;

неоправданные подробности сцен садизма и чрезмерного насилия и жестокости, особенно в отношении детей и животных, содержащие сцены расчленения жертв, истязаний, уничтожения людей особо изуверскими способами; крупные продолжительные планы истерзанных людей и животных; насилие над трупами;

методы изготовления и применения оружия и приспособлений для пыток, причем подобные сцены занимают основное экранное время;

сцены, прославляющие шовинизм и национальную исключительность, расизм, пропагандирующие войны и конфликты, призывы к свержению существующего политического строя;

сцены порнографического содержания, а именно натуралистическая подробная фиксация сцен полового акта и детализированная демонстрация обнаженных гениталий в процессе сексуального контакта исключительно для возбуждения сексуальных инстинктов зрителей вне какой-либо художественной или просветительской цели; самоцельное изображение групповых сексуальных действий;

сцены, содержащие детализированные инструкции или поощрения к преступлению и насилию, а также к злоупотреблению наркотическими веществами.

### Применение классификации

Сведения о возрастной классификации аудиовизуальных произведений после их присвоения фильму или программе вносятся в прокатные удостоверения, выдаваемые в установленном порядке Федеральным агентством по культуре и кинематографии.

Соответствующая информация размещается в кассовых залах и на фасадной рекламе киноvideозрелищных предприятий.

### Приложение 10

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ**

**ПРИКАЗ**

от 22 сентября 2006 г. N 469

**ОБ УТВЕРЖДЕНИИ ПОРЯДКА И УСЛОВИЙ ОКАЗАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ**

## ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКИ ПРОИЗВОДСТВА НАЦИОНАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

В целях реализации Федеральной целевой программы "Культура России (2006 - 2010 годы)", утвержденной Постановлением Правительства Российской Федерации от 08.12.2005 N 740 (раздел VII "Поддержка отечественных производителей культурных благ и их продвижение на мировой рынок" (приложение N 2 к Программе)), а также во исполнение Федеральных законов от 22.08.1996 N 126-ФЗ "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" и от 21.07.2005 N 94-ФЗ "О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд" и в соответствии с Положением о национальном фильме, утвержденным Приказом Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации от 27.09.2004 N 60, для формирования планов мероприятий государственной финансовой поддержки производства национальных фильмов Федерального агентства по культуре и кинематографии приказываю:

1. Утвердить прилагаемый Порядок и условия оказания государственной финансовой поддержки производства национальных фильмов.
2. Считать утратившим силу Приказ Федерального агентства по культуре и кинематографии от 22.09.2004 N 72 "Об утверждении Порядка и условий оказания государственной финансовой поддержки производства национальных фильмов".
3. Контроль за исполнением настоящего Приказа возложить на заместителя руководителя А.А. Голутву.

Руководитель  
М.Е.ШВЫДКОЙ

Приложение

к Приказу  
Федерального агентства  
по культуре и кинематографии  
от 22 сентября 2006 г. N 469

ПОРЯДОК  
И УСЛОВИЯ ОКАЗАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИНАНСОВОЙ  
ПОДДЕРЖКИ  
ПРОИЗВОДСТВА НАЦИОНАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Во исполнение Федерального закона от 22 августа 1996 г. N 126-ФЗ "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" и в соответствии с Положением о национальном фильме, утвержденным Приказом Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации от 27 сентября 2004 г. N 60, в целях формирования планов мероприятий на год Федеральное агентство по культуре и кинематографии на основании Федерального закона от 21 июля 2005 г. N 94-ФЗ "О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд" объявляет открытые конкурсы по выбору исполнителя работ по реализации проектов игровых, анимационных и неигровых фильмов с полной и частичной государственной финансовой поддержкой.

После проведения необходимых процедур по вскрытию конвертов с заявками Конкурсная комиссия рассматривает представленные заявки на участие в конкурсе на соответствие требованиям конкурсной документации, а также законодательства Российской Федерации в области государственных закупок, после чего проекты передаются на рассмотрение соответствующих Экспертных комиссий. На основании рекомендаций Экспертных комиссий Конкурсная комиссия принимает решение о признании или непризнании участниками конкурсов соответствующих участников размещения заказа.



При необходимости Конкурсная комиссия проводит оценку и сопоставление представленных заявок на участие в конкурсе, что оформляется соответствующими протоколами.

На основании решений Конкурсной комиссии с победителями вышеназванных открытых конкурсов заключаются государственные контракты на оказание государственной финансовой поддержки производства национального фильма, после чего соответствующие проекты включаются в планы мероприятий по кинопроизводству текущего года.

Порядок и условия оплаты каждого проекта оговариваются в п. 2 государственного контракта (договора) на оказание государственной финансовой поддержки производства национального фильма.

После заключения государственного контракта (договора) на оказание государственной финансовой поддержки производства фильма киноорганизации представляют в отдел производства национальных фильмов Управления кинематографии приказы о запуске картины в производство, а в процессе работы - приказы о запусках в очередной период и акты об окончании периода. Киноорганизации также регулярно сдают отчет по форме 1-ФП. В процессе работы, в соответствии с государственным контрактом (договором), киноорганизации представляют в Управление кинематографии генеральную смету, а также, в случае необходимости, дополнительные соглашения по проекту.

По завершении производства фильма киноорганизации представляют в Управление кинематографии копию фильма на одной пленке (или на видеокассете формата VHS) для получения акта об окончании производства, после выдачи которого Федеральное агентство по культуре и кинематографии возвращает ее киноорганизации для передачи в Госфильмофонд России или РГАКФД. Затем киноорганизации готовят комплект исходных материалов фильма в соответствии с приложением N 8 к государственному контракту и сдают исходные материалы в государственный архив (Госфильмофонд России или РГАКФД). После

представления в Управление кинематографии акта соответствующего архива о приемке исходных материалов фильма на постоянное хранение, комплекта документов, необходимых для приемки фильма и калькуляции фактических затрат, с киноорганизациями подписывается акт о полном и надлежащем исполнении государственного контракта (договора).

При оказании частичной государственной финансовой поддержки производства национального фильма имущественные права на фильм принадлежат продюсеру, который получает прокатное удостоверение после получения акта о полном и надлежащем исполнении государственного контракта (договора). При оказании полной государственной поддержки имущественные права на фильм принадлежат Роскультуре, которая вправе передать эти права продюсеру или прокатчику, заключив соответствующий договор на передачу имущественных прав на фильм. После подписания вышеуказанного договора на фильм выдается прокатное удостоверение.

Приложение 11

## ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

### ПОСТАНОВЛЕНИЕ

от 24 декабря 2008 г. N 1006

### О ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОМ СОВЕТЕ ПО РАЗВИТИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В целях обеспечения эффективного взаимодействия федеральных органов исполнительной власти, деятелей культуры и субъектов предпринимательской деятельности по вопросам развития отечественной кинематографии Правительство Российской Федерации постановляет:

1. Образовать Правительственный совет по развитию отечественной кинематографии.
2. Утвердить прилагаемое Положение о Правительственном совете по развитию отечественной кинематографии.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
В.ПУТИН

Утверждено  
Постановлением Правительства  
Российской Федерации  
от 24 декабря 2008 г. N 1006

ПОЛОЖЕНИЕ  
О ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОМ СОВЕТЕ ПО РАЗВИТИЮ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

1. Правительственный совет по развитию отечественной кинематографии (далее - Совет) является постоянно действующим совещательным органом, образованным в целях разработки предложений, связанных с реализацией государственной политики в области кинематографии.  
Совет осуществляет свою деятельность во взаимодействии с деятелями культуры и субъектами предпринимательской деятельности.
2. Совет в своей деятельности руководствуется Конституцией Российской Федерации, федеральными конституционными законами, федеральными законами, актами Президента Российской Федерации и Правительства Российской Федерации, а также настоящим Положением.
3. Основными задачами Совета являются рассмотрение и подготовка предложений, связанных с обеспечением повышения эффективности

государственной поддержки производства, проката и показа отечественной кинопродукции и управления федеральной собственностью в сфере кинематографии, с оказанием поддержки в продвижении и распространении отечественной кинопродукции за рубежом, с развитием образования и науки и внедрением инновационных технологий в области кинематографии, а также с разработкой протекционистских мер по отношению к российскому кинорынку.

4. Совет для реализации возложенных на него задач имеет право:

- а) запрашивать в установленном порядке у федеральных органов исполнительной власти, органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации и организаций информационные материалы по вопросам, отнесенным к компетенции Совета;
- б) заслушивать представителей федеральных органов исполнительной власти, органов исполнительной власти субъектов Российской Федерации, организаций и предпринимательского сообщества, а также деятелей культуры по вопросам, отнесенным к компетенции Совета;
- в) создавать рабочие группы по отдельным направлениям деятельности Совета.

5. Председателем Совета является Председатель Правительства Российской Федерации. Председатель Совета имеет одного заместителя.

Состав Совета утверждается Правительством Российской Федерации.

6. Совет осуществляет свою деятельность в соответствии с планом, который принимается на заседании Совета и утверждается его председателем. Порядок работы Совета определяется его председателем или по его поручению заместителем председателя.

Планы деятельности рабочих групп утверждаются их руководителями в соответствии с планами деятельности Совета.

7. Заседание Совета проводится в соответствии с планом его деятельности, а также по решению председателя Совета.

Заседание Совета проводит председатель Совета или по его поручению заместитель председателя Совета.

Заседание Совета считается правомочным, если на нем присутствуют более половины его членов. Члены Совета участвуют в его заседаниях без права замены. Член Совета в случае его отсутствия на заседании имеет право заблаговременно изложить свое мнение по рассматриваемым вопросам в письменной форме.

8. Решения Совета принимаются простым большинством голосов присутствующих на заседании членов Совета. При равенстве голосов решающим является голос председательствующего на заседании.

Решения, принимаемые на заседании Совета, оформляются протоколом, который подписывает председатель Совета или его заместитель, председательствующий на заседании. Копия протокола заседания Совета рассылается его членам.

9. Совет информирует заинтересованные федеральные органы исполнительной власти, органы исполнительной власти субъектов Российской Федерации и организации о принятых решениях в виде выписок из протоколов заседаний Совета.

10. Организационно-техническое обеспечение деятельности Совета осуществляет Аппарат Правительства Российской Федерации.

Приложение 12

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РАСПОРЯЖЕНИЕ

от 25 мая 2009 г. N 713-р

Утвердить прилагаемый состав Правительственного совета по развитию отечественной кинематографии.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
В.ПУТИН

Утвержден  
распоряжением Правительства  
Российской Федерации  
от 25 мая 2009 г. N 713-р

СОСТАВ  
ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОГО СОВЕТА ПО РАЗВИТИЮ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Путин В.В. - Председатель Правительства Российской Федерации  
(председатель Совета)

Жуков А.Д. - Заместитель Председателя Правительства Российской  
Федерации (заместитель председателя Совета)

Авдеев А.А. - Министр культуры Российской Федерации

Акопов Р.П. - президент общества с ограниченной ответственностью  
"Проф-Медиа Менеджмент" (по согласованию)

Верещагин Л.Э. - генеральный директор общества с ограниченной ответственностью "Студия ТРИТЭ Никиты Михалкова" (по согласованию)

Воскресенский С.С. - заместитель Министра экономического развития Российской Федерации

Дмитриев В.А. - председатель государственной корпорации "Банк развития и внешнеэкономической деятельности (Внешэкономбанк)"

Добродеев О.Б. - генеральный директор федерального государственного унитарного предприятия "Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания"

Евтушенков В.П. - председатель совета директоров открытого акционерного общества "Акционерная финансовая корпорация "Система" (по согласованию)

Мальшев В.С. - ректор федерального государственного образовательного учреждения высшего и послевузовского профессионального образования "Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова"

Месхиев Д.Д. - директор филиала закрытого акционерного общества  
"РВС" (по согласованию)

Михалков Н.С. - председатель Союза кинематографистов Российской  
Федерации (по согласованию)

Молчанов Д.В. - директор Департамента культуры и образования  
Правительства Российской Федерации  
(ответственный секретарь Совета)

Нестеренко Т.Г. - заместитель Министра финансов Российской Федерации

Песков Д.С. - пресс-секретарь Председателя Правительства  
Российской Федерации - заместитель Руководителя  
Аппарата Правительства Российской Федерации

Сенкевич Н.Ю. - генеральный директор открытого акционерного  
общества "Газпром-Медиа" (по согласованию)

Сокуров А.Н. - кинорежиссер (по согласованию)



Сурков В.Ю. - первый заместитель Руководителя Администрации  
Президента Российской Федерации (по согласованию)

Тельнов В.Н. - генеральный директор открытого акционерного  
общества "Киностудия "Ленфильм"  
(по согласованию)

Тодоровский В.П. - кинорежиссер, продюсер (по согласованию)

Толстикова С.А. - советник председателя совета директоров закрытого  
акционерного общества "Трансмашхолдинг"  
(по согласованию)

Хотиненко В.И. - кинорежиссер (по согласованию)

Шахназаров К.Г. - генеральный директор федерального государственного  
унитарного предприятия "Киноконцерн "Мосфильм"

Щеголев И.О. - Министр связи и массовых коммуникаций Российской  
Федерации

Эрнст К.Л. - генеральный директор открытого акционерного  
общества "Первый канал" (по согласованию)

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

от 31 декабря 2009 г. N 1215

О ФЕДЕРАЛЬНОМ ФОНДЕ СОЦИАЛЬНОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ  
ПОДДЕРЖКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Правительство Российской Федерации постановляет:

1. Утвердить прилагаемые:

устав Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии;

состав попечительского совета Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии.

2. Министерству экономического развития Российской Федерации и Министерству культуры Российской Федерации обеспечить:

определение состава федерального имущества, передаваемого Федеральному фонду социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, и передачу этого имущества указанному Фонду;

размещение указанного Фонда в г. Москве.

3. Признать утратившими силу абзацы второй - пятый пункта 1, пункты 2 - 4 Постановления Правительства Российской Федерации от 16 января 1995 г. N 44 "О Федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии" (Российская газета, 1995, N 19).

Председатель Правительства  
Российской Федерации

В.ПУТИН

Утвержден  
Постановлением Правительства  
Российской Федерации  
от 31 декабря 2009 г. N 1215

УСТАВ  
ФЕДЕРАЛЬНОГО ФОНДА СОЦИАЛЬНОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ  
ПОДДЕРЖКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

I. Общие положения

1. Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии (далее - Фонд) создан в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации от 16 января 1995 г. N 44 "О Федеральном фонде социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии" и осуществляет свою деятельность в соответствии с Конституцией Российской Федерации, федеральными законами, указами и распоряжениями Президента Российской Федерации, постановлениями и распоряжениями Правительства Российской Федерации и настоящим уставом.

Фонд учрежден в организационно-правовой форме - фонд.

2. Полномочия учредителя Фонда от имени Российской Федерации осуществляет Правительство Российской Федерации.

3. Полное наименование Фонда - Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии, сокращенное наименование - Фонд кино.

Полное наименование Фонда на английском языке - Federal Fund for Social and Economic Support to National Cinematography, сокращенное наименование Фонда - Cinema Fund.

4. Местонахождение Фонда - г. Москва.

5. Фонд является не имеющей членства некоммерческой организацией, не имеет в качестве основной цели своей деятельности извлечение прибыли.

6. Фонд является юридическим лицом с момента его государственной регистрации, имеет в собственности обособленное имущество, может от своего имени приобретать имущественные и неимущественные права, нести обязанности и быть истцом и ответчиком в суде.

7. Фонд отвечает по своим обязательствам всем своим имуществом.

Российская Федерация не отвечает по обязательствам Фонда.

8. Фонд имеет самостоятельный баланс, печать с полным наименованием Фонда, штампы и бланки со своим наименованием, эмблему, зарегистрированную в установленном порядке.

Фонд вправе открывать счета в банках на территории Российской Федерации и за рубежом.

9. Фонд имеет право создавать на территории Российской Федерации филиалы и открывать представительства в соответствии с законодательством Российской Федерации.

## II. Цели, задачи и функции деятельности Фонда

10. Основными целями Фонда являются поддержка отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, а также популяризация национальных кинофильмов в Российской Федерации и за рубежом.

11. Основными задачами Фонда являются:

- а) содействие реализации социально-экономических программ в области отечественной кинематографии;
- б) оказание финансовой поддержки организациям, осуществляющим производство, прокат, показ и продвижение национальных фильмов;
- в) привлечение российских и иностранных инвесторов к финансированию производства, проката и показа национальных фильмов;
- г) аккумулярование финансовых средств для развития отечественной кинематографии, включая кинопроизводство, прокат, показ и продвижение национальных фильмов, а также реализацию некоммерческих киномероприятий;
- д) поддержка мастеров кино, специалистов и предпринимателей, работающих в сфере кинематографии.

12. Для достижения основных целей и реализации задач Фонд осуществляет следующие функции:

- а) направляет средства, источником финансового обеспечения которых являются субсидии из федерального бюджета на поддержку кинематографии, продюсерам и прокатчикам национальных фильмов, являющимся юридическими лицами, иным организациям кинематографии, осуществляющим производство и прокат национальных фильмов, отобранных в порядке и на условиях, которые установлены Фондом;
- б) направляет средства Фонда на осуществление финансовой поддержки в сфере производства, проката и показа национальных фильмов на возвратной основе;
- в) привлекает российских и иностранных инвесторов к финансированию производства, проката и показа национальных фильмов и развитию материально-технической базы кинематографии;
- г) контролирует целевое и эффективное использование финансовых средств, выделяемых Фондом хозяйствующим субъектам, представляет отчет об их использовании в установленном порядке и в случае выявления нарушений приостанавливает финансирование соответствующих проектов;

- д) организует проведение исследований и независимой общественной экспертизы проектов и других мероприятий в области кинематографии;
- е) разрабатывает проекты и программы в области отечественной кинематографии и финансирует их реализацию;
- ж) принимает участие в установленном порядке в разработке нормативных актов, касающихся развития отечественной кинематографии;
- з) организует с международными организациями совместные проекты в области кинематографии;
- и) поддерживает прямые международные контакты и связи, вступает в международные общественные объединения, приобретает права и несет обязанности, соответствующие статусу международных общественных объединений, а также заключает соглашения с иностранными некоммерческими неправительственными объединениями;
- к) участвует в отечественных и международных кинофестивалях, проводит недели российского кино за рубежом, а также представляет российскую кинопродукцию на крупных международных кинорынках;
- л) осуществляет предпринимательскую деятельность, соответствующую целям, определенным настоящим уставом, необходимую для достижения этих целей;
- м) оказывает поддержку продюсерам и агентствам международных продаж в подготовке российских фильмов к выпуску за рубежом;
- н) учреждает и присуждает премии и стипендии, выдает пособия, гранты, а также оказывает иные виды финансовой поддержки;
- о) осуществляет благотворительную деятельность;
- п) осуществляет внешнеэкономическую деятельность в порядке, установленном законодательством Российской Федерации;
- р) участвует в деятельности некоммерческих организаций;
- с) заключает соглашения, соответствующие целям Фонда;

т) осуществляет иную деятельность, направленную на достижение целей настоящего устава и не противоречащую законодательству Российской Федерации.

13. Деятельность, подлежащая лицензированию в соответствии с законодательством Российской Федерации, осуществляется Фондом на основании лицензии, полученной в установленном законодательством Российской Федерации порядке.

### III. Имущество Фонда

14. Фонд может иметь в собственности земельные участки, здания, сооружения, оборудование, инвентарь, денежные средства в рублях и иностранной валюте, ценные бумаги и иное имущество.

15. Источниками формирования имущества Фонда в денежной и иных формах являются:

- а) имущество, переданное учредителем;
- б) ассигнования из федерального бюджета, предоставленные Фонду в соответствии с законодательством Российской Федерации;
- в) добровольные имущественные взносы и пожертвования;
- г) доходы, получаемые Фондом от использования собственности и средств Фонда, а также осуществления деятельности Фонда, в том числе предпринимательской деятельности;
- д) доходы (дивиденды, проценты), получаемые по вкладам и ценным бумагам;
- е) доходы от деятельности хозяйственных обществ, созданных Фондом;
- ж) отчисления части средств, получаемых кинопроизводителями от проката и других видов использования национальных фильмов, созданных при государственной поддержке;
- з) иные не запрещенные законодательством Российской Федерации поступления.

16. Денежные средства и иное имущество, поступившие в Фонд и принадлежащие Фонду на праве собственности, используются исключительно для достижения целей Фонда, предусмотренных настоящим уставом. Доходы от предпринимательской деятельности Фонда поступают в его самостоятельное распоряжение.

#### IV. Попечительский совет Фонда

17. Высшим органом Фонда является попечительский совет Фонда (далее - попечительский совет), который осуществляет на общественных началах надзор за деятельностью Фонда, принятием другими органами Фонда решений и обеспечением их исполнения, использованием средств Фонда, а также соблюдением Фондом законодательства Российской Федерации.

18. Состав попечительского совета утверждается Правительством Российской Федерации.

Попечительский совет возглавляет председатель.

Исполнительный директор входит в состав попечительского совета по должности.

19. Заседание попечительского совета проводит председатель попечительского совета или по его поручению - один из членов попечительского совета.

20. К компетенции попечительского совета относится решение следующих вопросов:

- а) подготовка предложений в Правительство Российской Федерации по изменению настоящего устава;
- б) определение приоритетных направлений деятельности Фонда, принципов формирования и использования имущества и денежных средств Фонда, а также проведение отбора отечественных кинопроизводителей для оказания им поддержки в производстве, прокате и показе национальных фильмов;
- в) образование экспертных и иных советов и групп;



г) утверждение годового бюджета Фонда, внесение в него изменений, рассмотрение и утверждение годового отчета и бухгалтерского баланса, а также заключения аудитора Фонда;

д) назначение исполнительного директора, заключение трудового договора с ним, а также прекращение его полномочий;

е) принятие решений о создании филиалов и об открытии представительств Фонда;

ж) утверждение типовых положений о филиалах и представительствах Фонда.

21. Вопросы, отнесенные к компетенции попечительского совета, не могут быть переданы им на решение исполнительного директора Фонда.

22. Попечительский совет имеет право требовать от исполнительного директора Фонда предоставления отчета по всем вопросам, отнесенным к его компетенции.

23. Заседания попечительского совета проводятся по мере необходимости, но не реже одного раза в полгода. Попечительский совет собирается по инициативе любого из его членов. Подготовку и проведение заседания попечительского совета организует исполнительный директор Фонда.

24. Дата и место проведения заседаний попечительского совета и их повестка сообщаются его членам путем письменного уведомления не позднее чем за 5 дней до даты его проведения.

25. Заседание попечительского совета Фонда считается правомочным, если на нем присутствует более половины его членов.

26. Решения попечительского совета по вопросам определения приоритетных направлений деятельности Фонда, принципов формирования и использования его денежных средств и имущества принимаются простым большинством голосов присутствующих членов. При равенстве голосов голос председательствующего является решающим.

27. Решения попечительского совета принимаются не менее чем 75 процентами голосов присутствующих членов по вопросам:

- а) представления кандидатуры на должность исполнительного директора Фонда;
- б) изменения настоящего устава;
- в) утверждения годового бюджета Фонда, внесения в него изменений, утверждения годового отчета и бухгалтерского баланса, а также заключения аудитора Фонда.

28. Решения попечительского совета могут быть приняты путем письменного опроса при условии, что ни один из членов не возражал против такого порядка принятия решения и при соблюдении требований, предусмотренных пунктами 25, 26 и 27 настоящего устава.

29. Исполнительный директор не вправе принимать участие в голосовании попечительского совета по вопросам, связанным с его назначением и осуществлением надзора за его деятельностью.

30. Протокол заседания попечительского совета составляется исполнительным директором Фонда и подписывается председателем заседания и исполнительным директором Фонда.

## V. Органы управления Фонда

31. Руководство текущей деятельностью Фонда осуществляется исполнительным директором Фонда.

32. Назначение исполнительного директора Фонда осуществляется попечительским советом.

33. Исполнительный директор Фонда:

- а) организует и контролирует деятельность Фонда, обеспечивает достижение основных целей Фонда и выполнение решений попечительского совета;
- б) разрабатывает в соответствии с приоритетными направлениями планы деятельности Фонда;
- в) организует проведение отбора отечественных организаций кинематографии для оказания им государственной поддержки;

- г) утверждает положения о филиале и представительстве на основании типовых положений о филиалах и представительствах, утвержденных попечительским советом;
- д) назначает директоров филиалов и представительств, согласовывает кандидатуры заместителей директоров филиалов, а также выдает соответствующие доверенности директорам филиалов и представительств;
- е) определяет формы, порядок и условия финансирования проектов и программ в соответствии с осуществляемой Фондом деятельностью;
- ж) принимает решения о заключении крупных сделок в порядке, предусмотренном законодательством Российской Федерации;
- з) принимает решения о заключении Фондом сделки, в совершении которой имеется заинтересованность, в соответствии со статьей 27 Федерального закона "О некоммерческих организациях";
- и) представляет в попечительский совет:
  - годовой бюджет Фонда, годовой отчет о деятельности Фонда и годовой бухгалтерский баланс;
  - предложения о создании филиалов Фонда и об открытии представительств Фонда, проекты положений о филиалах и представительствах Фонда;
  - иные документы в соответствии с настоящим уставом и решениями попечительского совета;
- к) утверждает внутренние документы Фонда, за исключением документов, отнесенных к компетенции попечительского совета;
- л) принимает на работу и увольняет с работы должностных лиц Фонда, в том числе своих заместителей и главного бухгалтера, а также остальных работников Фонда, утверждает их должностные обязанности;
- м) заключает договоры, в том числе трудовые, выдает доверенности, издает приказы, утверждает штатное расписание, иные внутренние документы Фонда и совершает сделки, за исключением случаев, когда утверждение таких документов или совершение таких сделок отнесено к компетенции попечительского совета;

- н) распоряжается денежными средствами и иным имуществом Фонда в соответствии с годовым бюджетом, утвержденным попечительским советом Фонда;
- о) организует подготовку и проведение заседаний попечительского совета;
- п) без доверенности действует от имени Фонда, представляет его интересы в отношениях с гражданами и юридическими лицами в органах государственной власти как на территории Российской Федерации, так и за рубежом;
- р) организует бухгалтерский учет и отчетность Фонда;
- с) управляет в соответствии со своими полномочиями имуществом Фонда;
- т) открывает и закрывает расчетные и другие счета в кредитных организациях;
- у) несет ответственность за использование средств и имущества Фонда в соответствии с целями настоящего устава;
- ф) осуществляет контроль за деятельностью филиалов и представительств Фонда;
- х) вносит предложения в повестку заседания попечительского совета;
- ц) обеспечивает осуществление деятельности экспертных и иных советов и групп, образуемых в соответствии с решениями попечительского совета Фонда;
- ч) решает иные вопросы, связанные с деятельностью Фонда, кроме тех, которые отнесены к компетенции попечительского совета.

34. Исполнительный директор Фонда вправе передавать временно и с согласия попечительского совета свои полномочия либо их часть заместителям исполнительного директора Фонда.

## VI. Контроль за финансовой и хозяйственной деятельностью Фонда

35. Проверку финансовой и хозяйственной деятельности Фонда проводит аудитор.

Аудиторская проверка проводится один раз в год по итогам финансового года.

36. Аудитор готовит заключение к годовому отчету и балансу Фонда и представляет его попечительскому совету.

## VII. Порядок внесения изменений в настоящий устав

37. Изменения в настоящий устав принимаются попечительским советом, утверждаются Правительством Российской Федерации и подлежат государственной регистрации в порядке, предусмотренном законодательством Российской Федерации.

## VIII. Реорганизация и ликвидация Фонда

38. Реорганизация Фонда осуществляется по решению учредителя.

39. Фонд не может быть реорганизован в хозяйственное товарищество или общество.

40. Имущество Фонда после его реорганизации переходит ко вновь возникшим юридическим лицам в порядке, предусмотренном Гражданским кодексом Российской Федерации.

41. Прекращение деятельности Фонда осуществляется путем его ликвидации судом в порядке, установленном законодательством Российской Федерации. Судьба имущества Фонда при его ликвидации определяется в соответствии с законодательством Российской Федерации.

42. Все дела ликвидированного Фонда (учредительные документы, протоколы, приказы, бухгалтерские книги и другие документы) передаются на государственное хранение по описи в архив по месту государственной регистрации в установленном порядке.

Утвержден  
Постановлением Правительства  
Российской Федерации  
от 31 декабря 2009 г. N 1215

СОСТАВ  
ПОПЕЧИТЕЛЬСКОГО СОВЕТА ФЕДЕРАЛЬНОГО ФОНДА  
СОЦИАЛЬНОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ПОДДЕРЖКИ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Жуков А.Д. - Заместитель Председателя Правительства Российской Федерации (председатель Совета)

Авдеев А.А. - Министр культуры Российской Федерации  
Воскресенский С.С. - заместитель Министра экономического развития Российской Федерации

Евтушенков В.П. - председатель совета директоров открытого акционерного общества "Акционерная финансовая корпорация "Система" (по согласованию)

Ивлиев Г.П. - председатель Комитета Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации по культуре (по согласованию)

Мальшев В.С. - ректор федерального государственного образовательного учреждения высшего и

послевузовского профессионального образования  
"Всероссийский государственный университет  
кинематографии имени С.А. Герасимова"

Михалков Н.С. - председатель Союза кинематографистов Российской  
Федерации (по согласованию)

Молчанов Д.В. - директор Департамента культуры и образования  
Правительства Российской Федерации

Нестеренко Т.Г. - заместитель Министра финансов Российской  
Федерации

Сурков В.Ю. - первый заместитель Руководителя Администрации  
Президента Российской Федерации (по согласованию)

Толстиков С.А. - советник председателя совета директоров закрытого  
акционерного общества "Трансмашхолдинг" (по  
согласованию)

Приложение 14

МИНИСТЕРСТВО ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО  
ПО УПРАВЛЕНИЮ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ИМУЩЕСТВОМ

РАСПОРЯЖЕНИЕ

О РЕОРГАНИЗАЦИИ  
ФГУП "ФИЛЬМОФОНД КИНОСТУДИИ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»  
ПУТЕМ ПРИСОЕДИНЕНИЯ К НЕМУ ФГУП «ФИЛЬМОФОНД СТУДИИ  
«ДИАФИЛЬМ», ФГУП «ФИЛЬМОФОНД ЦЕНТРАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ  
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И УЧЕБНЫХ ФИЛЬМОВ  
«ЦЕНТРНАУЧФИЛЬМ»,  
ФГУП «ФИЛЬМОФОНД ЦЕНТРАЛЬНОЙ КИНОСТУДИИ ДЕТСКИХ  
И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМ. М. ГОРЬКОГО»

В соответствии со статьями 57, 58, 59, 60, 295, 299 Гражданского кодекса Российской Федерации, Федеральным законом от 14 ноября 2002 г. N 161-ФЗ "О государственных и муниципальных унитарных предприятиях", Постановлениями Правительства Российской Федерации от 5 июня 2008 г. N 432 "О Федеральном агентстве по управлению государственным имуществом" и от 3 декабря 2004 г. N 739 "О полномочиях федеральных органов исполнительной власти по осуществлению прав собственника имущества федерального государственного унитарного предприятия", а также на основании обращений Роскультуры от 06.12.2007 N 01-09-4477 и от 07.04.2008 N 01-09-1274:

1. Реорганизовать федеральное государственное унитарное предприятие "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" путем присоединения к нему федерального государственного унитарного предприятия "Фильмофонд студии "Диафильм", федерального государственного унитарного предприятия "Фильмофонд Центральной киностудии научно-популярных и учебных фильмов "Центрнаучфильм", федерального государственного унитарного предприятия "Фильмофонд Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького".



2. Установить, что ФГУП "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" является правопреемником прав и обязанностей ФГУП "Фильмофонд студии "Диафильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии научно-популярных и учебных фильмов "Центрнаучфильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького" в соответствии с передаточными актами, в том числе по имуществу, имущественным правам и обязательствам реорганизуемых предприятий, указанных в пункте 1 настоящего распоряжения, согласно положениям действующего законодательства Российской Федерации о правопреемстве.

3. Руководителям ФГУП "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм", ФГУП "Фильмофонд студии "Диафильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии научно-популярных и учебных фильмов "Центрнаучфильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького" в установленном порядке уведомить кредиторов о реорганизации предприятий.

4. ФГУП "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" в трехмесячный срок с даты издания настоящего распоряжения:

подготовить и представить на утверждение в Территориальное управление Росимущества по г. Москве передаточные акты, согласованные с Минкультуры России;

представить в органы государственной регистрации сведения для внесения в единый государственный реестр юридических лиц записи о прекращении деятельности присоединяемых предприятий, указанных в п. 1 настоящего распоряжения;

представить в Территориальное управление Росимущества по г. Москве необходимые документы для внесения изменений в реестр федерального имущества;

обеспечить государственную регистрацию права хозяйственного ведения на федеральное имущество в соответствии с передаточным актом.

5. Контроль за исполнением настоящего распоряжения возложить на Территориальное управление Росимущества по г. Москве.

Заместитель Руководителя  
Ю.М.МЕДВЕДЕВ

Приложение 15

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПРИКАЗ

от 9 сентября 2009 г. N 621

О ПЕРЕИМЕНОВАНИИ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИТАРНОГО  
ПРЕДПРИЯТИЯ "ФИЛЬМОФОНД КИНОСТУДИИ  
"СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"  
И ОБ УТВЕРЖДЕНИИ НОВОЙ РЕДАКЦИИ УСТАВА

Во исполнение распоряжения Федерального агентства по управлению государственным имуществом от 23 июня 2008 г. N 721-р "О реорганизации ФГУП "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" путем присоединения к нему ФГУП "Фильмофонд студии "Диафильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии научно-популярных и учебных фильмов "Центрнаучфильм", ФГУП "Фильмофонд Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького", распоряжения Федерального агентства по управлению государственным имуществом от 21 октября 2008 г. N 1717-р "О реорганизации ФГУП "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" путем присоединения к нему ФГУП "Фильмофонд Киностудии "Ленфильм", ФГУП "Фильмофонд Свердловской киностудии",

руководствуясь Постановлением Правительства Российской Федерации от 3 декабря 2004 г. N 739 "О полномочиях федеральных органов исполнительной власти по осуществлению прав собственника имущества федерального государственного унитарного предприятия", приказываю:

1. Переименовать федеральное государственное унитарное предприятие "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" в федеральное государственное унитарное предприятие "Объединенная государственная киноколлекция".
2. Утвердить новую редакцию устава федерального государственного унитарного предприятия "Объединенная государственная киноколлекция".
3. Директору федерального государственного унитарного предприятия "Фильмофонд киностудии "Союзмультфильм" Шильникову Василию Васильевичу в установленном порядке зарегистрировать новую редакцию устава федерального государственного унитарного предприятия "Объединенная государственная киноколлекция" и представить нотариально заверенные копии регистрационных документов в Министерство культуры Российской Федерации.
4. Контроль за исполнением настоящего Приказа возложить на заместителя Министра культуры Российской Федерации А.А. Голутву.

Вр.и.о. Министра  
А.Е.БУСЫГИН

Приложение 16

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РАСПОРЯЖЕНИЕ

от 20 марта 2012 г. N 380-р

1. Реорганизовать федеральное государственное унитарное предприятие "Объединенная государственная киноколлекция" (далее - предприятие) в форме преобразования предприятия в федеральное государственное

бюджетное учреждение культуры "Объединенная государственная киноколлекция" (далее - учреждение) и отнести его к ведению Минкультуры России.

Указанную реорганизацию осуществить в пределах бюджетных ассигнований, предусмотренных в федеральном бюджете на 2012 год и плановый период 2013 и 2014 годов Минкультуры России на финансовое обеспечение выполнения государственного задания на оказание государственных услуг (выполнение работ) учреждением, без увеличения общей численности и фонда оплаты труда.

2. Функции и полномочия учредителей в отношении учреждения осуществляются Минкультуры России и Росимуществом в порядке, установленном законодательством Российской Федерации.

3. Определить, что основными целями деятельности учреждения являются пополнение, сохранение и популяризация коллекции киноматериалов.

4. Минкультуры России совместно с Росимуществом осуществить мероприятия, связанные с предусмотренной пунктом 1 настоящего распоряжения реорганизацией.

5. После завершения мероприятий, предусмотренных пунктом 4 настоящего распоряжения, реорганизовать учреждение и федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации" (далее - Госфильмофонд России) в форме присоединения учреждения к Госфильмофонду России.

Функции и полномочия учредителей Госфильмофонда России осуществляются Правительством Российской Федерации, Минкультуры России и Росимуществом.

6. Определить, что основными целями деятельности Госфильмофонда России являются:

формирование путем пополнения, комплектования, учета, регистрации и хранения коллекции фильмов и других киноматериалов как части культурного наследия народов Российской Федерации, осуществляемое в том

числе на основе обязательного экземпляра аудиовизуальной продукции (игровых, анимационных и научно-популярных фильмов) в виде позитивной копии и копии на оригинальных носителях любых видов;

осуществление исследовательской и собирательской деятельности, связанной с пополнением коллекции фильмов и других киноматериалов Госфильмофонда России, имеющих культурную и научную ценность, популяризация коллекции фильмов и других киноматериалов Госфильмофонда России, в том числе посредством распоряжения принадлежащими ему исключительными правами на результаты интеллектуальной деятельности.

7. Минкультуры России совместно с Росимуществом и Госфильмофондом России обеспечить осуществление мероприятий, связанных с предусмотренной пунктом 5 настоящего распоряжения реорганизацией.

Председатель Правительства  
Российской Федерации  
В.ПУТИН

Приложение 17

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ПРИКАЗ  
от 26 марта 2012 г. N 238

О ПОРЯДКЕ ОТБОРА НЕКОММЕРЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЕМ КОТОРОЙ ВЫСТУПАЕТ РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ В ЛИЦЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ОСНОВНЫМИ ЦЕЛЯМИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОТОРОЙ ЯВЛЯЮТСЯ ПОДДЕРЖКА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, ПОВЫШЕНИЕ ЕЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ, ОБЕСПЕЧЕНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ КАЧЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ, СООТВЕТСТВУЮЩИХ НАЦИОНАЛЬНЫМ ИНТЕРЕСАМ, И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ

## НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОФИЛЬМОВ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ И ЗА РУБЕЖОМ В 2012 ГОДУ

В соответствии с частью 6 статьи 7 Федерального закона от 30.11.2011 N 371-ФЗ "О федеральном бюджете на 2012 год и на плановый период 2013 и 2014 годов" (Собрание законодательства Российской Федерации, 2011, N 49 (ч. I), ст. 7049 (закон, прил. 1, 2, 3, 4, 5, 6), N 49 (ч. II), ст. 7049 (прил. 6, 9), N 49 (ч. III), ст. 7049 (прил. 9, 12), N 49 (ч. IV), ст. 7049 (12, 14, 18, 21, 24, 32, 33), N 49 (ч. V), ст. 7049 (прил. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41), Федеральным законом от 22.08.1996 N 126-ФЗ "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" (Собрание законодательства Российской Федерации, 1996, N 35, ст. 4136; 2001, N 1 (часть I), ст. 2; 2001, N 53 (ч. I), ст. 5030; 2002, N 52 (ч. I), ст. 5132; 2003, N 52 (часть I), ст. 5038; 2004, N 35, ст. 3607; 2006, N 1, ст. 10; 2006, N 10, ст. 1068; 2007, N 27, ст. 3213; 2007, N 31, ст. 4015; 2009, N 1, ст. 16; 2009, N 52 (ч. I), ст. 6451), постановлением Правительства Российской Федерации от 22.02.2012 N 149 "О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии" (Собрание законодательства Российской Федерации, 2012, N 10, ст. 1237) приказываю:

1. Утвердить порядок отбора некоммерческой организации, учредителем которой выступает Российская Федерация в лице Правительства Российской Федерации, основными целями деятельности которой являются поддержка отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, и популяризация национальных кинофильмов в Российской Федерации и за рубежом (далее - некоммерческая организация) - получателя субсидии на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с производством, прокатом, показом и продвижением полнометражных художественных и анимационных национальных фильмов лидерами отечественного

кинопроизводства, национальных фильмов социально значимой тематики, в том числе фильмов для детей и юношества, продюсерами, прокатчиками и иными организациями кинематографии, а также на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с продвижением национальных фильмов путем участия в кинофестивалях и кинорынках (Приложение N 1).

2. Департаменту государственной поддержки кинематографии (В.Н. Тельнов) по результатам отбора обеспечить заключение соглашения с некоммерческой организацией - получателем субсидии.

3. Департаменту экономики, финансов и имущественных отношений (С.Г. Шевчук) на основании заключенного соглашения осуществлять перечисление средств федерального бюджета получателю в пределах средств, выделяемых на эти цели.

4. Контроль за исполнением настоящего приказа возложить на статс-секретаря - заместителя Министра Е.Э. Чуковскую.

Министр

А.А.АВДЕЕВ

Приложение N 1

Утвержден

приказом Минкультуры России

от 26 марта 2012 г. N 238

ПОРЯДОК ОТБОРА НЕКОММЕРЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЕМ КОТОРОЙ ВЫСТУПАЕТ РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ В ЛИЦЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ОСНОВНЫМИ ЦЕЛЯМИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОТОРОЙ ЯВЛЯЮТСЯ ПОДДЕРЖКА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, ПОВЫШЕНИЕ ЕЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ, ОБЕСПЕЧЕНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ КАЧЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ, СООТВЕТСТВУЮЩИХ НАЦИОНАЛЬНЫМ ИНТЕРЕСАМ, И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ

НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОФИЛЬМОВ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ И ЗА РУБЕЖОМ - ПОЛУЧАТЕЛЯ СУБСИДИИ НА ФИНАНСОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И (ИЛИ) ВОЗМЕЩЕНИЕ РАСХОДОВ, СВЯЗАННЫХ С ПРОИЗВОДСТВОМ, ПРОКАТОМ, ПОКАЗОМ И ПРОДВИЖЕНИЕМ ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И АНИМАЦИОННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ ЛИДЕРАМИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА, НАЦИОНАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМОЙ ТЕМАТИКИ, В ТОМ ЧИСЛЕ ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА, ПРОДЮСЕРАМИ, ПРОКАТЧИКАМИ И ИНЫМИ ОРГАНИЗАЦИЯМИ КИНЕМАТОГРАФИИ, А ТАКЖЕ НА ФИНАНСОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И (ИЛИ) ВОЗМЕЩЕНИЕ РАСХОДОВ, СВЯЗАННЫХ С ПРОДВИЖЕНИЕМ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ ПУТЕМ УЧАСТИЯ В КИНОФЕСТИВАЛЯХ И КИНОРЫНКАХ

1. В соответствии с частью 6 статьи 7 Федерального закона от 30.11.2011 N 371-ФЗ "О федеральном бюджете на 2012 год и на плановый период 2013 и 2014 годов" (Собрание законодательства Российской Федерации, 2011, N 49 (ч. I), ст. 7049 (закон, прил. 1, 2, 3, 4, 5, 6), N 49 (ч. II), ст. 7049 (прил. 6, 9), N 49 (ч. III), ст. 7049 (прил. 9, 12), N 49 (ч. IV), ст. 7049 (12, 14, 18, 21, 24, 32, 33), N 49 (ч. V), ст. 7049 (прил. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41), Федеральным законом от 22.08.1996 N 126-ФЗ "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" (Собрание законодательства Российской Федерации, 1996, N 35, ст. 4136; 2001, N 1 (часть I), ст. 2; 2001, N 53 (ч. I), ст. 5030; 2002, N 52 (ч. I), ст. 5132; 2003, N 52 (часть I), ст. 5038; 2004, N 35, ст. 3607; 2006, N 1, ст. 10; 2006, N 10, ст. 1068; 2007, N 27, ст. 3213; 2007, N 31, ст. 4015; 2009, N 1, ст. 16; 2009, N 52 (ч. I), ст. 6451), постановлением Правительства Российской Федерации от 22.02.2012 N 149 "О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии" (Собрание законодательства Российской Федерации, 2012, N 10, ст. 1237) Министерство культуры Российской Федерации



Федерации (далее - Министерство) предоставляет некоммерческой организации, учредителем которой выступает Российская Федерация в лице Правительства Российской Федерации, основными целями деятельности которой являются поддержка отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, и популяризация национальных кинофильмов в Российской Федерации и за рубежом (далее - некоммерческая организация), государственную поддержку на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с производством, прокатом, показом и продвижением полнометражных художественных и анимационных национальных фильмов лидерами отечественного кинопроизводства, национальных фильмов социально значимой тематики, в том числе фильмов для детей и юношества, продюсерами, прокатчиками и иными организациями кинематографии, а также на финансовое обеспечение и (или) возмещение расходов, связанных с продвижением национальных фильмов путем участия в кинофестивалях и кинорынках, в виде субсидии.

2. Критерии отбора заявок некоммерческих организаций, претендующих на получение субсидии:

- учредителем организации выступает Российская Федерация в лице Правительства Российской Федерации;

- основными целями деятельности организации, учтенными в ее учредительных документах, являются поддержка отечественной кинематографии, повышение ее конкурентоспособности, обеспечение условий для создания качественных фильмов, соответствующих национальным интересам, и популяризация национальных кинофильмов в Российской Федерации и за рубежом.

3. В случае несоответствия вышеуказанным критериям отбора (п. 2) заявка к рассмотрению не принимается.

4. Заявка на получение субсидии подается в письменном виде и должна содержать следующие сведения: фирменное наименование, сведения об

организационно-правовой форме, о местонахождении, почтовый адрес, номер контактного телефона. К заявке прилагаются:

- а) копии учредительных документов;
- б) выписка из единого государственного реестра юридических лиц или заверенная в установленном порядке копия такой выписки;
- в) документ, подтверждающий полномочия лица на осуществление действий от имени юридического лица без доверенности. В случае, если от имени юридического лица действует иное лицо, к заявке также прикладывается доверенность на осуществление действий от имени юридического лица, заверенная в установленном порядке.

5. Департамент государственной поддержки кинематографии Министерства проводит прием и регистрацию заявок от некоммерческих организаций по адресу: 125993, Россия, Москва, Малый Гнездниковский пер., д. 7/6, стр. 1, 2, Министерство культуры Российской Федерации, Департамент государственной поддержки кинематографии.

6. Срок подачи заявок от некоммерческих организаций составляет не менее десяти дней со дня публикации объявления о сборе заявок на официальном сайте Министерства [www.mkrf.ru](http://www.mkrf.ru).

7. Рассмотрение заявок некоммерческих организаций и отбор некоммерческой организации - получателя субсидии осуществляется Департаментом государственной поддержки кинематографии в пятидневный срок со дня окончания приема заявок.

8. Некоммерческая организация - получатель субсидии утверждается Приказом Министерства, после чего Департамент государственной поддержки кинематографии осуществляет подготовку и оформление соглашения о предоставлении и целевом использовании субсидии с получателем государственной поддержки.

9. Итоговый протокол размещается на официальном сайте Министерства [www.mkrf.ru](http://www.mkrf.ru) в течение 30 дней со дня его подписания.

