

Українське радянське кіно та політична цензура 1920-х років

Досліджено особливості першого етапу становлення та функціонування органів політичної цензури та українського радянського кіно.

Ключові слова: український кінематограф, кінокритика, політична цензура, партійні органи.

Нові історичні умови, в яких функціонує українське суспільство, сприяли посиленню уваги до вивчення актуальної проблеми становлення та функціонування системи політичної цензури в СРСР. Досліджуючи роль цензури, важливо показати форми і методи здійснення політично-ідеологічного контролю за різними сферами життя суспільства, її вплив на формування світоглядних уподобань верств населення України.

Метою даної наукової розвідки є дослідити, як у 1920-х роках одночасно відбувалося становлення українського радянського кіно та органів політичної цензури, набував сили партійний контроль за кінематографом.

На сьогоднішній день ця важлива проблематика в Україні перебуває на стадії початкового висвітлення.

Історія українського радянського кінопочалася у 1920 р., коли було створено Всеукраїнський кіно-фото комітет – центральний керівний орган української кінематографічної справи [1]. Він постійно контактував з Уповноваженим представником НКО УСРР у Німеччині купуючи не лише кіноплівку, а також кінокартини [2]. 31 січня 1921 р. відбулося засідання організаційного комітету для заснування 1-ої Державної кіноакадемії України, на якому обговорювалося питання «кінопропаганди» та виготовлення художньо-популярних картин про жовтневу революцію за участі більшовицьких лідерів – В. Леніна, Г. Зінов'єва, А. Луначарського, Х. Раковського, Л. Троцького, О. Рикова, Г. Гринька [3]. Підготовкою картин мав займатися Наркомос УСРР.

Перші фільми з'явилися у 1922 р. («Посединок», «Помішки», «Привід блукає по Європі», «Слюсар і канцлер» (сценарій А. Луначарського). «Це були, – ретроспективно оцінював їх у 1934 р. критик І. Юрченко, – типові костюмно-історичні чи салонно-любовні драми, які нічого нового, порівняно з дореволюційною продукцією цих ветеранів російської буржуазної кінематографії не становили. Художній примітивізм, ідейна убогість, жалюгідні реставраторські потути підфарбувати салонно-любовну драму в революційний колір – ось чим характеризується цей період» [1, с.11]. Тоді режисерами працювали В. Гардін, П. Чардинін, тому оцінка певною мірою стосувалася не лише фільмів, а також персонально їх творців.

Нова економічна політика, яка пожвавила не лише зовнішню торгівлю, а також культурно-освітні зв'язки, сприяла закупівлі пливок виробництва західних фірм, кіноапаратури, навіть готової «духовної продукції» – художніх та хроніко-документальних кінокартин. Їх переглядом, підбором та закупівлями на Заході займався Уповноважений НКО УСРР в Німеччині О.Х. Аусем. 8 жовтня 1923 р. він інформував офіційний Харків про появу нової зірки «...кінематографічного світу, 9-річного актора Джеккі Когана», фільми за його участі скуповував «московський фото-кіно-центр», тому український «повпред» звертав увагу керівництва НКО та «...органу, що здійснює нагляд за ідейною стороною діяльності ВУФКУ» [4, арк. 179], тобто ЦУДУ та загалом головлітвівської цензури. Перебуваючи в Берліні, О.Х. Аусем говорив з М.Ф. Андреевою-Горькою про «буржуазні смаки» та «буржуазну мораль» в картинах з юним актором, яка інформувала його про одночасну демонстрацію радянських кінохронік з історії діяльності «наших дитбудинків», а також про «повальний обшук» кінотеатрів в РСФРР, у яких крутили «контрабандні фільми».

Ідеологічні питання та комерційні інтереси не завжди співпадали, навіть суперечили один одному. 12 листопада 1923 р. О.Х. Аусем надіслав начальнику фінансово-економічного управління НКО УСРР В.Є. Бутвіну доповідну записку «Про

справу ВУФКУ–Скотті», звернувши його увагу на вигідність контракту про створення кінокартин – 100 тис. доларів, які пропонувала Україні ця фірма, однак «політичні органи» виявили зв'язок між нею та «російським білогвардійським капіталом», хоча з угоди не було видно, щоб «Скотті» – «ідейно впливав на роботу ВУФКУ» [4, арк. 98]. Будь-яка заробіжна картина, перш ніж потрапити на екран, проходила щільну політичну цензуру – Політконтролю ДПУ та ЦУДУ НКО УСРР, а згодом Головліту.

У 1923–1924 рр. в Україні з'явилося одразу 8 кінокартин («Остап Бандура», «Указько» та інші), історико-мистецький виклад змісту та форми яких здійснив у 1928 р. Д. Бузько [5]. Фільм «Укразія» (режисер П. Чардинін, сценарій Г. Стабового і Борисова), який з'явився у 1924 р., належав до «революційно-пригодницького» жанру, який «... завоював звання радянського бойовика, обійшовши з успіхом екрани, здобувши визнання радянської преси» [1, с. 12]. Композиційно і суто жанрово він був «наслідуючим американського детективу», а «ідеологічна бідність фільму» агітаційними гаслами героїв, «сміливістю» і «спритністю» більшовиків. Якщо «Остап Бандура» М. Майського був «малоросійсько-стилізаторським» фільмом, то «Укразія» «агітаційно-революційним», але обидві кінокартини здолали цензурні перешкоди. 30 липня 1924 р. було затверджено «Положення про ВУФКУ», відтак з'явився ще один наглядовий орган, котрий виконував не лише культурно-освітні, а й політично-ідеологічні завдання [6].

Перша половина 20-х рр., коли відбувалося одночасно становлення органів політичної цензури та українського радянського кіно, контроль за кінематографом не був системним, тому що не існувало функціонального структурного підрозділу, крім ЦУДУ та ВУФКУ, який би безпосередньо слідкував за репертуаром. В РСФРР діяв Головрепертком, а в Україні тоді його ще не виокремили із системи головлітвської цензури, не передали йому особливого інституційного статусу. Функції політцензора виконував тоді відділ мистецтва Головополітосвіти НКО УСРР, на основі якого діяв Вищий репертуарний комітет з представників різних установ. 31 січня 1925 р. український «Пролеткульту» звернувся з листом до завідуючого відділом друку ЦК КП(б) У М. Равіча-Черкаського про постійну зміну Положення репертуарного комітету. Його членами були представники від Головополітосвіти, Агітпропу ЦК КП(б)У, ДПУ, Головоцвику, Робосу. Завідділом мистецтв Головополітосвіти Христовий запропонував вивести Головоцвику та відділ преси, обмежившись представником Агітпропу ЦК – Ю. Озерським, але персонально виступив В. Блакитного та С. Пилипенка [7]. 24 березня 1925 р. нарком освіти О. Я. Шумський просив ЦК КП(б)У затвердити персональний склад Вищого наукового репертуарного комітету при Головополітосвіті: Христовий (голова), члени – Ю. Озерський (Агітпроп), Лізовий (відділ друку ЦК КП(б)У), М. Ікс (від Укрговліту), С. Мазо (ДПУ УСРР) [7, арк. 10]. Отже, на середину 20-х рр. було створено український Головрепертком, але його «фахівцями» були партномеклтурник та політцензори. Починаючи з серпня 1925 р. новий заввідділом друку ЦК КП(б)У М. Н. Демченко вимагав від «Гарту» аналітичної доповіді про літературно-мистецький рух в Україні, тобто партійні органи почали системно «опановувати» мистецтвом.

Друга половина 1920-х рр. виявилася дуже плідною в українському кіно. На екранах України з'явився фільм «Тарас Шевченко» (режисер П. Чардинін), а також його версія для дітей «Життя Тараса Шевченка», «Два дні» (сценарій С. Лазуріна, режисер Г. Стабовий), «Звенигора», «Сумка дипкур'єра», «Вася-реформатор» (режисер О. Довженко). Вони мали позитивну кінокритику, яка загалом у 20-х рр. дотримувалася принципів професійності, крім марксистської ортодоксальної методології, позаяк стосувалися переважно революційної тематики. Критики були цензорами, звертаючи увагу на ідейність та ідеологічність твору, але давали переважно його художньо-мистецьку оцінку. «Два дні», – писав критик критик І. Юрченко, – маючи в основі багато разів варійовану в кіні тему громадянської війни, все ж своїми ідейними і творчими якостями вдихнули в кінематографію багато свіжості й оригінальності. Громадянська війна як тема в «Двох днях» вперше подана художньо, осмислено, проблемно. В центрі фільму вперше стали люди з їх взаєминами, психологією, емоціями. Революція відтворена у фільмі не через зовнішню динамічність і строкатість подій, не через поверхово відтворені масові революційні вибухи, як це відтворювано, приміром в «Укразії», а через соціальний і психологічний конфлікт, поданий яскраво й конденсовано» [1, с. 12]. Визначення «реалістично-психологічний», «високо художній кваліфікований», «реа-

лістична кіно-драма», які стосувалися цієї картини, більшою мірою мали відношення до критики, ніж до висновків цензури, хоч і були написані у 1934 р. Фільм «Сумка дипкур'єра», «Вся-реформатор», які переповідали обстановку смерті дипломата Т. Нетте та реформаторський хист юного піонера, який облаштував життя власної школи, також мали «доброзичливу оцінку». Філософська «Звенигора» О. Довженка не знайшла одностайної підтримки критики в СРСР, хоча політизувати була стриманою, але картина викликала позитивні відгуки В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, зарубіжних кінокритиків [8]. Її демонстрували в кінотеатрах Парижа, Праги, Женеви, Брюсселя, Лондона, Амстердама, яка стала своєрідною візитною карткою радянського кіномистецтва, тому ідеологічні цензори мирно споглядали, стримуючись від оцінок до «кращих часів». 21 лютого 1928 р. оргбюро ЦК КП(б)У заслуhalo питання «Про кінофільм «Звенигора» у присутності П. Постишева, М. Скрипника, П. Любченка, А. Хвилі, М. Маркітана. Рішення цієї парт номенклатурної наради, яка виконала функцію реперткому, було поміркованим: «Визнати, що обговоренню кінофільму «Звенигора» не повинно надаватися особливо широкого політичного характеру, а повинно переводитися в межах загального звичайного оцінювання кінофільму» [9, арк. 7]. Етнографічно-композиційний контекст картини, її виразна українська національна ретроспектива викликала певні застереження політицензорів, які очікували слушної нагоди. «В «Звенигорі», – писав уже цитований нами І. Юрченко, – замість розвінчувати історичну романтику «національних скарбів» як романтику націоналістичну, режисер об'єктивно ідеалізував патріархальне історичне минуле, обвіяв його «дымкой грусти», любовно оспівав як неповторне. Класова боротьба в історичному минулому на Україні підмінена у фільмі ідеєю буржуазно-національного визволення. Історична перспектива у фільмі вийшла викривлена, як викривлено і шкідливо показано в ньому українську контрреволюцію» [1, с. 14].

Активність діяльності політичної цензури була зумовлена глобальними завданнями сталінської моделі соціалістичної реконструкції народного господарства. Радянський чиновник системи кінематографії в СРСР Б.З. Шумяцький, готуючи книгу «Тов. Сталін про кіно», згадав про позицію вождя у 1927 р. згорнути виробництво горілки, а натомість розвивати такі джерела доходу, «як радіо та кіно» [10, с. 82]. Ідеологічний «кіноопіум для народу» був складовою частиною цього сталінського комерційного проекту. Підготовка картин була справою коштовною, зовсім неприбутковою, але політично виправданою в умовах монопартійної системи влади. Наприклад, за фінансовими витратами кінорежисера О. Довженка у 1929 р. уважно спостерігали спецагенти Економічного відділу ДПУ УСРР, підкреслюючи у доповідних записках про «економічну» та «політичну контрреволюцію» [11]. ВУФКУ купувало сценарії, написані поетом В. Маяковським, заплативши «великі гроші», але вони не були екранізовані.

Мистецтво вимагало значних фінансових «пожертв», а його творці в умовах партійно-ідеологічної диктатури в СРСР ставали жертвами політичного терору. Наприкінці 20-х рр. усвідомлюючи важливість кіно, його здатність впливати на психіку багатомільйонної аудиторії, парторгани почали ретельно займатися справою ідеологічної кінорежисури. Її обговорення відбулося на першій Всесоюзній партнаradі у Москві 15–21 березня 1928 р. [12] Про неї згадав режисер С.М. Ейзенштейн, помістивши статтю в «Налітності» [13]. Автор фільму «Панцерник Потьомкін», судячи з його оцінок та бачення перспектив радянського кіно, встиг проникнутись принципами «соціального замовлення», яке культивували «Лефовці», прихильником яких він був. Його «першу фільму», хоч і дуже революційну, спочатку заборонили демонструвати в театрах, крім робітничих, тому режисер став «ідеологічно витриманим» і слухняним. Радянська кінематографія 20-х рр., на переконання С. Ейзенштейна, мала три напрямки: перший представляли ті режисери, які копіювали художні ідеї закордонних картин, не переймаючись «нашим матеріалом, нашою ідеологією»; другий прилаштовував досвід і прийоми західного кіно, які «...ідеологічно мало нам відповідають і мало підходять до специфіки нашого змісту»; третій, «...виходячи з нових соціальних передумов нашого ладу, марксистським або бодай матеріалістичним підходом до кіно-мистецтва і до завдань мистецтва взагалі накреслити зовсім інші, відповідаючи цьому підходові прийоми, які суттєво вирізняються від загальної усталеної кіно-традиції» [13, с. 15]. Стаття, крім її змістового спрямування, була доказом існування самоцензури в радян-

ському кіно, якою опанували режисери, а вона оволоділа ними. Схема управління кінематографом, названа С. Ейзенштейном «кіностратегією», поєднувала концентрацію виробничо-господарської справи у ВРНГ, а тематично-технічну в Агітпропі. Статтю він завершував окличною фразою: з «...особим відділом у справах кіно!» Маловтішна перспектива для радянського кіно, але цілком реалістична.

2 квітня 1928 р. представники «Совкіно», які були учасниками парт наради, звернулися в оргбюро ЦК ВКП(б) з проханням внести зміни до резолюції партнаради. Вони погоджувалися, що багатьом художнім працівникам бракувало «нашої ідеології», але визнання неприйнятним «...всього курсу радянського кінематографії» вважали передчасним і небезпечним для спільної справи [10, с. 93]. Пролозіції стосувалися організації управління кіносферою, невдалої роботи кінокомісії у справах кіно ЦК партії, тому кіновиробництво мало б бути зосереджено у ВРНГ, а «...ідеологічне керівництво кіно партія повинна здійснювати звичними шляхами: через Агітпроп та органи Наркомосу» [10, с. 94].

Партійно-радянська система політичного контролю за друкованим словом поширила вплив на кінематографію. Член правління «Совкіно» К.М. Шведчиков, який був одним із авторів доповідної записки, накинувся на так звану «кінематографічну партійну опозицію», яка критикувала його «художню» та «комерційну» політику. На партнаradі він звинувачував «опозицію» за те, що вона заперечувала «високу ідеологічну цінність» кіно, докоряла «Совкіно» за орієнтацію на куркульсько-непманські елементи в кінокартинах. «Тов. Шведчиков у своїй аргументації забув, – наголошував В. Сольський, – що Совкіно – не компартія. Посилання на те, що Совкіно керують відповідні інстанції, що за діяльністю Совкіно слідує Наркомос, Репертком і навіть ГПУ – ці посилання, до яких інколи вдаються деякі надто запопадливі товариші, на зразок т. Яковлева із «Кіно-газети», ці посилання для нас непереконаливі. Ми вважаємо, що діяльність будь-якої нашої організації, у тому числі і Совкіно, критикувати можна і треба» [14, с. 66]. Публікація засвідчила факт існування системи кіноцензури з боку радянських органів влади – Наркомосу та ГПУ, а ідеологічний нагляд здійснювали партійні органи. Згаданий К.М. Шведчиков входив разом з А.В. Луначарським, Н.К. Крупською до комісії політбюро ЦК ВКП(б) з питань поліпшення кіносправи, тобто був партійним цензором.

Кінопродукція «Совкіно» не мала ринку збуту, відтак ця установа переживала фінансову кризу, яка загрожувала банкрутством. Опоненти К. Шведчикова скористалися критичною ситуацією, пов'язавши «неправильну ідеологічну лінію «Совкіно» з матеріальними збитками. На внутрішньому ринку «Совкіно» орієнтувалося на глядача-міщанина, а не селянина та робітника, відтак «ідеологія міщан і обивателів» виявилася безперспективною, позаяк «...ідеологічно витримані картини є також і комерційно вигідними» [14, с. 67]. В. Сольський вважав, що аполітичні фільми комерційно приречені на збиткові, а їх рентабельність та художня цінність залежить від ідеологічності картини. Дивне поєднання, але факт залишається фактом. Кінокритик В. Сольський був переконаний у тому, що постановка аполітичних костюмованих історичних бойовиків («Капітанська донька», «Кіндрат Булавін», «Ломоносов») належала до того жанру, щоб «...приховати основні класові, ідеологічні віхи» [14, с. 68]. Порушувалося питання про поліпшення професійності кінокритики, зміцнення її марксистських позицій.

Для радянського кінематографа, з точки зору ідеологізації та політизації репертуару, переломним став – 1928 рік, а проведення кінопартнаради було плановим заходом, щоб «ідеологічно озброїти» режисерів та сценаристів новою тематикою – соціалістичною реконструкцією економічних та соціально-духовних основ суспільного розвитку. Вони поспішали засвідчити відданість «генеральній лінії» партії, але не завжди в унісон з нею. Так, С. Ейзенштейн вважав, що для кіно найбільше дав Е. Золя, якому зобов'язаний пошук форм, кінообразністю, позаяк фільмам «Стачка», «Генеральна лінія», «Октябрь» передувало глибоке прочитання художніх творів французького письменника [15, с. 73]. Обіцяючим виглядав «Залізний потік» О. Серафімовича, а «Цемент» Ф. Гладкова радянський кінорежисер визнав для кінематографії – «навіть не будівельним матеріалом». Відповідаючи на анкету, С. Ейзенштейн радив письменникам не писати сценарії, а режисерам шукати «кіноеквіваленти», звільнитися від примітивної літератури з кінематографії. Кіно, на його переконання, достатньо самостійне для того

щоб, долаючи літературу на 75%, «...виконувати директивні вказівки і покладене на нього соціальне замовлення», яке безпосередньо мало працювати на Агїтпроп [15,с.75]. 9 березня 1928 р., тобто одночасно з анкетуванням кіномитців, колегія Наркомосу визнала ненормальність відсутність тісної співпраці «Совкіно» з радянськими письменниками, рекомендуючи широко залучати їх до сценарної роботи [10,с.95].

На початку січня 1929 р. НК РСІ володіло інформацією про 90 радянських кінокартин в торгпредстві СРСР в Берліні, маючи відгуки про них. Зазначалося, що «...фільми ВУФКУ мають надто грубу ідеологію, мають надто вузький український ухил, тобто різні моменти у цих фільмах, з огляду на їх національну українську особливості, для масового глядача в Європі незрозумілі» [16,арк.96]. До масового глядача належала також українська громада в європейських країнах, яка добре знала проблематику, а також професійна кінокритика. Цензор висловлював занепокоєння українською проблематикою, згадавши «Звенигору» О. Довженка, а також попереджав, що «...радянська фільмова ідеологія це не секрет – політична» [6,арк.96]. Виходячи з принципів цієї ідеології, С. Ейзенштейн «...напевно не той представник радянського фільма», бо він «надто геніальний, надто особистий, щоб бути радянським». Дуже вичерпна характеристика з універсальним критерієм його антирадянськості – «надто геніальний».

13 червня 1929 р. НК РСІ УСРР видав постанову про наслідки обстеження кінореформації України та діяльності ВУФКУ, у якій підкреслювалося, що Головрепертком РСФРР заборонив демонстрацію деяких українських кінокартин в Росії. «З метою забезпечення ідеологічної витриманості кінопродукції, – зазначалося в згаданій постанові, – залишити за ВУФКУ попереднє затвердження сценаріїв або лібретто» [6,арк.17]. Худрадам при худвідділах системи ВУФКУ рекомендували користуватися загальною «політичною лінією партії» та «...держати в основному курс на масову художню і ідеологічно витриману фільму» [6,арк.19]. За ідеологічною якістю картин, крім зазначених структур, слідували «інспектори-інструктори» Совкіно.

Партійні органи безпосередньо займалися кінематографом, здійснюючи не лише ідеологічний нагляд за репертуаром, а також за кадровим складом. Керівник Головреперткому Ф.Ф. Раскольников вимагав від підлеглих послідовного і жорсткого проведення лінії «ідеологічної фільми», обмежувати проникнення зарубіжних картин, пропускати лише «близькі в ідеологічному відношенні». Протягом 1929–1930 рр. кінематограф, тобто режисери, сценаристи, особливо «Совкіно», перебували під особливим наглядом ГПУ, Агїтпропу, Наркомосу з його цензурними підрозділами – Головлітом, Головреперткому.

Кінематограф в рамках партійних органів перетворився на великого ідеологічного уніфікатора радянської ідейності, «знаряддя комуністичного виховання», інфікуючи суспільство вірусом фанатичної відданості генеральній лінії партії. Політична цензура, а вона в царині кіномистецтва, вирізнялася особливою агресивністю та масовим ідеологічним наглядом з боку партійних, радянських, громадських структур, слідувала за чистотою кіноекрану, позакач на ньому мало бути щасливе і радісне життя радянських людей, а не голод, депортації, репресії, підневільна і рабська робота колгоспників. Кіноцензура виконувала свою основну функцію – популяризатора дозваної брехні, охоронця партійності, фальсифікатора історії, маніпулюючи громадською думкою і творчою інтелігенцією. Вона мала колективні, групові, індивідуальні форми реалізації, самокритику і «соціальні замовлення», персональний нагляд та особисту «батьківську турботу» самого Сталіна.

Список використаних джерел

1. Юрченко І. Шляхи української радянської кінематографії // За марксо-ленінську критику. – 1934. – №11. – С. 10-29.
2. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 771. – 96 арк.
3. Там само. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 1515. – 310 арк.
4. Центральний державний архів виконавчих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 16. – Оп. 1. – Спр. 98. – 279 арк.
5. Бузько Д. Шляхи розвитку кіносценарної справи по Україні (історико-мистецький нарис) // Життя й Революція. – 1928. – Кн. VIII. – С. 132139.

6. СУ України. – 1924. – №19. – Ст. 169.
7. ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2018. – 45 арк.
8. Муссиак Леон в Києве // Театр – Клуб – Кино. – 1927. – №21. – С. 4–5.
9. ЦДАГО України. – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр. 2091. – 189 арк.
10. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы / Состав.: К.М. Андерсон, П.В. Максименков (отв. состав.), Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая; Рец.: Г.Л. Бондарева. – М: РОССПЭН, 2005. – 1120с.
11. Безручко О. Нові документи з архіву СБУ: штрихи до портрета Олександра Довженка // Архіви України. – 2005. – №1–3. – С. 37–60.
12. Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Под ред. Б.С. Ольхового. – М.: Агитпроп ЦК ВКП(б), 1929. – 437с.
13. Ейзенштейн С. За советское кино // На литературном посту. – 1928. – №4. – С. 15–18.
14. Сольский В. Некоторые итоги кино-дискуссии // На литературном посту. – 1928 – №1. – С. 66–78.
15. Наша анкета среди деятелей кино // На литературном посту. – 1928 – №1. – С. 69–79.
16. ЦДАВО України. – Ф. 539. – Оп. 7. – Спр. 1180. – 146 арк.

Стоян Т.А. Украинское кино и политическая цензура 1920-х годов

Исследованы особенности первого этапа становления и функционирования украинского кинематографа и политической цензуры.

Ключовые слова: украинский кинематограф, кинокритика, политическая цензура, партийные органы.

Stoyan, T.A. The Ukrainian cinema and political censorship of 1920th

The features of the first stage of becoming and functioning of Ukrainian cinema and political censorship have been investigated.

Key words: Ukrainian cinema, film criticism, political censorship, party organs.