

**ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО ПЕРИОДА НЭПА В АСПЕКТЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО И ПАРТИЙНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА**

© 2015

А.М. Евтушенко, аспирант*Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва (Россия)*

Ключевые слова: кинематограф; НЭП; кинопрокат; ОДСК; АРПК.

Аннотация: Статья посвящена основным тенденциям развития кино как области государственного управления. В статье прослеживаются особенности перехода кинопроизводства и проката фильмов от «военного коммунизма» к НЭПу и от НЭПа к складыванию административно-командной системы. Комментируются основные государственные акты, регулирующие киноотрасль, а также документы и высказывания В.И. Ленина об искусстве экрана. В работе дан аналитический обзор основных акций коммунистической партии советского правительства в области экрана, дана оценка социологической ситуации, складывавшейся вокруг экранного искусства в середине 20-х годов прошлого столетия. Не обойдены вниманием отдельные факты биографии крупных мастеров экрана, так или иначе связанные с политической обстановкой в РСФСР, а потом и в СССР. На фактическом материале прослеживается путь демократических институтов в кино, он напоминает о деятельности «Ассоциации работников революционной кинематографии» и «Общества друзей советского кино». Среди других особенностей времени называется и то обстоятельство, что в судьбах «десятой музы» принимали участие такие видные большевики, как В.И. Ленин, Ф.Э. Дзержинский, Я.Э. Рудзутак, Н.К. Крупская и др. Особое внимание автор уделяет решениям съездов партии, постановлению ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», дискуссиям и резолюциям партийных совещаний о кино. Все эти акты формируют общественный климат, складывающийся вокруг экранного искусства в период НЭПа.

Разрыв с дореволюционной кинематографией происходит не только в идейной области, но и в становлении промышленных методов, характерных для XX века. С одной стороны, экрану становилось тесно в ведомстве Наркомпроса РСФСР, с другой стороны, кинематограф плохо приживался в ведомстве ВСНХ, который видел в кино исключительно индустрию, одно из русел финансовых потоков, в лучшем случае – форму производственной пропаганды.

В настоящее время весьма актуальной является модель перехода кино от государственного регулирования к рынку, а затем возвращение к внерыночной экономике. В какой-то мере аналогичную эволюцию кинематограф и другие экранные искусства прodelьывают и в наши дни.

В настоящее время одним из самых острых вопросов отечественной кинематографической жизни является проблема сосуществования государственного и негосударственного производства и проката фильмов. В работе рассматривается и обобщается опыт такого сосуществования на ранних стадиях развития киноискусства. Вопросы национализации и денационализации кинопредприятий, какими они предстают в первые годы советской власти, в своей постановке и разрешении имеют много общего с проблемами нынешнего дня; историко-теоретическое осмысление указанных аналогий находится в центре внимания автора работы. Из наиболее поздних исследований и публикаций данная проблематика отражена в работах таких авторов, как В.С. Листов, Н.И. Клейман, Л.М. Рошал, В.М. Магидов.

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

20-е годы прошлого века считаются «золотым веком» отечественного кино. Время это отмечено общеизвестными экранными шедеврами, именами Л.В. Кулешова и Д.А. Вертова, С.М. Эйзенштейна и В.И. Пудовкина, А.П. Довженко и Э.И. Шуб и др. Разные аспекты этого периода «десятой музы» отмечены множеством киноведческих, исторических, эстетических на-

учных работ [1–6]. Вместе с тем в этом пласте академической мысли едва ли не полностью отсутствует прослойка, экспонирующая организационную сторону экрана, правительственную политику в области кино. Отдельные, разрозненные труды на эту тему принадлежат киноведам Н.А. Лебедеву, Г.М. Болтянскому, Н.М. Иезуитову, С.С. Гинзбургу, В.М. Магидову, В.С. Листову, В.П. Михайлову и др. Мы будем использовать их наблюдения, однако с учетом того обстоятельства, что они, наблюдения эти, не представляют собой системного единства. Равным образом, общая картина организации кино в 1920-е гг. не прослеживается и по соответствующим главам многотомных трудов в истории кино [7–13]. Трудность в изучении предмета возникает и потому, что между началом периода и его концом с точки зрения организации кино наблюдается существенная разница. Начало новой экономической политики мало сходствует с ее концом.

Новая экономическая политика началась с решений X съезда РКП(б), которые внесли коренные коррективы в социально-экономическую жизнь страны. Началось возвращение к рыночным отношениям, твердой валюте, к упорядочению отношений между городом и деревней. Для нашей темы важно будет отметить, что отдельные, едва ли не случайные тезисы о кино вошли в резолюции и другие основные документы X съезда РКП(б). Например, так называемая платформа десяти утверждает необходимость использования кино в производственной пропаганде. «Заводские собрания, технические совещания, конференции всякого рода (...) печать, искусство, передвижные выставки, кино, промышленные

музеи, клубы и т. д. – все это должно быть использовано для производственной пропаганды [14; 15, с. 62, 63]. Здесь прослеживаются черты, характерные для 1920-х годов. Кино еще перечисляется отдельно от искусства, но уже рядом с ним.

Лишь в следующем, 1922 году В.И. Ленин в беседе с наркомом просвещения А.В. Луначарским сформулирует свое определение кино как «важнейшего из искусств». Об этом высказывании Ленина, которого мы еще коснемся, существует обширная литература, относящаяся к советскому времени, обзор которой не входит в задачу настоящей работы. Следует только отметить, что ленинская формула на протяжении многих лет претерпевала существенные изменения, сохраняемые многими мемуаристами. Сам Луначарский в разные годы по-разному трактовал ленинское высказывание. В итоге каноническое высказывание афоризма было придано максиме из письма Луначарского к Г.М. Болтянскому в 1925 году: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» [16, с. 579.9 (примечание)]. Для советской идеологии высказывание В.И. Ленина стало основополагающим эстетическим определением. Сама дефиниция искусства включала теперь экранное зрелище, которое отныне выглядело полноправным в кругу старых искусств, а законы кино становились законами эстетики.

Кроме этой генерализующей формулы источники сохранили и ее развитие в частных случаях. Например, большевичка М.В. Фофанова записала следующее ленинское соображение: «Радио и кино – вот что нам нужно, и как можно скорей. Их можно использовать для убыстрения учебы, для лучшего освоения курса в школе, на заводе и даже в университетах» [17, с. 48]. Другой мемуарный источник сохранил не менее обывающее суждение лидера большевиков: «Кино в деревне не менее важно, чем книга» [18, с. 1]. Наконец, близкое по содержанию соображение опубликовала в 1926 году «Крестьянская газета»: «Кино может заменить десять культурных работников» [19].

Нетрудно заметить, что Ленин, а вслед за ним и вся большевистская элита видят в кинематографе все-таки не столько искусство, сколько инструмент пропагандистской деятельности, культуртрегерство, распространение производственных навыков среди населения. Собственно, именно это и определит роль и место кино в структуре государства и общества на ближайшие десятилетия. В том же русле составлено поручение В.И. Ленина «Директивы по киноделу», относящееся к началу 1922 года. В этих директивах сформулировано то, что вошло в историю отечественного кино под названием «ленинская пропорция». Судя по этим директивам, председатель Совнаркома РСФСР единицей кинопоказа полагает не отдельный фильм, а программу кинопредставлений, в которой должна быть установлена определенная пропорция: «а) Увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабины и контрреволюции) и б) под фирмой «из жизни народов всех стран» – картины специально пропагандистского содержания, как то: колониальная политика Англии в Индии, Лига Наций, голодающие Берлина и т. д. и т. п.» [16, с. 360, 361].

В этих же директивах предусматривалась исключительно строгая централизация всего кинодела. Нарком-

просу поручалось зарегистрировать все киноленты, допущенные к показу в РСФСР, занумеровать их и строго следить, чтобы не было отступлений от утвержденного списка. Более того, прежде чем выпускать картину в прокат, ее следовало показывать для проверки коммунистическим функционерам, которые и решали бы судьбу картины. Тем самым закладывались будущие основы организации кино в тоталитарном государстве. Разумеется, ни в 1922 году, ни в ближайшие последующие годы эти директивы не выполнялись, да и не могли быть выполнены. Аппарат Наркомпроса не был столь влиятелен (особенно в провинции). Однако директивы наряду с устными высказываниями вождя послужили не столько практическим руководством, сколько идейным фундаментом становления «самого важного из всех искусств».

По существу, новая экономическая политика в кино началась 27 сентября 1921 года, через несколько месяцев после X съезда РКП(б), постановлением Совета народных комиссаров РСФСР, по которому Народный комиссариат просвещения получил право сдавать частным предпринимателям в аренду киноателье и кинотеатры. На этот счет разрабатывалась соответствующая инструкция [20, с. 60]. В рамках короткой статьи невозможно изложить все подробности перехода кинематографии к НЭПу. Наиболее полная картина этого перехода отображена в монографии В.С. Листова, охватывающей период до 1924 года. В ней на основе архивных материалов изложены основные государственные акции по кино начала 1920-х гг. [21, с. 135–161].

Следует только обратить внимание на декрет, хронологически предшествующий легализации частного предпринимательства в кино. Речь идет о декрете Совнаркома РСФСР «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами». Согласно этому декрету, в коллективах национализированных заводов и фабрик, а также в советских учреждениях агитационно-пропагандистские картины преимущественно советского производства демонстрировались бесплатно. Тем самым складывалась основополагающая модель бытования кино при НЭПе. У горожанина был каждодневный выбор – либо смотреть агитационно-пропагандистскую продукцию бесплатно, либо за деньги посещать частные коммерческие кинотеатры, предлагающие зарубежные и дореволюционные фильмы и советскую мелодраму. Именно этими двумя государственными актами определялось основное противоречие – между коммерческим и пропагандистским кино. Позже это противоречие достигло совершенно немислимых форм. С одной стороны, рабочий класс на всех перекрестках объявлялся гегемоном, движущей силой революции, а с другой – он был поражен в правах, так как не имел возможности смотреть зарубежные картины. В рабочих клубах и на фабрично-заводских площадках их не показывали, а роскошные частные заведения были пролетарию не по карману.

Материал кинематографа 1920-х годов, быть может, не лучший аргумент для осознания классовой и сословной структуры раннего советского общества. Для изучения этой структуры можно найти более значимые аргументы, чем экранное искусство. Тем не менее пример с платными и бесплатными сеансами начала НЭПа весьма убедителен.

Одним из самых острых вопросов времени выступает проблема класса-гегемона, от имени которого правит большевистская партия. Здесь достаточно будет сказать, что классический марксов пролетариат в России далеко еще не сложился. И дело тут не только в статистических данных, но в коренных особенностях психологии большинства народа. Пусть в формальном отношении сотни тысяч людей причисляются к пролетариату – на самом деле это носители крестьянской, общинной психологии, весьма удаленные от западной социалистической идеологии, проповедуемой ранним большевизмом.

По этому поводу наиболее продвинутые представители партии и Советов отнюдь не заблуждаются. В.И. Ленин в своих письмах к секретарю ЦК РКП(б) В.М. Молотову (март 1922-го) писал прямо и откровенно: «Если не закрывать себе глаза на действительность, то надо признать, что в настоящее время пролетарская политика партии определяется не ее составом, а громадным, безраздельным авторитетом того тончайшего слоя, который можно назвать старой партийной гвардией» [22, с. 20]. И далее: «Сплошь и рядом в категорию рабочих попадают самые настоящие мелкие буржуа, которые случайно и на самый короткий срок превратились в рабочих» [22, с. 18].

Сама уже упомянутая формула вождя «из всех искусств для нас важнейшим является кино» отчасти выявляла смысл этого противоречия. Для Ленина лично, выпускника гимназии и университета, кино вовсе не было важнейшим из искусств. Нарком просвещения А.В. Луначарский отмечал, что для Ленина приоритетными были «старшие» искусства – литература, музыка, театр. На кинопросмотры в усадьбе Горки Владимир Ильич соглашался не часто, как бы снисходя ко вкусам и привычкам своего окружения [23, с. 143, 144].

Важнейшим кино становилось не в личном, а в государственном и общественном смысле. В стране, где более половины населения было неграмотно, ничего удивительного в этом не было.

В том же русле была знаменитая статья Ленина «О значении воинствующего материализма» (1922 г.). В ней лидер большевиков демонстрировал верное понимание российской реальности. Смысл статьи состоял в том, что если мы будем обращаться к народу непосредственно с проповедью учения Маркса, то мы, несомненно, не будем поняты. Все это слишком сложно и абстрактно. Поэтому, утверждал Ленин, в нашей пропаганде и агитации мы должны опираться не столько на Маркса, сколько на писания материалистов и атеистов домарковского периода [22, с. 201–210]. На первый план выступали французские мыслители XVIII века, немец Людвиг Фейербах, русские А.Н. Радищев и Л.Н. Толстой и др. Все это имело прямое отношение к руководству кинематографом.

В печати первой половины 1920-х годов нередко можно встретить утверждение, что РКП(б) и советская власть еще не овладели кинематографом. Это была несомненная правда. НЭП позволяла и частное кинопроизводство, и тем более частный прокат. Считалось, будто зарубежные фильмы демонстрируются только в дорогих электро-театрах, в центрах крупных городов. На самом деле их показывали и на окраинах, и между агитками в рабочих клубах и даже подпольно на частных квартирах.

Меры, ограничивающие импорт фильмов, не действовали. Запреты распространялись в основном на проникновение картин через западные границы государства. На востоке еще существовала так называемая Дальневосточная республика, граница которой с РСФСР, по существу, не охранялась. Поток того, что называлось «растленным буржуазным кино», беспрепятственно шел из Соединенных Штатов Америки, Японии, Китая через Сибирь и Урал.

Понимая реальное положение вещей, советское правительство уже в 1922 году пыталось подчинить экран основным положениям партийной политики. Кинодело было выведено из слабого, сравнительно либерального ведомства Наркомпроса и передано в новое ведомство – Госкино (с декабря 1922 года). Госкино мыслилось как некое акционерное общество, в которое входили разные учреждения, предприятия, организации. По существу же оно не подчинялось никому, кроме отдела пропаганды и агитации ЦК РКП(б). Об этом надежно свидетельствуют документы архивного фонда этой структурной части ЦК, сохранившиеся в архиве [24].

Понятно: переходя под контроль партийных государственных инстанций, кинематограф в значительной мере проигрывал свободу творчества. Но следует признать, что в смысле организационном и финансовом тут наблюдались и некоторые достижения. Не надо забывать, что экранные шедевры мирового значения, такие, например, как «Кино-правда» Вертова или «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, были созданы не на частных, а на государственных предприятиях и финансировались из государственного бюджета.

Рубежным на этом пути можно считать май 1924 года, когда в Москве собрался XIII съезд партии. В его резолюции впервые в партийной истории кинематографу был посвящен специальный раздел, определяющий политику в области самого важного из всех искусств. В этом разделе, в частности, говорилось: «Съезд считает необходимым объединение существующих киноорганизаций в пределах союзных республик на основе сохранения монополий проката в каждой республике /.../ Неокрепшее кинодело нуждается в материальном содействии, которое должно выразиться в понижении налогов и пошлин» [25, с. 622].

Таким образом, каждая из республик СССР получала право более или менее самостоятельно распоряжаться репертуарной политикой, прокатом, строительством кинотеатров и т. д. В руководстве кинематографом наступал короткий период относительной децентрализации. Но большинство национальных образований государства еще не располагало собственным кинопроизводством, оно начиналось позже и, как правило, с нуля.

Тем не менее к 1925 году – по тогдашней терминологии «угар НЭПа» – некий опыт взаимоотношений власти и искусства был накоплен, устоялся. Наряду с частными и кооперативными издательствами, театрами, концертными площадками действовали кооперативные киноателье, прокатные конторы, кинотеатры. Все это подвергалось цензуре, облагалось предельно возможными налогами, шла травля в прессе. Независимо от этого, середина 1920-х годов вошла в историю как время высокого взлета советского искусства, как эпоха достижений русского авангарда, повлиявшего едва ли не на все мировое искусство. Этот опыт

партийно-государственного строительства был обобщен в известном постановлении ЦК «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Название документа неточно отражало его смысл. Речь шла не только о художественной литературе, но и обо всех без исключения областях художественного творчества. Поэтому этот партийный акт, написанный при участии известного военного деятеля М.В. Фрунзе, не может быть исключен при рассмотрении нашей темы.

Создатели постановления, конечно, исходили из базовых марксистско-ленинских положений о диктатуре пролетариата, о руководящей роли партии и советского государства в идеологической жизни страны, об опоре на массовую самостоятельность трудящихся. Была отдана дань соображениям о развитии пролетарского искусства, о борьбе с буржуазными проявлениями в литературе и театре, о цензуре и т. д. Но вместе с тем постановление оставляло известный простор для художественного творчества. По существу, оно рассматривало художественное произведение не только как инструмент воздействия на общественное сознание, но и как реальный факт жизни, отчасти независимый от партии и государства, т. е. факт, с которым следовало считаться. Вот эта объективная сторона произведения, отражающая некую действительность, признавалась одной из главных ценностей творческого процесса. Во всяком случае, было еще далеко до поощрения карьеристских упражнений, в которых действительность приукрашивалась. Кроме того, понятие «социальный заказ» еще не полностью подменялось простым бюрократическим заказом, где ведущую роль играло прославление текущей политики партии и правительства. «Ни на минуту не сдвигая позиций коммунизма, – говорилось в постановлении, – в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним» [26, с. 11].

Постановление действовало недолго, всего только до конца НЭПа. Но вторая половина 1920-х годов отличалась гораздо большей широтой взглядов и терпимостью, чем годы гражданской войны или тем более 1930-е годы. Руководство кинематографом в это время далеко не полностью сосредотачивалось в партийных и государственных инстанциях. Например, в 1920 году возникает АРПК – Ассоциация работников революционной кинематографии, объединившая мастеров экрана, признающих советскую власть. В кино не выявляется с полной очевидностью такое явление, как «попутничество». «Попутчик» – название, придуманное Л.Д. Троцким для художников, которые до известного рубежа согласны на эволюцию большевистской власти. Но, разумеется, под эту категорию в какой-то мере подпадают кинематографисты старых школ – Протазанов, Кулешов, Ханжонков, отчасти Эйзенштейн. Тут важно подчеркнуть отличие труда писателя от труда кинематографиста. Сама технология работы литератора не требует государственного вмешательства и финансирования. Режиссер в этом смысле гораздо более зависим от продюсера, которым в ту пору выступает, как правило, государство.

Советская власть, еще недалеко ушедшая от своих идейных истоков, пытается вводить в кинематограф

массовые, общественные начала. Создается знаменитое ОДСК – Общество друзей советского кино. О том, насколько важное значение власть придавала ОДСК, говорит тот факт, что первым председателем общества стал Ф.Э. Дзержинский, которого на этом посту сменил потом заместитель председателя Совнаркома Я.Э. Рудзутак. Ту же роль – роль углубления и расширения общественных начал в мире экрана – играли партийные совещания по кино, прошедшие в 1920-х годах [7, с. 263–265]. По документам этих совещаний можно судить о том, как постепенно изживались рыночные отношения в кино, как сравнительно мягкая идеология НЭПа сменялась элементами будущей административно-командной системы.

Первое десятилетие советской власти не прошло бесследно даже для самых талантливых, самых крупных творческих работников экрана. Они работали в условиях стесняющих ограничений, запретов, некомпетентных вмешательств в производство и прокат фильмов. Кроме чисто художественного опыта, они постигали еще и опыт общения с бюрократическими структурами, усваивали терминологию, насаждаемую властью, учились говорить на ее, власти, языке. Весьма показательным примером этой эволюции может служить известное письмо беспартийных режиссеров к киносовещанию 1928 года, в котором выдающиеся творческие работники обращались с просьбой улучшить партийное руководство кинематографом, сделать его компетентным и действенным. Письмо подписали известные режиссеры Г. Александров, Г. Козинцев, Л. Трауберг, В. Пудовкин, А. Роом, С. Эйзенштейн, С. Юткевич и др. [7, с. 267]. Поверхностная постсоветская критика с легкостью обвиняла этих и других художников в конформизме и официозности, не давая себе труда понять реальных обстоятельств времени, условий «игры» на переломе от НЭПа к авторитарной диктатуре. Применяя официальные штампы, режиссеры отстаивали прежде всего возможность своей профессиональной реализации в кино. А мера искренности, с которой они подписывали обращение, остается делом их личной совести и, на наш взгляд, потомкам неподсудна.

...Период «Великого Немого» завершился.

Впереди были тридцатые годы, годы страшной гражданской войны государства против народа, когда человек оставался один на один с бездушной карательной машиной. Но и в это страшное время отечественный экран нес в себе великую традицию русской культуры, стремился преодолеть антигуманную суть новых общественных условий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. 239 с.
2. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. 327 с.
3. Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.
4. Пудовкин В. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. 440 с.
5. Довженко А.П. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. 543 с.
6. Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. 472 с.

7. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино. М.: Искусство, 1956. 373 с.
8. Болтынский Г.М. Ленин и кино. М.-Л.: Театропечать, 1925. 96 с.
9. Иезуитов Н.М. Пути художественного фильма. М.: Кинофотоиздат, 1934. 152 с.
10. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 398 с.
11. Магидов В.М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005. 380 с.
12. Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. М.: Материк, 1995. 175 с.
13. Будяк Л.М., Михайлов В.П. Адреса московского кино. М.: НИИ киноискусства, 1987. 352 с.
14. О производственной пропаганде // Правда. 1921. 18 января.
15. Попов Т.Т., Субботин Д.Т. К истории советских общественных организаций. М.: Высшая школа, 1970. 440 с.
16. Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 44. Изд. 5-е. М.: Политиздат, 1964. 598 с.
17. Фофанова М. Воспоминания о пережитом // Искусство кино. 1970. № 8. С. 12.
18. Горбунов В. Одна строка // Искусство кино. 1969. № 4. С. 1.
19. Новая деревня // Крестьянская газета. 1926. 9 февраля.
20. Самое важное из всех искусств: Ленин о кино. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1973. 234 с.
21. Листов В.С. Ленин и кинематограф. М.: Искусство, 1986. 174 с.
22. Ленин В.И. Полн.собр. соч. Т. 45. М.: Политиздат, 1964. 588 с.
23. Луначарский А.В. Из неизданных воспоминаний о В.И. Ленине // Воспоминания о В.И. Ленине. В 10 т. Т. 8. М.: Политиздат, 1991. С. 357–362.
24. Российский гос. архив социально-политической истории. Ф. 17. Оп. 60.
25. ВКП (б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Партиздат, 1936. 1460 с.
26. Постановление «О политике партии в области художественной литературы» // Известия ЦК РКП(б). 1925. № 25–26.
6. Shub E. *Zhizn' moya - kinematograf* [My life – cinematography]. Moscow, Iskusstvo publ., 1972, 472 p.
7. Lebedev N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino* [Essays on the USSR cinema history. Silent cinema]. Moscow, Iskusstvo publ., 1956, 373 p.
8. Boltyansky G.M. *Lenin i kino* [Lenin and the cinema]. Moscow, Teakinopechat' publ., 1925, 96 p.
9. Iezuitov N.M. *Puti hudozhestvennogo filma* [Ways of feature film]. Moscow, Kinofotoizdat publ., 1934, 152 p.
10. Ginzburg S.S. *Kinematografiya dorevolyutsionnoy Rossii* [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. Moscow, Iskusstvo publ., 1963, 398 p.
11. Magidov V.M. *Kinofotodokumenti v kontekste istoricheskogo znaniya* [Cinema- and photodocuments within the framework of historical awareness]. Moscow, RGGU publ., 2005, 380 p.
12. Listov V.S. *Rossiya. Revolyutsiya. Kinematograf* [Russia. Revolution. Cinematography]. Moscow, Materik publ., 1995, 175 p.
13. Budyak L.M., Mikhaylov V.P. *Adresa moskovskogo kino* [Addresses of Moscow cinema]. Moscow, NII kinoiskusstva publ., 1987, 352 p.
14. About industrial propaganda. *Pravda*, 1921, 18 Jan.
15. Popov T.T., Subbotin D.T. *K istorii sovetskih obschestvennih organizatsiy* [To the history of soviet public organizations]. Moscow, Visshaya shkola publ., 1970, 440 p.
16. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete edition]. 5th ed. M., Politizdat publ., 1964, vol. 44, 598 p.
17. Fofanova M. Reminiscences about experience. *Iskusstvo kino*, 1970, no. 8, p. 12.
18. Gorbunov V. One line. *Iskusstvo kino*, 1969, no. 4, p. 1.
19. New village. *Krestyanskaya gazeta*, 1926, 9 Feb.
20. *Samoe vazhnoe iz vseh iskusstv: Lenin o kino* [The most important of all the arts: Lenin about the cinema]. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo publ., 1973, 234 p.
21. Listov V.S. *Lenin i kinematograf* [Lenin and cinematography]. Moscow, Iskusstvo publ., 1986, 174 p.
22. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete edition]. M., Politizdat publ., 1964, vol. 45, 588 p.
23. Lunacharsky A.V. From the unpublished memories about V.I.Lenin. *Vospominaniya o V.I. Lenine*. M., Politizdat publ., 1991, vol. 8, pp. 357–362.
24. Russian national archive of social and political history. F. 17. F. 60.
25. *VKP(b) v rezolyutsiyah i resheniyah s'ezdov, konferentsiy i plenumov TsK* [All-Union Communist Party (Bolsheviks) in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee]. Moscow, Partizdat publ., 1936, 1460 p.
26. Resolution «About policy of the party in fiction area». *Izvestiya TsK RKP(b)*, 1925, no. 25–26.

REFERENCES

1. Kuleshov L.V. *Statyi. Materiali* [Articles. Materials]. Moscow, Iskusstvo publ., 1979, 239 p.
2. Vertov D. *Statyi. Dnevniki. Zamisli* [Articles. Diaries. Ideas]. Moscow, Iskusstvo publ., 1966, 327 p.
3. Eisenstein S. *Izbrannie proizvedeniya* [Selected works]. Moscow, Iskusstvo publ., 1964–1971, 6 vol.
4. Pudovkin V. *Sobranie sochineniy* [Collected edition]. Moscow, Iskusstvo publ., 1974, vol. 1, 440 p.
5. Dovzhenko A.P. *Sobranie sochineniy* [Collected edition]. Moscow, Iskusstvo publ., 1969, vol. 4, 543 p.

**RUSSIAN CINEMATOGRAPHY OF NEP PERIOD IN THE TERMS
OF STATE AND PARTY CONSTRUCTION**

© 2015

A.M. Evtushenko, post-graduate student

All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow (Russia)

Keywords: cinematography; New Economic Policy; film distribution and exhibition system; Society of Soviet Cinema Friends (SSCF); Labour Union of Revolutionary Cinematography (LURC).

Annotation: The article shows the main trends in development of cinematography as the area of public administration. The work traces the features of transition of film production and distribution of films from the «military communism» to the NEP and from the NEP to the formation of administrative-command system. The author comments on the basic government acts regulating the film industry, as well as V.I. Lenin's documents and statements about the screen art. The paper presents an analytical review of the major actions of the Communist Party of the Soviet government in the area of the screen art, and evaluation of the sociological situation around the screen art in the mid 20-ies of the previous century. The work reveals some biographical facts of great masters of the screen, in one way or another connected with the political situation in the Russian Federation and later in the Soviet Union. Some real facts and evidence help to trace the development of democratic institutions in the movie; it recalls the activities of the «Labour Union of Revolutionary Cinematography» and «Society of Soviet Cinema Friends». Other feature of that time is expressed through the fact that the fate of the «tenth muse» was affected by such prominent Bolsheviks as V.I. Lenin, F.E. Dzerzhinsky, Y.E. Rudzutak, N.K. Krupskaya and others. Special attention is given to the decisions of the Party Congresses, the decision of the Central Committee of the RCP(B) «About Party Policy in Literature», debates and resolutions of the Party meetings about the cinema. All these acts form the social climate around screen art within the NEP period.

Break with the pre-revolutionary cinematography takes place not only in the ideological area but also in the development of industrial methods of the twentieth century. On the one hand, authority of RSFSR People's commissariat for education was not enough for the screen art; on the other hand, cinematography got poorly accustomed to the cinema department of Supreme Economic Council, which considered the movie industry as only one of the sources of financial gain, or in the best case – the form of industrial propaganda.

At the present time, the most relevant model is the model of cinema transition from government regulation to the market and then return to the non-market economy. To some extent, similar evolution takes place in nowadays cinematography and other screen arts.