

Секция «Литературный процесс и журналистика: история, критика, публицистика»

Репрезентация роли кинематографа в культурном строительстве 20-х гг. XX в. на страницах журнала «Кино-фот»

Научный руководитель – Бучкина Елена Александровна

Мордвинцева Яна Евгеньевна

Студент (магистр)

Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия

E-mail: yana.mordvinceva@mail.ru

Большевики с начала своей борьбы за власть уделяли большое внимание кинематографу, в то время как Императорское правительство почти не пыталось задействовать его для борьбы с революционными настроениями, ограничиваясь в основном придворной хроникой. В годы революции кино постепенно превратилось в одно из важнейших средств агитации. Новаторскими технологиями пропаганды стали передвижные установки, позволявшие массам познакомиться с новым медиаканалом: киновагоны, -повозки и -пароходы. Важно отметить, что начало становления кинематографа как средства идеологического влияния, а также отношение самих кинематографистов-новаторов, которое они выражали в авангардистских изданиях, к этому явлению, ещё мало изучены исследователями, что говорит об актуальности работы в области культурного строительства 1920-х годов.

После Октябрьской революции при Комиссии по народному образованию был создан киноподотдел. А уже 27 августа 1919 года произошла национализация кинодела. 18 сентября 1919 года был учрежден Всероссийский фотокиноотдел при Наркомпросе, который в годы НЭПа заменил новый орган – Центральное государственное фотокинопредприятие (Госкино).

Большевики были убеждены, что кино станет эффективным средством идеологического воздействия на население, значительная часть которого оставалась неграмотной. Кинематограф был массовым искусством, умеющим быстро доносить идеи до аудитории и сильнее на нее воздействовать, чем традиционные методы агитации. Идеологическая важность кино была озвучена на VIII съезде РКП(б) в марте 1919 года. В его резолюции подчеркивалась особая роль кино в политической пропаганде и культурно-просветительской работе, особенно в деревне среди малограмотного и неграмотного крестьянства. Уже в 1919 году была открыта Государственная Школа Кинематографии при Фото-Кино-Комитете Н.К.П. – первая в мире киношкола.

Левое искусство с радостью восприняло свою «агитационную миссию». Вот как описывает кинокритик Борис Арватов в статье «Агит-кино» 1922 года резкое превращение традиционных искусств в инструмент коммунистической пропаганды: «Картина свелась к материальной конструкции и была заменена полнокровным и дерзким плакатом; стихи обезумелись, а вместо них заговорила радио-реклама; театр стал равняться по физкультуре, а в качестве его преемника выступило кино» [1]. Он смело пишет, что вопроса о том, за какую идеологию агитировать, не стояло – вопрос заключался лишь в эффективных методах агитации. Агиткино стало абсолютно логичным следствием левого кинематографа.

Одним из активных «помощников» нового строя стал конструктивизм, призывавший уничтожить искусство и заменить его на интеллектуально-материальное производство. Свои идеи конструктивисты провозглашали в изданиях-манифестах, в частности, в журнале Алексея Гана «Кино-фот», который издавался с 25 августа 1922 года тиражом 4000 экземпляров и выходил до 1924 года. Журнал распространялся по московским кинотеатрам и вывозился в другие города: в Петроград, Смоленск, Ростов-на-Дону, Козлов, Орел,

Самару, Саратов, Нижний Новгород, а также в Харьков, Одессу и Киев. В «Кино-фоте» издавались Лев Кулешов, Дзига Вертов, Александр Родченко, Владимир Маяковский и другие деятели авангарда. Иллюстрации для издания создавала художница Варвара Степанова.

Кинематографисты-новаторы хотели создать уникальный киноязык, который исходил бы из технической природы кино и не зависел от приемов литературы, живописи, театра. Этот киноязык таил в себе потенциал мощного инструмента влияния, а зрители, чье киновосприятие ещё не было так развито, как у современного человека, стали своеобразной площадкой для исследования: «Бессознательно освоенная кинокамерой реальность, преподносимая зрителю, усугубляется быстрой сменой монтажных эпизодов, которую не успевает проработать человеческий мозг, еще не адаптированный во время зарождения кинематографа, к такой скорости подачи и принятия любой, а тем более – визуальной информации» [2]. Неслучайно, конструктивисты активно поддерживали внедрение кинопедагогики в образовательный процесс.

На страницах издания «Кино-фот» Гана регулярно рекламировалась киногазета «Кино-Правда» Дзиги Вертова, одного из основателей документального кино, и его творческой группы «Киноки», выпускавшую хронику с 1922 года. Название «Кино-Правда» отсылало к газете большевиков «Правда», а также демонстрировало преданность новому строю и готовность выполнять революционные задачи. Дзига Вертов, важный след в жизни которого оставил опыт инструктора киновагонов на агитпоездах ВЦИК в 1919 году, где он мог изучать реакцию зрителей на кино, осознал, что именно хроника должна занять ключевое место в политической агитации из-за своего искушения жизнеподобием: «Узнаваемые факты были ключом к сознанию масс. «Нетронутые глаза» зрителей поражали кадры голода и разрухи, снятые на фронте. Они сопереживали увиденному, многие из них имели схожий опыт. Живой отклик крестьянской публики необходимо было направить в правильное русло» [3].

Добиваться нужного воздействия кадров на зрителей помогал монтаж. Особую роль здесь сыграли труды Льва Кулешова, которые регулярно публиковались в «Кино-фоте». Кулешов доказал, что ключевым в кино является не отдельный кадр, а их последовательность. Съёмка действительности, «организованная» авторским монтажом, позволяла режиссеру получить «контроль» над реальностью, деконструировать её так, чтобы она отвечала коммунистическому миропониманию.

Дихотомия раннего советского кино заключалась в том, что кинокамеру или «кино-глаз» воспринимали как инструмент, способный объективно отображать действительность, избегая психологизма человеческого восприятия. В то же время эта «объективность» была изначально идеологически искажена, но в понимании социалистических деятелей искусства здесь не было никакого противоречия, ведь марксистский взгляд был единственно верным инструментом для анализа окружающего мира. Алексей Ган считал целью кинематографа помочь увидеть «действенный мир человеческого бытия» тем, кто опоздал или еще не научился видеть реальность в ее конкретном содержании [4].

Источники и литература

- 1) Арватов Б. Агит-кино // Кино-фот. 1922. No. 2. С. 2.
- 2) Венкова А.В. Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Теоретическая программа журнала «Кино-фото» и деятельность «Первой рабочей группы конструктивистов» // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2021. No. 1 (58). С. 34.
- 3) Горячок К. Киноки: школа Дзиги Вертова. – Москва: Бослен, 2025. С. 30.

4) Ган А. 10-я Кино-Правда // Кино-фот. 1922. No. 4. С. 4.