

М К И Н О

М
Е
Т
О
Д
Ы

Д.Л. КАРАБАЕВ

СОВЕТСКИЕ НОВОСТНЫЕ КИНОЖУРНАЛЫ 1918-1953



Методы культуры: кино

Дмитрий Караваев

**Советские новостные
киножурналы, 1918-1953**

«АЛЬМА МАТЕР»

2025

УДК 791.229.4+94(470)"1918-1953"
ББК 85.375+63.3(2)6

Караваев Д. Л.

Советские новостные киножурналы, 1918-1953 / Д. Л. Караваев —
«АЛЬМА МАТЕР», 2025 — (Методы культуры: кино)

ISBN 978-5-00264-038-6

В книге исследуется советская новостная кинохроника 1918–1953 гг. (хроникально-документальные киножурналы «Кинонеделя», «Киноправда», «Совкиножурнал», «Союзкиножурнал», «Новости дня» и ряд других) как отражение социально-политических процессов и исторических коллизий этой эпохи. Рассматриваются тематика, герои и формально-художественные особенности кинохроник, развитие этого жанра кинематографии, фигуры наиболее ярких создателей хроникальных киноматериалов. Данное издание полезно исследователям и студентам, специализирующимся на изучении отечественного кинематографа, историкам, политологам, социологам, а также всем интересующимся историей кинематографии.

УДК 791.229.4+94(470)"1918-1953"

ББК 85.375+63.3(2)6

ISBN 978-5-00264-038-6

© Караваев Д. Л., 2025

© АЛЬМА МАТЕР, 2025

Содержание

Введение	8
Глава I	13
1. Киножурнал «Кинонеделя» (1918–1919) – закладной камень советской новостной кинохроники	14
2. «Киноправда» Дзиги Вертова (1922–1925): общесоюзный новостной киножурнал как новаторский концепт визуального осмысления фактов	24
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Дмитрий Караваев

Советские новостные киножурналы, 1918–1953

Серия «Методы культуры. Кино»

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ
имени С.А. ГЕРАСИМОВА (ВГИК)

Исследование выполнено в рамках НИР «Хроникально-документальные киножурналы сталинского СССР как информационно-пропагандистский и эстетический феномен», профинансированной Минкультуры Российской Федерации

Научные рецензенты:

Л.Ю. Малькова, доктор искусствоведения

М.И. Косинова, кандидат экономических наук



© Караваев Д.Л., 2025

© Российский государственный архив кинофотофонодокументов, илл., 2025

© Издательская группа «Альма Матер», оригинал-макет, оформление, 2025



Похоронная процессия, сопровождающая гроб Я. М. Свердлова 18 марта 1919 г. Кадр из материала кинолетописи «Похороны Председателя Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов тов. Я. М. Свердлова». 1919 г.

«Ut versionem» – «На правах версии» (лат.)

...18 марта 1919 года в Москве хоронили Якова Свердлова. Среди тех, кто сопровождал гроб к месту захоронения на Красной площади, ничем не выделялся черноусый человек в наглухо застегнутой шинели и фуражке со звездой на околыше. После того как гроб опустили в могилу, здесь же, у Кремлевской стены толпа собралась на поминальный митинг. Все ждали выступления Ленина. Черноусый человек в шинели занял место вблизи импровизированной трибуны, лицом к выступавшему, и тут кто-то из стоявших сзади бесцеремонно постучал ему по плечу. Человек в шинели – а это был Иосиф Сталин, – нахмурившись, обернулся. «Товарищ, мы будем вести киносъемку Владимира Ильича, а вы нам перекрываете кадр! Примите в сторону!» – командным тоном потребовал от Сталина какой-то преисполненный важности очкарик в меховой ермолке. Действительно, сзади посреди толпы громоздилась кинокамера на треноге, которую налаживал сгорбленный оператор. Сталин, прошептав грубое грузинское ругательство, все же сделал пару шагов влево.

Он терпеть не мог, когда фотографы и «киносъемищики», проникая на важные политические мероприятия, едва ли не влезали на стол президиума со своими штативами и вспышками магния. Особенно когда объективами целили ему в лицо. «Что я, Макс Линдер¹, что ли!» – раздраженно говорил он дома своей молодой жене. Та смеялась: «Ты точно не Макс Линдер!

¹ Линдер, Макс (1883–1925) – французский комедийный киноактер. В 1913 г. совершил гастрольное турне по России, вызвавшее огромный общественный интерес.

А вот мне говорили, что я похожа на итальянскую актрису Лиду Борелли²!» Сталин тогда в сердцах обозвал жену бульварной шансонеткой – и сейчас мысленно повторил эти слова. И тут вдруг неожиданно возразил самому себе: «Хотя – надо признать, иногда эти киносъёмки могут быть полезными в политическом смысле. Как наглядная иллюстрация политических новостей! Когда Старик³ восстановился после ранения, его засняли киноаппаратом на прогулке с Бонч-Бруевичем во дворе Кремля. Все увидели, что он живой, может ходить, разговаривать. Да... А еще когда мы будем судить всю эту меньшевистскую сволочь, всех этих Либер-Данов-Чхеидзе, надо будет обязательно снимать судебные процессы – и пленки показывать во всех городах России!»

² Борелли, Лида (1884–1959) – итальянская киноактриса, звезда немого кино. Характерное амплуа в 1913–1918 гг. – «роковая женщина», кончающая жизнь самоубийством.

³ Один из партийных псевдонимов В. И. Ленина.

Введение

Кинохронику называют «зримой памятью эпохи» и «зеркалом своего времени». Показательно, что, используя эти словесные клише, мы подразумеваем под ними прежде всего *объект* визуальной коммуникации – запечатленных в кадре людей, материальную среду, те или иные события и т. д. Однако не менее важно и то, кто формировал эту память и оперировал этим «зеркалом»⁴, кто являлся *субъектом* коммуникационного процесса. Причем к данным субъектам правомерно относить не только творческий контингент создателей кинохроники, но и целые институты, по замыслу и указанию которых осуществлялись съемка и публичный показ хроникальных сюжетов. Роль данных институций и их представителей тем более важна, что в случае с периодическим выпуском кинохроники в формате новостного киножурнала творческий контингент мог варьироваться, в то время как уполномоченная на выпуск институция оставалась неизменной. Но применительно к статусу и характеру полномочий данных институций мы также должны сделать особое уточнение: наряду с организациями/учреждениями профессионального и ведомственного характера в роли субъекта (инициатора, куратора) периодического выпуска кинохроники могли выступить властные структуры самого высокого уровня. Согласно общепринятым версиям отечественной историографии, самое сильное и даже решающее значение властных структур во всех областях государственной жизнедеятельности, в том числе в области кинематографии, имело место *с середины 1920-х по начало 1950-х годов, то есть в сталинскую эпоху*.

Сталинская эпоха отечественной истории, существенной особенностью которой является повсеместное внедрение командно-бюрократических методов, идеологических догматов, репрессивных мер в отношении инакомыслящих, а также сакральное культивирование персоны И. В. Сталина, продолжалась более тридцати лет. Самой ранней и самой формальной датой ее начала считается 1922⁵ г., хотя другими, возможно, более обоснованными датами (исходящими из важнейших политических и экономических критериев) признаются 1925⁶, 1927⁷ и даже 1929⁸ гг. Общепризнанной датой завершения – 1953⁹ г. (смерть И. В. Сталина), при том что, безусловно, инерционные процессы сталинизма сохранялись вплоть до 1956 г. и даже позднее.

Не претендуя на общие суждения и выводы о том, когда и как в процессах и институциях социально-политической практики проявлялись различные фазы и характеризующие черты сталинского периода отечественной истории, мы ограничимся более узкой и конкретной постановкой вопроса: как в советской новостной кинохронике отразились характерные приметы функционирования сталинского государственно-политического режима? Это предполагается прояснить на примере тематики, содержания, формальных решений и организационных прин-

⁴ Добавим, что и само по себе зеркало (как отражающее устройство) по своей физической природе предполагает аберрации и искажения той реальности, которая в нем отражается. Максимум таких искажений мы наблюдаем в аттракционе с «кривыми зеркалами».

⁵ С момента занятия И. В. Сталиным поста Генерального секретаря ЦК ВКП(б) 3 апреля 1922 г.

⁶ Взят курс на построение социализма в одной стране, разгромлена «Ленинградская оппозиция» во главе с Зиновьевым и Каменевым, Сталин назван «главным вождем партии».

⁷ Разгром «левой оппозиции», XV съезд ВКП (б), принявший директивы по первому пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР, резолюции «Об оппозиции» и «О работе в деревне» и т. д.

⁸ Так называемый «год великого перелома» (начало коренных преобразований в экономике). Такой датировки придерживаются Дж. Кип и А. Литвин: *Кип Дж., Литвин А. Эпоха Иосифа Сталина в России. Современная историография* / Пер с англ. В. И. Матузовой. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд Б. Н. Ельцина, 2009.

⁹ Например, видный отечественный историк, исследователь сталинизма В. Н. Земсков датирует окончание сталинизма 1954 г. – *Земсков В. Н. Сталинская эпоха: экономика, репрессии, индустриализация. 1924–1954*. М.: Блок-Принт, 2023.

ципов новостных хроникально-документальных киножурналов общесоюзного статуса, регулярно выпускавшихся в Советской России и СССР в период с 1918 по 1953 г. Сдвиг начала анализируемого периода к более ранней дате объясняется, во-первых, необходимостью показать непосредственные истоки советской новостной кинохроники, а во-вторых, необходимостью констатировать, что именно в это время (1918 г.) в новостных сюжетах кинохроники впервые появляется главный фигурант сталинской эпохи – сам И. В. Сталин.

В дефиниции предмета исследования следует обратить особое внимание на уточняющие определения «новостные», «общесоюзного статуса» и «регулярно выпускавшиеся».

В СССР в сталинскую эпоху в разные годы выходило не менее 50 наименований¹⁰ документальных киножурналов различной тематики, периодичности и статуса (не считая «спецвыпусков», посвященных знаменательным событиям и «новостям первой полосы»).

Далеко не все они могли соответствовать критериям новостного СМИ, главный из которых – введение в общественный оборот информационных сообщений общесоциального характера, сохраняющих свойство *актуальности для воспринимающего субъекта и релевантности жизненным реалиям* на момент их рецепции аудиторией¹¹. Самый общий анализ практики функционирования хроникально-документального кинематографа в сталинском СССР показывает, что его способность выступать в качестве полноценного новостного СМИ требовала обновления его содержания не реже одного раза в неделю. Киножурналы, выходившие на экраны один раз в месяц («Пионерия», «На страже Родины», «Железнодорожник», «Советское искусство»), при их известных претензиях на отображение текущих новостей, причем не только соответствующих их возрастной или отраслевой специфике, не могли стать полноценным источником новостной информации – просто в силу их отставания от информационного трафика. Тем не менее, в порядке исключения и по мере необходимости, мы также анализируем их содержание и форму подачи материала.

Другим важнейшим характеризующим фактором для анализируемой кинопериодики был ее ареал отбора информации и показа. Еще в довоенное время в СССР был начат выпуск региональных, областных и республиканских киножурналов («Западная Сибирь», «Средняя Волга» «Киножурнал Рязанской области», «Орденоносная Чувашия», «Советская Грузия», «По Советскому Туркменистану» и др.). После войны их число и частота выпуска только возросли. Провести аналитическое исследование этого огромного массива кинодокументов было бы весьма заманчиво, но для одного исследователя практически нереально, и поэтому в поле нашего анализа попали только киножурналы общесоюзного статуса.

Точно так же за рамками исследования по большей части остались киножурналы, имевшие короткий период выпуска или вышедшие всего два-три раза за всю свою историю – например, киножурнал «За рубежом» – военно-информационный киножурнал для начсостава РККА (вышел только один номер в 1934 г.), спецвыпуски «К событиям в Испании» (19 выпусков в 1936–1937 гг.) или киножурналы начального периода Великой Отечественной войны – «На защиту родной Москвы» (вышло девять номеров) и «Все силы народа на разгром врага!» (выпущено три номера).

В итоге основной перечень анализируемого киноматериала сузился примерно до десяти наименований киножурналов. Добавим, что в ряде случаев необходимым объектом анализа стали тематические киножурналы, хроникальные спецвыпуски и полнометражные документальные фильмы, посвященные важнейшим событиям сталинской эпохи, а также некоторые новостные киножурналы, выходившие за пределами СССР.

¹⁰ Примерный (но не полный) перечень советских киножурналов приводит киновед Н. А. Майоров на своем сайте «Первые в кино. История киножурналов» // URL: <https://cinemafirst.ru/7926-2> (дата обращения 05.06.2025).

¹¹ Важно еще и то, что «новость» в ее оптимальном варианте – это некое новое качество в отображаемом процессе или явлении.

Этот весьма значительный массив документального киноматериала (порядка 4200 условных частей, что эквивалентно более чем 400 полнометражным фильмам), хранящийся преимущественно в Российском государственном архиве кинофотофонодокументов (РГАКФФД), каталогизирован, снабжен краткими описаниями-аннотациями, но по сей день не получил адекватного комплексного научного осмысления. Крупнейшие исследователи фондов киноматериалов РГАКФФД В. Листов и В. Магидов посвятили советскому документальному кино довоенного периода (1917–1941) ряд фундаментальных штудий¹², но в них (за исключением кандидатской диссертации В. Магидова «Кинохроника Москинокомитета – фотокиноотдела Наркомпроса как исторический источник: на примере выпусков “Кинонедели” 1918–1919 гг.») новостные киножурналы не выделены как отдельный, целостный и систематизированный предмет исследования. Фундаментальные труды В. Михайлова («Фронтной кинорепортаж», 1977)¹³ и В. Фомина («Кино на войне», 2005; «Цена кадра», 2010)¹⁴, исследующие деятельность фронтовых кинооператоров-хроникеров в годы Великой Отечественной войны, оперируют огромной базой архивных документов, свидетельств и мемуаров, но главным предметом их исследования являются, в первую очередь, люди – советские фронтовые операторы, снимавшие войну, а также процесс и условия съемок, но не сами хроникальные сюжеты, экранные документы – в смысле их подробного, текстуального анализа. Не менее серьезные исследования В. Горбатского («Документальное кино XX века. Кинооператоры от А до Я», 2005)¹⁵ и А. Дерябина («Создатели фронтовой кинолетописи», 2016)¹⁶ выполнены в жанре фильмобиографических справочников, не претендующих на аналитическую парадигму.

С другой стороны, в наиболее серьезных киноведческих исследованиях советского документального кино, в том числе и сталинской эпохи, где превалирует именно текстуальный киноведческий анализ (Г. Прожико, «Концепция реальности в экранном документе», 2004)¹⁷, делается упор на имманентной природе образности экранного документа и не ставится задача рассмотрения экранного материала в парадигме его социально-исторического контекста и утилитарного социального функционирования. Точно так же Л. Малькова («Современность как история: реализация мифа в документальном кино», 2006)¹⁸ и Л. Джулай («Документальный иллюзион. Опыты социального творчества», 2001)¹⁹, разрабатывая свою концепцию мифотворчества как главной функции сталинского документального кино, сосредотачиваются в основном на образном потенциале кинодокумента, но не на конкретике его содержания в формате новостного киножурнала.

Ни в одном из указанных выше исследований не ставилась задача проанализировать (на примере вертовской «Киноправды» и «Совкиножурнала» 1920-х, «Союзкиножурнала» 1930-х и военных лет и т. д.), насколько формат новостного киножурнала, его структура-содержание и экранная интерпретация фактического новостного материала отражали синхронные социально-политические реалии и процессы, проецировали мотивы и амбиции властных структур. Ни одна из указанных выше работ, при всех их достоинствах, не позволяет получить конкрет-

¹² Листов В. С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1974; *Он же*. Ленин и кинематограф, 1917–1924. М.: Искусство, 1986; *Он же*. Россия. Революция. Кинематограф. М.: Материк, 1995; Магидов В. М. «Зримая память истории». М., 1984; *Он же*. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005.

¹³ Михайлов В. П. Фронтной кинорепортаж. М.: НИИТИК, 1977.

¹⁴ Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт. – сост. В. И. Фомин. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2005; Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Документы и свидетельства / Авт. – сост. В. П. Михайлов, В. И. Фомин. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010.

¹⁵ Горбатский В. Документальное кино XX века. Кинооператоры от А до Я. М.: ФАКК, НИИ киноискусства, 2005.

¹⁶ Дерябин А. Создатели фронтовой кинолетописи. Биофильмографический справочник. М.: Госфильмофонд, 2016.

¹⁷ Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.

¹⁸ Малькова Л. Современность как история: реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2006.

¹⁹ Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М.: Материк, 2001.

ную информацию, например, о том, насколько часто в советской кинохронике фигурировали персона Сталина, других представителей партийного и государственного руководства, как, когда и какие эпизоды экономических и социальных преобразований в СССР, политических репрессий, боевых действий Великой Отечественной войны были отражены в выпусках кинопериодики. Между тем комплексный, системный анализ главных новостных рубрик, информационных поводов, знаковых персон новостной кинохроники позволяет сделать немаловажные выводы как об особенностях информационной стратегии сталинского государства и ее адекватности реалиям политической, социальной, военной ситуации, так и о самих этих реалиях, запечатленных на киноплёнке.

Следует сказать, что методология и источниковая база по проблематике заявленного исследования были апробированы автором в ходе работы над статьями: «Пропагандистско-идеологическая и информационная парадигмы в советской кинохронике военных лет (на примере выпусков “Союзкиножурнала” за 1941 г.)»²⁰; «Кинохроника советских военных парадов 1941–1945 гг. как слагаемое образа Победы: о некоторых “неэффективных” примерах»²¹; «Сюжеты советской кинохроники о праздновании юбилеев Октябрьской революции как инструмент формирования исторической памяти»²², «И. В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941)»²³.

Структурно содержание исследования выстроено в соответствии с общепринятой периодизацией социально-политической истории сталинского СССР.

1. Переходный период от ленинской Советской России (1917–1922) к зарождению сталинского СССР (1922–1924) – хронологически этот период отражен главным образом в киножурналах «Кинонеделя», «Киноправда» и «Совкинокалендарь».

2. Период укрепления системы сталинской власти в государственных и партийных институтах (1925–1929) – основная репрезентация в киножурнале «Совкиножурнал».

3. Период интенсивных преобразований во всех сферах экономической, социальной и политической жизни, завершения формирования управленческо-бюрократического аппарата сталинского государства и репрессий против политических противников и инакомыслящих (1930–1941) – основная репрезентация в «Союзкиножурнале», «Социалистическая деревня», «СССР на экране», «Советское искусство», «Пионерия».

4. Период Великой Отечественной войны (1941–1945) – главным образом в киножурналах «Союзкиножурнал», «Новости дня», «Пионерия», «Советское искусство».

5. Период послевоенного апофеоза сталинского режима и одновременной его стагнации (1946–1953) – в основном в киножурналах «Новости дня», «Советский спорт», «Пионерия».

Основная работа по написанию текста книги проводилась автором в 2022–2024 гг. в Научно-исследовательском центре киноискусства и кинообразования (Научно-исследовательском институте киноискусства и кинообразования) (НИИКК) Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) в рамках фундаментальной НИР «Хроникально-документальные киножурналы сталинского СССР как информационно-пропагандистский и эстетический феномен», профинансированной Мини-

²⁰ Караваев Д. Л. Пропагандистско-идеологическая и информационная парадигмы в советской кинохронике военных лет (на примере выпусков «Союзкиножурнала» за 1941 г.) // Сб. «Образ войны на экране. К 75-летию Победы». М.: Вече, 2020. С. 123–151.

²¹ Караваев Д. Л. Кинохроника советских военных парадов 1941–1945 гг. как слагаемое образа Победы: о некоторых «неэффективных» примерах. М.: Телекинет, 2020. № 3 (12). С. 6–9 // URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/12/telecinet.2020.3–12.p.6–9.pdf>

²² Караваев Д. Л. Сюжеты советской кинохроники о праздновании юбилеев Октябрьской революции как инструмент формирования исторической памяти // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2 (31). С. 19–29 // URL: <https://culturalresearch.ru/>

²³ Караваев Д. Л. И. В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941) // Вестник ВГИК. Информационно-аналитический журнал. 2024. Июнь. № 2(60). Т. 16. С. 17–29.

стерством культуры Российской Федерации. Успешному проведению работы способствовало организационное содействие и внимание, оказанное автору со стороны руководства ВГИК (ректора ВГИК В. С. Малышева) и НИИМК (директора института В. В. Виноградова). В подборе источников существенную помощь оказали сотрудники библиотеки, лаборатории отечественного кино и кабинета источниковедения ВГИК.

Что касается поисково-исследовательской работы с экранными документами, то она проводилась автором в течение почти 15 лет (2011–2025) в фонде кинодокументов Российского государственного архива кинофотофонодокументов (РГАКФФД) в Красногорске. Незаменимым подспорьем в этом поиске был электронный каталог РГАКФФД (<http://old.rgakfd.ru/catalog/films>), в связи с чем автор глубоко признателен его составителям. Отнюдь не в порядке упрека следует добавить, что в этой обширной базе данных в некоторых случаях были обнаружены неточности (на них автор указывает в тексте книги), в связи с чем автор выражает готовность в самом ближайшем будущем обсудить их с ответственными сотрудниками архива и при обоюдном согласии внести поправки.

Руководствуясь в равной степени чувством долга и велением души, автор посвящает свой скромный труд памяти двух выдающихся историков-архивистов – Владимира Петровича Михайлова (1928–1998) и Владимира Марковича Магидова (1938–2015). С этими уникальными специалистами и замечательными людьми автору посчастливилось работать и общаться в НИИ киноискусства в течение нескольких десятилетий, причем с их стороны это общение было чуждо высокомерному менторству, а носило характер профессионального наставничества и дружеской поддержки. Добавлю, что научный архив В. П. Михайлова не в полной мере обработан и по сей день, в связи с чем автор видит серьезные основания заняться этой обработкой в самой ближайшей перспективе.

Автор искренне признателен руководству и сотрудникам Российского государственного архива кинофотофонодокументов, оказавшим неоценимую помощь в работе с архивными фондами, прежде всего Е. К. Коликовой, а также всем сотрудникам читального зала кинодокументов (Л. А. Денисовой, О. Т. Кудрявцевой, Н. Н. Акулиной) и фотодокументов (Е. А. Кривенко).

Автор выражает особую благодарность В. Н. Баталину, В. К. Белякову, А. Б. Голубеву, Н. А. Изволову, М. Ф. Казючицу, М. И. Косиновой, Л. Ю. Мальковой за замечания и рекомендации, сделанные после ознакомления с текстом. Автор не может не сказать добрые слова В. И. Фомину, С. К. Каптереву и другим коллегам-киноведам за их экспертные суждения и помощь в поиске информации. Отдельная благодарность за душевную поддержку во время работы над книгой членам моей семьи – супруге Татьяне, дочери Анне и сыну Николаю (который также оказал существенную помощь в подготовке иллюстраций к книге).

Автор в полной мере отдает себе отчет, что текст его исследования не исключает неточностей и фактических ошибок. В связи с этим он будет признателен читателям, которые должным образом укажут на них в электронном письме на адрес сайта ВГИК в разделе Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования ВГИК nauka.vgik.info.

Глава I

Советские новостные киножурналы 1918–1929 гг. как репрезентация начального этапа формирования сталинской государственно-политической системы



1. Киножурнал «Кинонеделя» (1918–1919) – закладной камень советской новостной кинохроники

Начало советской периодической новостной кинохронике было положено киножурналом «Кинонеделя», выпускавшимся Московским кинокомитетом и Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса. В его создании непосредственное участие принимал классик отечественного и мирового документального кино Дзига Вертов. Период выхода «Кинонедели» – с 1 июня 1918 по 1919 г. Всего вышло 43 номера. «Хроникальные киновыпуски первых лет Советской власти были еще далеко не совершенными. Они создавались бессистемно, отличались однообразием операторской трактовки, стандартностью сюжетов. Представление о киномонтаже в хроникальном кино почти отсутствовало», – читаем мы во вводной статье к каталогу «Советская кинохроника. 1918–1925 гг.»²⁴.

По-видимому, здесь же уместно дать характеристику Всероссийского фотокинокомитета. «Что представлял собой Фото-кинокомитет этого периода? – свидетельствует один из его первых руководителей Н. Ф. Преображенский. – Во главе Фото-кинокомитета стояла большая коллегия. Рабочим аппаратом ее являлась малая коллегия, решавшая все оперативные вопросы. В подчинении малой коллегии находились управление делами, хозяйственная и юридическая часть и три основных отдела: технический, научно-производственный и эксплуатационный. В каждом из этих отделов были подотделы, в свою очередь делившиеся на секции. ... В эксплуатационный отдел входили два подотдела: подотдел проката и подотдел эксплуатации производства. В подотделе проката особая группа занималась выпуском хроникального журнала «Кинонеделя»»²⁵.

«Хроника “Патэ” и “Гомон”, хроника Скобелевского комитета, затем хроника “Свободная Россия” – после Октябрьского переворота сменилась “Кино-Неделей”, издаваемой ВФК(О), – отмечал Дзига Вертов. – “Кино-Неделя” отличалась от предыдущих хроник разве только тем, что надписи были “Советские”. Те же парады и похороны. ... Первое, что поражаало при соприкосновении с кинопроизводством, – что, несмотря на молодость, оно уже установило незыблемые шаблоны, вне которых запрещалось работать»²⁶.

Опыт ознакомления с общим массивом данных кинодокументов позволяет, однако, признать, что сегодня эти «шаблонные» выпуски кинохроники представляют огромный интерес с точки зрения запечатленных в них исторических персонажей и событийной канвы России в первые послереволюционные годы. Это отнюдь не только парады и похороны, хотя они и составляют немалую долю в сюжетах. Так, уже в первом выпуске «Кинонедели» (от 20 мая 1918 г.) мы видим сюжеты о праздновании 100-летия со дня рождения Карла Маркса в Москве, заседании революционного трибунала по делу П. Е. Дыбенко, возвращении беженцев в оккупированную немцами Оршу, народных гуляниях на московском Девичьем поле.

Есть и сюжет о военном параде 1 мая 1918 г. Важнейшими персонажами этого сюжета становятся присутствующие здесь В. И. Ленин, Н. К. Крупская и М. И. Ульянова. Среди других выдающихся персон постреволюционной России, ставших объектом киносъемки в этот день – наркомвоендел Л. Д. Троцкий, принимающий тот же первомайский парад не в самом подо-

²⁴ Советская кинохроника 1918–1925 гг. Аннотированный каталог. Часть 1. Киножурналы / Под ред. Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко. М.: ЦГАКФФД СССР, 1965. С. 4.

²⁵ Преображенский Н.Ф. Воспоминания о работе ВФКО. Из истории кино. Материалы и документы. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 89–90.

²⁶ Доклад Дзига Вертова о «Кино-Правде» 9-го июня 1924 г. // Дзига Вертов. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 48.

бающем для подобных церемоний виде – в гражданском костюме и шляпе, которую он «почивильному» приподнимает за верх, приветствуя солдат.



Л. Д. Троцкий на военном параде 1 мая 1918 г. Кадр из «Кинонедели» № 1 за 1918 г.

Добавим, что сам парад снят очень безыскусно и невыразительно: на средних планах, камерой, установленной сбоку от марширующих. Зритель видит, как перед камерой проезжают несколько кавалеристов, проходит малочисленная колонна пехотинцев, в том числе матросы с винтовками. Марширующие шеренги засняты со спины, что заметно снижает эмоциональное воздействие на зрителя. Важно, однако, что кинорепортаж о данном событии (не как сюжет в киножурнале, но как отдельный короткометражный фильм) москвичи смогли увидеть в кинотеатрах в тот же день, 1 мая. «Фильм “Пролетарский праздник в Москве”, в котором был заснят В. И. Ленин, демонстрировался в тот же день вечером в шести московских кинотеатрах»²⁷.

Не менее интересен сюжет, посвященный рассмотрению революционным трибуналом дела народного комиссара по морским делам Павла Дыбенко. Напомним, что в феврале 1918 г. Дыбенко был снят со всех постов и исключен из РКП(б) за сдачу Нарвы и неподчинение приказам командования. Революционный трибунал, решавший судьбу Дыбенко, выглядит на удивление миролюбиво – это несколько мужчин и одна женщина в гражданской одежде (у последней на голове – белая шляпа). Защитники Дыбенко («Тов. Штейнберг и Егоров», как уточняет титр) улыбаются и даже смеются в объектив. Обвинителем на процессе выступал Николай Крыленко, председатель Революционного трибунала (занимавший короткое время, в 1917–1918 гг., пост главнокомандующего российской армией). После соответствующего титра мы видим мужчину с брюзгливым выражением лица, в шляпе, в костюме с жилеткой, заложившего руки в карманы. Но после начала съемки даже он улыбается в камеру. Обвиняемый Павел Дыбенко представлен явно в позитивном ключе. Камера снимает его на среднем плане, в пальто

²⁷ Летопись российского кино. 1863–1929 / Рук. проекта В. И. Фомин, отв. ред. А. С. Дерябин. М.: Материк, 2004. С. 249.

шинельного фасона, за борт которого «по-наполеоновски» заложена кисть его руки. В следующем портретном кадре Дыбенко, с его роскошной шевелюрой и усами, снят на фоне светлого окна, курящим папиросу. Кроме того, создатели сюжета считают необходимым напомнить о боевом революционном прошлом Дыбенко, и после титра «Дыбенко под Нарвой» мы видим его в матросской бескозырке возле артиллерийского орудия.

Был в первом выпуске «Кинонедели» и чисто бытовой сюжет – о народных гуляниях в Москве на Девичьем поле. Здесь оператор снимает гуляющую толпу и подробно показывает кустарные деревянные игрушки, которые продаются с лотков (игрушечные качели с фигурками в виде двух медведей, мужика и собаки, солдатиков, повозки с лошадью).

Важной особенностью «Кинонедели» было отсутствие в ее производстве многозвенной организационно-бюрократической и цензурирующей системы. На это указывал в своих позднейших публикациях Дзига Вертов: «Экранный журнал “Кино-Неделя” еженедельно показывается только одной утверждающей инстанции – председателю Кинокомитета. И сразу посылается в кинотеатры. Информационного отдела нет. Специальных редакторов, директоров, авторов надписей и текстов – нет. Редактирование, монтаж, тексты, отчетность, вся информационная и организационная работа, сборка размноженных копий и даже специальные афиши с программой очередного номера – всё это пока на обязанности автора-руководителя “Кино-Недели”... Быть спокойным за выход журнала – это для меня означало: довести его вплоть до дверей кинотеатра»²⁸.



П. Е. Дыбенко на фронте под Нарвой. Февраль 1918 г. Кадр из к/ж «Кинонеделя» №1 за 1918 г.

²⁸ От «Кино-Недели» к «Колыбельной». (Как всё начиналось) // Дзига Вертов. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 320.

Не исключено, что именно благодаря отсутствию многочисленных цензурирующих инстанций в «Кинонеделю» № 2 вошел большой сюжет о крестном ходе в Москве на Красной площади. Мы видим процессию священнослужителей с церковными хоругвями во главе с патриархом Тихоном и огромную толпу верующих. И сам подход к отображению крестного хода (без антирелигиозных лозунгов или иронической насмешки в титрах), и место данного сюжета в выпуске (он идет первым) определенно указывают на масштаб и значение этого события. Можно сделать вывод, что на этот момент (июнь 1918 г.) антирелигиозная пропаганда еще не стала нормой для освещения церковной жизни.



Патриарх Тихон во время крестного хода в Москве. Июнь. 1918 г. Кадр из «Кинонедели» № 2 (июнь – июль 1918 г.)

Среди характерных сюжетов «Кинонедели» – кинопортрет какого-либо государственного, общественного или военного деятеля. Это довольно разные по статусу и роду занятий люди. Так, в их числе – комиссар по делам Петроградской коммуны В. Володарский, болгарский посланник в Москве С. Чапрашников, вновь назначенный консул в Гельсингфорсе адмирал А.А. Ружек, командующий Черноморским флотом адмирал В.М. Саблин, председатель советской мирной делегации в Украине Х. Раковский и др. Общая черта всех этих кинопортретов в том, что они представляют собой модифицированный вариант фотосъемки: снимаемый персонаж в лучшем случае делает несколько шагов, затем приветственно приподнимает шляпу и замирает неподвижно перед объективом.

Есть кинопортреты деятелей из «вражеского стана» – как например: адмирал Колчак, заснятый в 1915 г. во Владивостоке, Великий князь Николай Николаевич, бывший член Государственной думы А.И. Гучков. Какие-либо обличительные комментарии-титры к кинопортретам во всех этих случаях отсутствуют.

Из советских государственных деятелей высшего уровня в «Кинонеделе» лучше всего представлены Ленин и Троцкий. Съемки Ленина, помимо указанного выше сюжета о первом майском празднике 1918 г., включены в «Кинонеделю» № 22 (прогулка во дворе Кремля с В. Д. Бонч-Бруевичем 16 октября 1918 г.) и № 32 (выступление с балкона на митинге у здания Моссовета 19 января 1919 г.). Еще чаще в сюжетах киножурнала фигурирует Троцкий.

Кинооператоры сопровождают его во время поездок по фронтам Гражданской войны – на специальном поезде и пароходе (съемки в Казани в «Кинонеделе» № 17 и 18, сентябрь 1918 г.). В Пензе Троцкий принимает парад 1-го революционного чехословацкого отряда и выступает на митинге красноармейцев («Кинонеделя» № 22). В «Кинонеделе» № 35 (февраль 1919 г.) Троцкий снят в г. Балашове (Саратовская губерния), где он также выступает перед солдатами Красной армии.

Кроме фронтовых поездок Троцкого, в «Кинонеделе» № 31 (январь 1919 г.) есть сюжет о выезде на Пермский фронт Г. Е. Зиновьева. Зиновьев, а также Л.Б. Каменев, Н.И. Бухарин, Г.Л. Пятаков фигурируют в сюжете, посвященном VIII съезду РКП(б) («Кинонеделя» № 37, май 1919 г.). Среди командиров Красной армии, неоднократно показанных в сюжетах «Кинонедели», – И. С. Кожевников, А. И. Егоров, Н. А. Худяков, К. А. Мехоношин, И. И. Вацетис, Н. И. Муралов, командующий Волжской военной флотилией Ф. Ф. Раскольников, которого мы видим в сюжете «Кинонедели» № 31 за январь 1919 г. вместе с женой, революционеркой Ларисой Рейснер, на корме военного корабля, а титр сообщает нам, что «в морском бою в Балтийском море на миноносце “Спартак” взят в плен тов. Раскольников». Раскольников участвовал в походе советских миноносцев «Автроил» и «Спартак» на Таллин, которые были взяты в плен 26 декабря 1918 г. британцами со всем экипажем. Не менее любопытные кадры – выступление командира «Партизанской Красной армии» И. С. Кожевникова перед большой группой монахинь Пятницкого монастыря в Белгородской губернии.

Дзига Вертов, имевший уникальный опыт проведения киносъемок на фронтах Гражданской войны, весьма скептически отзывался об использовании кинохроникеров командирами Красной армии: «Каждый командующий считал необходимым иметь оператора около себя и снимать, как он выступает, как он читает речи в том или ином месте»²⁹. Из этого можно сделать немаловажный вывод, что в период выхода «Кинонедели» организация и тематика съемок на фронте была прерогативой отдельных красноармейских командиров, а не диктовалась какими-то центральными институциями.

²⁹ Из истории киноков // Дзига Вертов. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 173.



Выступление И. С. Кожевникова в Пятницком монастыре (Белгородская губерния). Кадр из «Кинонедели» № 32 за 1919 г.

Учитывая, что практически все (за исключением Ленина) из перечисленных выше политических и военных деятелей впоследствии стали жертвами репрессий, укажем и на то, что применительно к столь важному для сталинской пропаганды процессу мифотворчества о Гражданской войне все эти хроникальные кадры оказались не просто бесполезными, но и идеологически-«токсичными».

Как уже отмечалось выше, персоны, нелояльно или даже враждебно относившиеся к советской власти, тоже оказываются интегрированными в новостную мозаику. Кроме уже упомянутых патриарха Тихона, Колчака, Великого князя Николая Николаевича и Гучкова, это политические лидеры «самостийной» Украины С. В. Петлюра и П. П. Скоропадский, депутат Государственной думы и министр Временного правительства И. Г. Церетели, соратник Колчака Ф. И. Баткин. В том, что подобные кадры не сопровождались четкими и однозначными характеристиками политической сущности показываемых персон, можно видеть неразвитость художественного инструментария «Кинонедели», но, безусловно, здесь присутствует и слабая политическая ангажированность киножурнала, его недостаточная адаптация к единому механизму общегосударственной агитационной работы. Сегодня может возникнуть сомнение, что содержание и смысл показываемых на экране кадров (идентификация персон, событий, их идеологическая трактовка) находили адекватное понимание зрительской массой – поскольку зачастую они не сопровождаются даже поясняющими титрами, однако вполне вероятно, что в оригинальной версии такие титры существовали, но впоследствии были утрачены.

Особо следует отметить, что важным коллективным героем фронтовых сюжетов «Кинонедели» является солдатская масса. Мужчины, судя по лицам явно простонародного происхождения, проходят медосмотр на призывном пункте, садятся в поезд, чтобы ехать на фронт, маршируют по улицам, стоят в строю на похоронах командиров. В «Кинонеделе» № 31 есть кадры взятых в плен белогвардейцев. Камера панорамирует по их шеренге – и мы видим всё

те же грубые простонародные лица, это те же мужики из русских деревень, разве что более аккуратно и единообразно обмундированные.

Парады, смотры, шествия воинских соединений выглядят вовсе не пафосно, «непредставительно» – из-за малого количества марширующих бойцов, разнородной экипировки, а порой и комичных эпизодов (так, к шеренге командиров во главе с Троцким, принимающим парад в Пензе, пристраивается одетая в белое платье девочка-подросток, которую не без труда уведут обратно в толпу – «Кинонеделя» № 22). Командиры в кожанках, перетянутых ремнями, и белых папах стоят под знаменами, на которых вышиты угрожающие лозунги («Мы гибель миру старому несем!»), картинно поднимают вверх сабли, но при этом не могут сдержать смущенной улыбки. Марширующему военному оркестру дорогу перебегают собаки.

Событийное содержание выпусков «Кинонедели» выглядит столь же разнородным (бессистемным), что и состав персонажей в ее сюжетах. Сама жизнь еще не регламентирована какими-то строгими нормами, соответственно, не регламентирована и показываемая эту жизнь хроника. Среди событий мирной жизни есть безусловные новости «первой полосы», как, например, тот же сюжет о выздоравливающем Ленине или похороны Веры Холодной в Одессе (№ 40), сюжет о VI Чрезвычайном съезде Советов (№ 24), освобождение Пскова от германских войск. Однако значительно больше сюжетов демонстрирует будничную жизнь в столицах и губернских центрах.

Зрителю показывают, что, так или иначе, в стране восстанавливается ритм мирной жизни. В Москве заканчивается строительство Казанского вокзала (работы ведутся в основном вручную, из техники – только лебедка). Шпиль башни в лесах. «На башне 3-го класса. Отделка орнаментов». Работают резчики по камню. Ресторан «Яр» превращен в «Дворец рабочих». Организуются обеды для безработных. Интеллигенцию мобилизуют на «огородные работы». «У Сухаревой башни. В жаркий день». Простой люд толпится у базарных палаток. Камера панорамирует, в кадр попадает проезжающий трамвай. «Табачная очередь на Петровке». В ней стоят какие-то неопрятно одетые люди, в основном женщины (многие из них – с грудными детьми), на тротуаре сидят инвалиды. «Раздача молока на московском вокзале» – люди с бидонами, банками и даже чайниками с любопытством смотрят на кинокамеру.

«Петроград в эти дни». Общий план сверху – на площадь, в центре которой еще не снесенный памятник Александру III. «На Невском». Трамвай, извозчики, прохожие (план сверху). «Лиговка – центр мелкой уличной торговли». Сидят торгующие. Мужчина в военной шинели и фуражке без кокарды, на коленях – раскрытый чемоданчик с товаром. Дама (явно из «бывших») в черной шляпке, с надменно-печальным лицом продает какие-то мелкие рукодельные безделушки. «Первые шведские пароходы на Неве и товар для погрузки». «Нижний Новгород. Волжская навигация» – грузчики в лаптях носят мешки с зерном.

Что касается форм и способов подачи хроникального материала, то в выпусках «Кинонедели», по справедливому утверждению историка кино В. С. Листова, «нет ничего новаторского, никакой кинематографической эксцентрики»³⁰ – в этом смысле участие в его создании Дзиги Вертова практически ни в чем не проявилось.

Следует отметить, что И. В. Сталин в выпусках «Кинонедели» не запечатлен ни разу. Вообще, первая зафиксированная документально киносъемка Сталина относится к августу 1918 г., к так называемой первой обороне Царицына. Согласно описанию части X («Деникинский фронт») монтажного хроникально-документального фильма Д. Вертова «История Гражданской войны»³¹ оператором А. Лембергом была произведена киносъемка сюжета под названием «Рытье окопов под Царицыном». Ее содержание расшифровывается следующим образом:

³⁰ Листов В. Жизнь и страдания молодого и немолодого Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Том первый. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 4.

³¹ ЦСДФ. Справочник по киножурналам и тематической кинохронике за 1918–1921 годы. Научно-справочный архив РГАКФД. Оп. 1а. Ед. хр. 1380.

«Товарищ СТАЛИН на фронте. Товарищ Сталин с членами Реввоенсовета осматривают окопы и укрепления». Уточним, что приказ о мобилизации в Царицыне буржуазии для рытья окопов был подписан лично Сталиным 14 августа 1918 г. К сожалению, найти этот сюжет в фондах РГАКФФД так и не удалось³².

Что же касается первого появления Сталина в сюжете кинохроники, который доступен для просмотра, то он датируется 18 марта 1919 г. Это спецвыпуск «Похороны Председателя Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов тов. Я. М. Свердлова» (учетный № 18110). С речами на похоронах Свердлова выступают Л. Б. Каменев, А. И. Рыков, Е. М. Ярославский, Г. Е. Зиновьев, Г. Я. Сокольников³³. Сталин с речью на похоронах не выступил. Не видим мы его и среди тех, кто стоит возле гроба. Но когда на общих планах камера показывает перенос гроба к месту захоронения у Кремлевской стены и идущую за гробом траурную процессию, то в центре шеренги из 8 человек мы отчетливо видим невысокого черноусого человека в фуражке со звездой на околыше и хорошо известной долгополой шинели без ремня.

По абрису лица и телосложения это определенно Сталин (известно, что он принимал участие в церемонии похорон), хотя ни укрупнением плана, ни упоминанием в титрах его не удостоивают. Объяснение, по-видимому, простое: на тот момент его положение во властной вертикали не настолько значительно (или афишируемо), чтобы кинохроникеры акцентировали на нем зрительское внимание. В подтверждение этой версии можно обратиться к фотографии из фонда РГАКФФД, сделанной во время тех же похорон: на ней среди сопровождающих гроб отчетливо виден тот же самый человек в шинели и фуражке со звездой!



³² В частности, это не смог сделать даже киновед Н. Изволов, воссоздавший на основе архивных изысканий практически полный вариант утраченного фильма «История Гражданской войны» Д. Вертова.

³³ Выступает и В. И. Ленин, на что указывает титр «Первым выступает Ленин», однако кадры самого выступления в кинодокументе почему-то отсутствуют.

И. В. Сталин (выделен в рамке) среди участников похоронной процессии с гробом Я. М. Свердлова. Москва, 18 марта 1919 г. Кадр из спецвыпуска кинохроники «Похороны Председателя Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов тов. Я. М. Свердлова» (март 1919 г.)

В книге В. Фомина «На пепелище. Советское послевоенное кино 1945–1953 гг. Документы и свидетельства» приводится документ, свидетельствующий еще об одном запечатлении Сталина в той же киносъемке похорон Свердлова. Начальник группы кинолетописи Министерства кинематографии СССР П. Гридасов докладывает об итогах выявления новых ленинских кинодокументов: «В 1949 г. мы проверили кинофильмы ИМЭЛ, Музея Ленина, филиалов музея Ленина в Горках и в Ленинграде, музеев Революции в Москве и Ленинграде, на ленинградских студиях хроники и научно-популярных фильмов, в Мосфильме, в Кинолетописи ЦСДФ (частично), в Центральном киноархиве МВД (частично). Получены сведения о проверке фондов от Алма-Атинской и Бакинской студии. В результате проведенной работы была обнаружена почти вся съемка “Похороны Я. М. Свердлова” (18 марта 1919 г.). В негативе, где есть изображение В. И. Ленина и И. В. Сталина (это единственные планы, где мы видим Ленина рядом со Сталиным)»³⁴. Однако даже при самом внимательном просмотре сюжета под названием “Похороны Я. М. Свердлова” в кинодокументе «Киносъемки В. И. Ленина при жизни» (учетный № 35963, 1-я коробка, сюжет № 12) Сталина мы не находим – ни в одном кадре с Лениным, ни в каком-либо другом варианте. Упоминания о таких документах нет и в каталоге РГАКФФД».



Процессия с гробом Я. М. Свердлова на Красной площади в Москве 18 марта 1919 г. (И. В. Сталин — выделен в рамке). Фото из фонда фотодокументов РГАКФФД

³⁴ На пепелище. Советское послевоенное кино. 1945–1953 гг. Документы и свидетельства. Книга первая. Автор-составитель В. И. Фомин. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. С. 635.

Первая съемка Сталина, атрибутированная по каталогу РГАКФФД, – это фрагмент кинохроники (по разряду «кинолетопись»), который хранится под № 18108 под условным названием «Советское правительство. “Вдоль Кремлевской стены проходят: И. В. Сталин, К. Е. Ворошилов, Г. Е. Зиновьев, Л. Б. Каменев, М. И. Калинин, А. И. Рыков, С. М. Буденный и другие в день 1 мая”»³⁵.



Л.Б. Каменев, Г.Е. Зиновьев, И.В. Сталин и др. проходят по Красной площади. Москва, май 1921(?) г. Кадр из материала кинолетописи из фонда РГАКФФД

Точная датировка этой съемки в каталоге РГАКФФД отсутствует («май 1920 (или 1921 г.)»). Это неслучайно, т. к. после прекращения периодического выпуска «Кинонедели» в 1919 г. функция отображения актуальных событий общественно-политической жизни временно переходит к отдельным, спорадически выпускаемым хроникальным фильмам. Так, в 1920–1921 гг. на экран выходят короткометражные хроникальные фильмы, посвященные важнейшим политическим событиям («Черные дни Кронштадта»), новым праздникам («Празднование 1 мая в Москве», «Празднование 1 мая в Петрограде», «3-я годовщина Красной армии»), политическим форумам («III Конгресс Коминтерна»), установлению советской власти на национальных окраинах («Советский Азербайджан»). Многим из такого рода фильмов была уготована судьба «однодневок» – они не только не имели адекватной базы хранения, но к тому же без особых колебаний использовались как исходный материал для новых монтажных кинолент³⁶ и даже экспортировались за границу – в обмен на поставки негативной киноплёнки.

³⁵ Российский государственный архив кинофотофонодокументов. Электронный каталог фильмов // URL: <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/>

³⁶ Характерным примером подобной практики можно считать монтажные фильмы Д. Вертова «Годовщина революции» и «История Гражданской войны», утраченные почти на 100 лет и, как упомянуто выше, восстановленные по документам лишь в нашем веке киноведом Н. Изволовым.

2. «Киноправда» Дзиги Вертова (1922–1925): общесоюзный новостной киножурнал как новаторский концепт визуального осмысления фактов

Прекращение выпуска «Кинонедели» не могло не представлять серьезной проблемы для кинематографического ведомства. В начале 1922 г. в Совнарком в числе актуальных вопросов, касающихся организации кинопроизводства в Советской России, рассматривается проект выпуска нового регулярного всероссийского новостного киножурнала. «Мысль о необходимости периодического экранного журнала буквально носилась в воздухе... – отмечал историк и киновед В. С. Листов. – Разрозненные кусочки хроники с неизменным успехом шли в рабочих дворцах культуры и пристанционных агитбараках, в коммунистических клубах и глухих селениях, куда с трудом добиралась кинопередвижка... В задаче, стоявшей перед кинематографистами, спрашивалось: почему в неизмеримо более тяжелые времена гражданской войны журнал был, а сейчас, в мирной обстановке, его нет?»³⁷. Как пишет далее Листов, конкретный рецепт решения этой проблемы предлагал кинорежиссер и сценарист Ф. А. Оцеп. Он обратился в Совнарком и Моссовет с предложением выпускать такого рода киножурнал силами художественного коллектива «Русь». «ВЦИК издает свои “Известия”, Совет Труда и Оборона – “Экономическую жизнь”. Нам кажется, было бы интересно создать большой правительственный КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ, разумеется, не на бумаге, а на пленке...»³⁸.

Предложение Оцепа рассматривалось в Совнарком в конце мая, но одобрения так и не получило – прежде всего по той причине, что именно в это время операторы ВФКО уже снимали хроникальные сюжеты для первого выпуска вертовской «Киноправды». На то, чтобы в выборе между инициативой «художественного коллектива» и проектом государственной институции отдать предпочтение последнему, имелись простые и явные резоны: когда общая организация, отбор новостного материала и его экранная интерпретация были прерогативой уполномоченного государством и подотчетного ему киноведомства, имелись гораздо более серьезные гарантии соответствия экранного результата политическим, хозяйственным и иным необходимым официальным нормативам.

Первый выпуск «Киноправды» вышел 5 июня 1922 г. С 1922 г. под юрисдикцией Всероссийского фотокиноотдела и при самом активном организационно-творческом участии Вертова начинает выходить «Киноправда». Всего за период 1922–1925 гг. вышло 23 выпуска (в 1922 – 14, в 1923 – 3, в 1924 – 2, в 1925 – 4).

Формально «Киноправда» – это тоже всего лишь периодический хроникальный новостной киножурнал. Позволим здесь себе важную, с нашей точки зрения, ремарку: изначально название «Кино-Правда» (с дефисом в середине слова и написанием второй части слова с прописной буквы) имело четкую отсылку к названию главного печатного органа ВКП(б), а не к принципу идентичности экранной и жизненной реальности (либо еще глубже – к открытию посредством экрана некой имманентной «правды жизни»)³⁹. Однако креативные способности и амбиции Вертова изначально предполагают трансформировать ее гиперфункцию и художественную морфологию. «...“Киноправда” делается из материала так же, как дом делается из кирпичей, – пишет Вертов. – Из кирпичей можно сложить и печи, и Кремлевскую стену, и

³⁷ Листов В.С. Ленин и кинематограф. 1917–1924. М.: Искусство, 1986. С. 104.

³⁸ Там же. С. 105.

³⁹ В частности, у Л. Мальковой читаем: «“Кино-Правда” – название киножурнала, давшего начало целому направлению советского документального кино, символично, но оно возводило в новое экранное качество название главной газеты партии» (Малькова Л. Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2006. С. 151).

многое другое – из заснятого киноматериала можно выстроить разные кино-вещи»⁴⁰. «“Кино-Правда”, – как поясняет Вертов, – это уже не только журнал на экране. Каждая “Кино-Правда” отличается от предыдущей. Не только по теме, но и по конструкции. Меняется способ монтажного изложения. Меняется качество съемочного материала. Меняется характер и способ применения надписей. Возникают всё новые и новые образцы своеобразных кинопроизведений... Медленно и упорно создается азбука киноязыка. Некоторые “Кино-Правды” в своем стремлении овладеть темой достигают уже размера почти полнометражных фильмов»⁴¹.

Применительно к творческой эволюции самого Вертова «Киноправда» в сравнении с «Кинонеделями» делает вполне логичный шаг от простой фиксации события (набора событий) к их личностному осмыслению и адаптации сообразно некой умозрительной интеллектуально-политизированной концепции восприятия действительности, к закладке событийно-фактического набора в заранее сконструированный «интеллектуально-политизированный футляр». В основе этой концепции, этого «футляра» лежит: а) политическая позиция самого Вертова; б) его творческое ассоциативное мышление, стремящееся находить внутренние смысловые связи между внешними зримыми проявлениями действительности.

Есть серьезные основания утверждать, что Вертов – как *креативный и организационно-художественный создатель* «Киноправды» – полагал, что ему также делегируется и функция *политического интерпретатора* тех событий, которые отображаются на экране. Допустимо сказать, что он считал естественным присвоить себе ту медийную функцию, которые выполняют сегодня ведущие политических новостных программ и интернет-блогеры.

Одной из главнейших задач хроникального киножурнала Вертов видит «воспитание восприятия». «Сотни тысяч, миллионы безграмотных или просто прячущихся от шумнодвигающегося “Сегодня” граждан РСФСР должны будут воспитать своё восприятие перед светящимся экраном Кино»⁴². По логике Вертова, функция «воспитателя» в таком случае делегировалась режиссеру хроникального выпуска. Его прерогативой соответственно становились выбор принципа художественного освоения и подачи хроникального контента. В идеальном варианте весь выпуск хроникального киножурнала должен был представлять собой некую «поэтическую» конструкцию, объединенную общим пафосом и темпоритмом и транслировавшую зрителю некий идейно-эмоциональный импульс.

⁴⁰ Доклад Дзига Вертова о «Кино-Правде» 9-го июня 1924 г. С. 51–52.

⁴¹ От «Кино-Недели» к «Колыбельной». (Как всё начиналось). С. 321.

⁴² Пятый номер «Кино-Правды» // Дзига Вертов. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 18.



Создатель «Киноправды» режиссер-документалист Дзига Вертов. 1920-е гг.

Правомерно сделать вывод, что в своем понимании информационно-пропагандистских функций и соответствующего предназначения «Кино-Правды» Вертов предвосхищал парадигму *телевизионного новостного выпуска*. «При быстроте сношений между странами, при молниеносной пересылке заснятого материала, киногазета должна быть “обзором мира через каждые несколько часов времени”»⁴³. И далее: «...Государство и Коминтерн еще не поняли, что серьезно поддержав “Кино-Правду” оно может найти новый рупор, зрительное радио миру»⁴⁴. Однако, предлагая советскому государству поддержать «Кино-Правду» и обрести в ее лице новый информационно-идеологический «рупор», Вертов, по-видимому, не принимал в расчет, что именно это государство (в лице его вождей и властных структур) захочет всецело контролировать этот «рупор», определяя не только смысл, но и «тембр» исходящих из него слов. Уточним, что на значение кинохроники как «информационно-идеологического рупора» большевистские функционеры указывали еще до вертовских манифестов. Так, руководитель РОСТА (Российского телеграфного агентства) П. М. Керженцев в 1919 г. писал, что «кинохроника – это, в сущности, кино-газета, которая должна не только давать отклик на всё происходящее, но и освещать его с определенной точки зрения»⁴⁵.

Перечень сюжетов «Киноправды» весьма любопытен по своей неоднородной и неравноценной тематике. Так, в 1922 г. в пяти выпусках «Киноправды» (№ 2, 3, 4, 7, 8) освещаются перипетии процесса над правыми эсерами. «Киноправда» № 9 (тот же 1922 г.) посвящает большой сюжет Всероссийскому съезду белого духовенства (так называемой «живой церкви»), в котором показывает его торжественную процессию в самом центре Москвы, главных иерархов и делегатов. Главный сюжет «Киноправды» № 14 – 4-й Конгресс Коминтерна в Москве в 1922 г., в тот же выпуск включен архивный материал о 2-м съезде Коминтерна (1920 г.) с последней прижизненной киносъемкой В. И. Ленина. Среди других важнейших политических событий, отображенных в хронике «Киноправды», – Генуэзская конференция (1922 г.),

⁴³ Доклад Дзиги Вертова о «Кино-Правде». С. 24.

⁴⁴ Там же. С. 25.

⁴⁵ Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. С. 63.

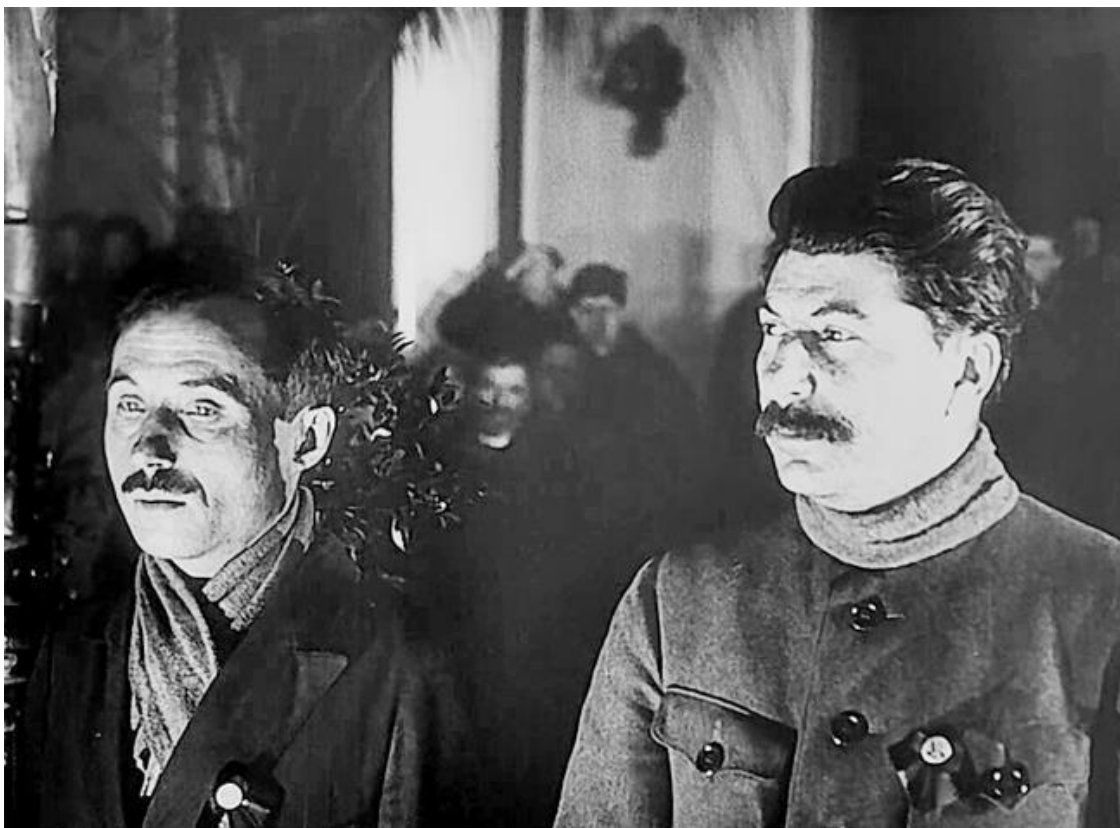
Международная конференция по разоружению в Москве, Большие осенние маневры Красной армии, 5-й Всероссийский съезд профсоюзов.

Наряду с этим «Киноправда» не обходит вниманием будничную рутину городской жизни – открытие скакового сезона на Московском ипподроме, городской пожар и аварию трамвая, процесс изготовления карамели на кондитерской фабрике. В «Киноправду» № 16 Вертов включает большой фрагмент «Дневника Глумова» (киновставку для спектакля первого рабочего Театра Пролеткульта «Мудрец» по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», поставленного С. Эйзенштейном) и весьма близкую к нему по фарсовой фактуре хронику первомайской демонстрации в Москве с элементами сатирической вакханалии на темы классовой борьбы, пролетарской солидарности и антирелигиозной пропаганды.

Что касается географии хроникальных сюжетов, то это преимущественно Москва, в меньшей степени – другие города и губернии России, но присутствуют и заграничные сюжеты – городская жизнь США, виды Парижа, Праги, восточная экзотика (Персия, Узбекистан, Туркмения, Афганистан).

Состав известных исторических персон, фигурирующих в «Киноправде», также весьма любопытен. Естественно, здесь представлены советские государственные и партийные деятели: Ленин, которому полностью посвящены два отдельных тематических выпуска «Киноправды» (№ 21 и 22 за 1925 г.), А.В. Луначарский, Н.И. Бухарин, М.И. Калинин, Е.М. Ярославский, Л. Б. Каменев, А.И. Рыков, Г.Л. Пятаков, Ф.Э. Дзержинский, М.В. Фрунзе, К.Б. Радек, Л.Д. Троцкий... Правда, в отличие от выпусков «Кинонедели», Троцкий появляется в кадре гораздо реже (архивная хроника 1918 г. в Брест-Литовске, съемка на военном параде по случаю 5-й годовщины Октября в 1922 г. и на заседании 4-го Конгресса Коминтерна в том же 1922 г.).

Продолжительный поясной план Сталина, к тому же снабженный уточняющим титром, мы видим в «Ленинской киноправде» (эпизод прощания с телом Ленина в Колонном зале Дома Союзов). Других случаев появления Сталина в выпусках «Киноправды» нами не зафиксировано.



И. В. Сталин на похоронах В. И. Ленина. Январь 1924 г. Кадр из «Киноправды» № 22

Примечательно, что вне поля зрения «Киноправды» остались три съезда большевистской партии, начиная с XI съезда РКП(б) в 1922 г. и заканчивая XIII съездом ВКП(б) в 1924 г., где Сталин был в числе главных действующих лиц. XIII съезду был посвящен отдельный документальный фильм с одноименным названием (режиссер Г. Болтянский). В эпизодах, отснятых непосредственно на заседаниях, Сталин почти незаметен (он занимает место не в президиуме, а в зале), но мы без труда узнаём его во время праздничного мероприятия на Красной площади («демонстрация просвещенцев»), когда руководители ВКП(б) – в т. ч. Сталин, обходят колонны пионеров, а затем приветствуют с трибуны участников демонстрации. С приветственными речами выступают Каменев, Рыков, Троцкий. Сталин не выступает, он стоит крайним справа в первом ряду в группе руководителей и выделяется лишь тем, что энергично приглаживает рукой свою шевелюру.

В качестве гипотезы можно предположить, что в 1922–1925⁴⁶ гг. Вертов, как и многие другие представители организационно-творческого корпуса советского документального кино, не воспринимал персону Сталина как потенциального единоличного лидера советского государства, а его деятельность – как целенаправленную политическую линию с далеко идущими последствиями общенационального и даже глобального масштаба. Однако уже в 1926 г. Сталин появляется в финале вертовского фильма «Шестая часть мира», а через 11 лет дань пие-тета и даже поклонения Сталину как «отцу нации» была щедро воздана Вертовым в полнометражном документальном фильме «Колыбельная».

В Сталине создатели «Киноправды» еще не видят нового отца народов – и точно так же в оппонентах большевистской власти «Киноправда» не видит одиозных «врагов народа», «чудовищ в человеческом облике». Фигуры эсеров в уже упомянутых выпусках «Киноправды» пре-

⁴⁶ XIV съезд ВКП(б), ставший трамплином для политической карьеры Сталина, состоялся в декабре 1925 г., т. е. уже после прекращения выпуска «Киноправды».

подносятся в допустимо критическом ключе. Собственно, основу для этого давала сама процедура и атмосфера судебного процесса в августе 1922 г., где обвиняемые выглядели отнюдь не травмированными психологически (и тем более физически), свободно общались друг с другом, курили и даже смеялись.



Группа подсудимых на процессе правых эсеров. Москва, август 1922##г. Кадр из «Киноправды» №##2 за 1922##г.

В этом смысле серьезным диссонансом выглядят утверждения американской исследовательницы Д. Кэссидэй о том, что судебный процесс был своего рода «инквизиторским спектаклем»: «Потребность в обеспечении правильной реакции зала была так велика, что агенты ГПУ рассаживались между зрителями и провоцировали их соответствующим образом реагировать на показания свидетелей и вынесенный приговор»⁴⁷. Если даже согласиться с тем, что органы власти стремились жестко «срежиссировать» судебный процесс, то в интерпретации «Киноправды» это практически не нашло отражения. Обличительные титры-лозунги в сюжетах отсутствуют, явное неприязненное отношение к обвиняемым можно уяснить только через плакаты рабочих-демонстрантов, которые встречают иностранных защитников (Т. Либкнехта, Э. Вандервельде, К. Розенфельда) эсеров на Виндавском вокзале, а затем участвуют в манифестации на Красной площади. Удостоенный особого внимания в «Киноправде» № 7 – подсудимый Усов, «которому было поручено убить т. Ленина» (первый титр), но «вырвать бога у тысяч рабочих я не решился!» (второй титр). Этот молодой мужчина простонародной внешности в светлой гимнастерке неприязни или тем более ненависти не вызывает. Точно так же, как и одна из главных обвиняемых на процессе (№ 8) – эсерка Коноплёва, молодая широкоскулая женщина славянского типа в белой блузе с черным бантом («я выполнила свой долг революционера и теперь дело трибунала меня судить»).

⁴⁷ Cassidy J. The Enemy on Trial: Early Soviet Courts on Stage and Screen. Northern Illinois University Press, 2000. P. 46.



Л. В. Коноплёва — одна из обвиняемых на процессе правых эсеров. Москва, август 1922 г. Кадр из «Киноправды» № 8

Апофеоз «благодушного» отношения создателей «Киноправды» к политическому процессу — явно инсценированный эпизод в «Киноправде» № 8, когда наблюдающие за процессом обыватели заключают пари на его исход («расстреляют или нет?»⁴⁸).

Еще одна категория персонажей из вражеского стана — представители православной церкви. Они, в частности, фигурируют в сюжете об изъятии церковных ценностей («Кино-

⁴⁸ По решению суда все обвиняемые были приговорены к расстрелу, но прямо на заседании помилованы.

правда» № 1). Никаких титров, обличающих церковного иерарха, присутствующего при этом, нет. Тем более каких-либо примет отрицательного отношения к православию нет в кинорепортаже о съезде так называемой «живой церкви» («Киноправда» № 9), которая была создана с ведома советского руководства как альтернатива прежним церковным институтам. Откровенно антирелигиозный сюжет в «Киноправде» № 15 («Против богов») строится на съемке уличного антирелигиозного фарса, разыгранного комсомольцами в форме «Комсомольского Рождества»: в нем нет ни титров, ни «бичуемых» православных священнослужителей (есть констатирующий кадр всё с теми же представителями «живой церкви»).

В «Киноправде» № 9 есть любопытный сюжет о работе кинопередвижек ВФКО, иллюстрирующий важный аспект публичных показов выпусков киножурнала. После поступления заказа на киносеанс кинопередвижка с проектором выезжает на извозчике на место сеанса (в данном случае – Страстная площадь в Москве). Титр: «“Передвижкино” разворачивают для сеанса в 8 минут». При этом, однако, так же, как и в случае с «Кинонеделями», возникает вопрос, насколько понятным для восприятия зрителями на уличном киносеансе были документальные сюжеты, в которых не было не только поясняющего закадрового комментария (звук в кинопоказ еще не пришел), но даже достаточного набора интертитров.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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