Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

КИНО И ОБЩЕСТВО В СССР: «ИЗУЧЕНИЕ КИНОЗРИТЕЛЯ» В СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ 1920-Х ГОДОВ[1]

Стефано ПИСУ

Tema lucrării este analiza fenomenului de „studiu al spectatorului" în cinematografia din Uniunea Sovietică în anii '20. Acesta se inserează în domeniul interdisciplinar al cercetării istorice prin surse cinematografice şi are două obiective principale. Pe de o parte să descrie metodele şi scopurile „studiului spectatorului" în cinematografia sovietică a Noii Politici Economice (NEP), dar şi premisele politico-culturale şi socio-economice care l-au făcut posibil şi dorit. Pe de altă parte, să individualizeze gustul şi cererea publicului sovietic din anii '20 prin informaţiile rezultate din practica de mai sus. Lucrarea se bazează pe documente ale RGALI (Arhiva statului rus de literatură şi artă) şi pe publicistica din acea perioadă despre raporturile dintre cinematografie şi societate în URSS, ţinând cont în acelaşi timp de istoriografia sovietică, rusă şi internaţională a acestui subiect.

Cuvinte cheie: cinematografia sovietică, studiul spectatorului, NEP, raporturile dintre cinematografie şi societate

Советская кинематография 1920-х гг., более известных как годы НЭПа (новая экономическая политика), генерировала инновационный и передовой опыт не только в производстве фильмов, оставивших след в истории седьмого исскуства, но и в организации кинодела и его взаимосвязи с обществом. Изучение кинозрителя в этом смысле является одной из областей, в которой развитие отношений между советской публикой и большим экраном 1920-х гг. проявилось в большей степени.

Вопрос о роли публики в советской кинематографии 1920-х гг. оставался темой, долго находившейся на периферии советской и зарубежной историографии седьмого искусства в СССР, в большей мере интересовавшейся авторами и эстетическими теориями той эпохи, выпущенными фильмами и отношениями между кино и политической властью.

[1] Статья публикуется при содействии Regione Autonoma della Sardegna в рамках программы „Master and Back" 2007/2008.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

Историк советского кино Николай Лебедев во второй половине 1940-х гг. выявил среди публики времён НЭПа довольно значительные различия между «старым мелко-буржуазным зрителем» и новым «революционным», подчёркивая отличия последнего благодаря своим «новым» и «более прогрессивным» взглядам[1].

О небольшом внимании на первые в советском искусстве социологические исследования, проведённые в 1920-х гг., говорит и И. Носова в середине 1970-х гг.[2]. Е. Фролова подчёркивает особое стремление во время НЭПа к знакомству с потребителями искусства – в данном случае театрального – и указывает на то, что оно явилось моделью для улучшения организации советской культуры и её потребления: «В 1920-х гг. в Институте истории искусств читался специальный курс „Изучение зрителей". Сейчас таких дисциплин в театральных вузах нет. […] Опыт прошлого помогает нам понять, насколько знания о зрителе нужны всем работникам театра»[3].

Связи между кинопроизведением и зрителем в 1920-х гг. изучены в работе Ю.А. Белоусова в начале 1980-х гг.[4]. Основным тезисом автора является равновесие между запросами массовой публики, предложениями кинодеятелей и ожиданиями политической власти. Равновесие, достигнутое лишь в конце 1920-х – начале 1930-х гг., уже «вторым поколением» советских киноработников там, где так называемый «исторический авангард» после успехов «эпическо-революционных» фильмов в середине двадцатых годов, значительно отдалилась от требований, впоследствии предъявленных зрителем[5]. Также Белоусов обращает внимание на различия между понятиями «старый» и «новый» зритель, предложенными Лебедевым, несмотря на отказ от крайности того же различия, уточняя, что новизна рабоче-крестьянского зрителя в большей степени определяется социально-политическими факторами, а не эстетическими вкусами. В действительности советские кинозрители воспитывались по крайней мере до середины 1920-х гг., в первую очередь, на коммерческих и заграничных фильмах[6]. Несмотря на это, и, используя данные различных методов «изучения кинозрителя», Белоусов в основном интересуется больше дебатами, имевшими место среди профессионалов вокруг зрителя и тем, как привлечь его внимание.

---

[1] Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино. М., 1947. С. 150-151.

[2] Носова И. Становление методов исследования аудитории в советской социологии искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. № 6. С. 187.

[3] Фролова Е. Из опыта изучения зрителя в 1920-х гг. // Методологические проблемы современного искусствознания. С. 202.

[4] Белоусов Ю.А. Проблема взаимоотношений художника и зрителя в советском кинематографе 20-х – 30-х годов. М., 1981.

[5] Там же. С. 22-25.

[6] Там же. С. 15-16.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

Историки советского кино Майя Туровская и Джованни Буттафава сходятся во мнении, что коммерческие ленты, не только импортные, но и выпущенные в СССР, такие как «Медвежья Свадьба» (1925) Константина Эггерта и «Мисс Менд» (1926) Бориса Барнета и Фёдора Оцепа, имели больший успех, чем одновременно вышедший «Потёмкин»[1]. Вопрос о лозунговом характере понимания «нового зрителя» в СССР времён НЭПа затрагивает и вышедшая в 2005 г. работа Г.М. Юсуповой, которая полагает, что «доминирующее значение всеобъемлющего, знакового для 1920-х гг. понятия «новый зритель» включало в себя идеализированное представление о «новом» пролетарском, рождённом революцией, сконструированном человеке. Ясно, что «новый зритель» был «моделью», идентификацией и проекцией самого творца и его понимания целей и задач искусства. Но в реальности 1920-х гг., когда существовали десятки кинематографов и театров, существовал и реальный зритель, частный выбор которого нередко не совпадал с умозрительным образом высококультурного зрителя, порождённым воображением мастеров революционного авангарда»[2].

Настоящая работа, с учётом полученных на сегодняшний день результатов исследований в этой области[3], с одной стороны, предлагает описание методов и целесообразности проведения «изучения зрителя» в советской кинематографии 1920-х гг., а с другой, – поиск основных признаков кинематографического спроса со стороны публики во времена НЭПа с помощью данных, вытекающих из этой практики.

Происхождение «изучения кинозрителя» в СССР во времена НЭПа

В Советском Союзе 1920-х гг. было много факторов, которые влияли на формирование той почвы, на которой рождались и развивались вкусы и интересы кинозрителей. Основная картина предлагает нам, с одной стороны, формально национализированный[4], и таким образом связанный с государством кинематогра-

[1] Turovskaya M. *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta* // *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1990, p.31-35; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, (a cura di F. Malcovati), Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2000, p.67-69.

[2] Юсупова Г.М. Советское зрелищное искусство 1920-х годов: проблема нового зрителя. М., 2005. С. 10.

[3] См. также, с точки зрения семиотики, более ценную работу Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига, 1991.

[4] Постановление Совета народных комиссаров о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения, 27 августа 1919 г. // Сборник указаний и распоряжений РСФСР, 1919, № 44, с.433;

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

фический сектор[1], а с другой, – элементы конкуренции и капитализма, как свидетельствует опыт киностудии «Межрабпом-Русь», существовавшие, если не возрождённые на тот момент в СССР[2]. Кроме этого, достаточно снисходительное отношение власти в 1920-х гг. к сфере культуры и искусства многое позволило как представителям авангардного направления, так и большей части деятелей кино, задействованных в создании более коммерческих фильмов, выявить свои творческие идеи, с учётом того, что идеи не являются открыто контрреволюционными.

В рамках этого сосуществования государственного и частного, типичного для НЭПа, руководители советской киноиндустрии прекрасно понимали не только социальные, гражданские и политические функции «седьмого исскуства»[3], но и его промышленный и прибыльный аспекты. В контексте смешанной экономики НЭПа особенно важно изучение кинозрителя. Действительно, в системе, где кинематографическое предложение являлось чрезвычайно разнообразным[4], где потребитель занимал центральное место со своими желаниями и запросами, эта

„Известия", 2 сентября 1919 г.; см. также сборник документов: Лебедев Н. (ред.). Ленин, Сталин, партия и кино. М.-Л., 1938. С. 11-12.

[1] О хронологии руководства киносектором со стороны политической власти в рамках общего развития советкого кинематографа см. Летопись россиийского кино 1863-1929. М., 2004.

[2] О киностудии «Межрабпом-Русь», преобразованной в 1928 г. в Межрабпомфильм, см. *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Réunion des Museés nationaux, Paris, 1996. О роли Франческо Мизиано, руководителе киностудии, см. G. Spagnoletti (a cura di), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino Editore, Roma, 1997.

[3] Воспитательная и образовательная мощь кинематографа занимала для советской власти такую же важную роль, как и пропаганда, Кинематографический сектор был отдан под начало Народного комиссариата просвещения, несмотря на то, что до середины 1920-х гг. не было достигнуто удовлетворительных результатов в обоих направлениях. Кроме этого, обе ветви, пропагандистская и культурно-педагогическая, сливаются в одно целое, поскольку политические обращения превращались в пустые из-за отсутствия у получателя (и часто у самого отправителя) фундаментальных инструментов для понимания (или для передачи) тех же обращений. Неслучайно Ленин неприрывно настаивал на необходимости на базовой грамотности, как на самой ближайшей задаче новой культуры. См. Werth N. *L'Histoire de l'Union Sovietique. De l'empire russe à l'Union Sovietique, 1900-1990*, PUF, Paris, 1990 (пер. на итал. *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, Il Mulino, Bologna, 2000, p.220-221).

[4] Вторая половина 1920-х годов отличается высоким процентом производства фильмов, опять достигнутым лишь после смерти Сталина: в 1925 г. вышли 80 фильмов, в 1926 г. были выпущены 102 киноленты, 118 – в 1927 г., 124 – в 1928 г., 92 – в 1929 г., 126 – в 1930 г. Кроме того, надо учитывать и фильмы зарубежного производства, являвшись тогда значительной частью демонстрируемых в СССР фильмов. О данных по кинопроизводству в Советском Союзе см. Eisenschitz B. (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma sovietique 1926-1968*, Centres Pompidou, Paris, 2002, p.194-196.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

исследовательская среда смогла бы быть более «рентабельной» как в построении консенсуса, так и в экономическо-коммерческих аспектах. С другой стороны, противостояние между частной инициативой и государственным вмешательством не было лишено контрастов, если даже в 1926 г., Франческо Мизиано, руководитель «Межрабпом-Руси», жаловался на то, что создание в конце 1924 г. Совкино[1], с последующей монопольной централизацией кинопроката со стороны государства, способствовало изъятию из касс киностудий наиболее важного источника доходов[2].

Интерес к социологическому направлению потребления культуры хотя и присутствовал частично в дореволюционной России, приобрёл бóльший вес только после 1917 г. и, по мнению И. Носовой: «лишь с рождением новой культурной ситуации можно говорить о массовости этой работы, опиравшейся на необыкновенный исследовательский энтузиазм её участников»[3]. Советский руководитель в годы Гражданской войны Я. Буров ставит в заслугу Ленина авторство идей о необходимом учёте зрителя и воздействия кино на него ещё в 1920 г. в отношении с деятельностью агит-поездов и пароходов[4].

Первые проявления интереса в изучении массового зрителя в советском кинематографе, как кажется, восходят к 1922-1923 гг., несмотря на то, что этой проблемой занимался узкий круг лиц; это были киномеханики, проектирующие фильмы для больших аудиторий, в основном – в деревнях[5]. Первые попытки, тем не менее, явились моделью для использования некоторых форм, применявшихся в дальнейшем в более организованном и упорядоченном виде: среди которых практиковались анкетирование и фотосьёмка «эмоций публики», проводимых скрытно, во время кинопоказа, используя магниевую вспышку[6].

Уже с 1924-1925 гг. собранным материалом заинтересовался Главполитпросвет[7] и сами киностудии, которые стали понимать его потенциальные

---

[1] Об обществе «Совкино» см. Варонова О.В. Советское кино: к истории организации кинодела в России (1925-1930). М., 1998.

[2] Мизиано Ф. Межрабпом-Русь // С. Сырцов А. Курс (ред.). Советское кино на подъёме, кинопечать. М., 1926. С.81-82. В 1928 г. киностудия была вынуждена отказаться от частного капитала общества «Русь» и переименована «Межрабпомфильм».

[3] Носова И. Указ. соч. С. 188.

[4] Иосифян С.А. Опыт конкретно-социологического исследования кинозрителя // Кино и зритель. Сб. ст.. М., 1967. С. 5.

[5] Северо-Кавказский краевой совет ОДСК, материалы 1-ой Северо-Кавказской краевой конференции ОДСК. 3-4 декабря 1927 г., Ростов-на-Дону, 1928. С. 23.

[6] Относительно представителей других видов искусства И. Носова утверждает, что пионерами в этой новой области являлись «практики театров, музеев, библиотек, концертных залов – те для кого знание аудитории искусства было залогом плодотворности художественных поисков». Носова И. Указ. соч. С. 188.

[7] Главполитпросвет (Главный политико-просветительный комитет Республики) был оброзован 12 октября 1920 г. и включён в состав возглавляемого Анатолием Луначарским

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

преимущества и экспериментировать различные формы изучения зрителя, внося таким образом свой вклад в развитие знаний, опыта и всё более необходимой категории специалистов новой области изучения[1]. Первые систематические исследования киноаудитории относятся к середине второго десятилетия и свидительствуют о её разнообразии в связи с большим процентом заграничных картин в советском прокате. В своей работе 1968 г. Л. Коган писал, что «нэрманы, коммерсанты, мещане восхищались пошлыми зарубежными лентами, которые закономерно отвергались рабочей аудиторией, особенно рабочей молодёжью»[2]. Также АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии) пытался всерьёз заняться этим делом, но из-за плохо организованной деятельности это не дало эффективного результата[3].

Впоследствии изучением зрителя занялись отдельные кинотеатры и специальные комиссии, созданные в Главполитпросвете: Коллегия Наркомпроса, от которой зависел Главполитпросвет, в январе 1927 г. приняла резолюцию, в которой указывалось на необходимость в рамках кинодеятельности в деревне, «наладить фотомагниевые засъемки кино-аудитории в момент демонстрации картин, а также производить заполнение небольших анкет самими зрителями, наблюдение за аудиторией во время демонсрации фильмов, последующие беседы с аудиторией, группой и отдельными лицами»[4]. В этом же направлении двигались УМЗП (Управление московскими зрелищными предприятиями) Московского отдела народного образования), Театрально-исследовательская мастерская и целая серия отдельных организаций[5].

ОДСК и изучение кинозрителя

ОДСК (Общество друзей советского кино) было создано как добровольная массовая общественная организация 24 июля 1925 г. Тогда же был принят устав, и

Наркомпроса РСФСР (Народный комиссариат просвещения) в качестве Главного управления. Главполитпросвет осуществлял руководство политпросветительной и агитационно-пропагандистской работой в стране. О Главполитпросвете см. Крупская Н.К., О культурно-просветительной работе.// Избр. статьи и речи. М., 1965; Fitzpatrick S. *The Commissariat of enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge, University press, Cambridge 1970 (пер. на итал. *Rivoluzione e cultura in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p.269-280).

[1] См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.

[2] Коган Л. (ред.). Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М., 1968. С.14

[3] Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932, № 19-20. С. 51.

[4] Резол. утвержд. Коллег. НКП 27/1-27 г. № 6/271 // Главполитпросвет. Художественный отдел. Основные вопросы кино-работ. М., 1927. С. 24.

[5] См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

был назначен на должность председателя Феликс Дзержинский. В первой статье учредительного акта говорилось об основных целях: «а) Всемерное содействие строительству советского кино как орудия просвещения масс, пропаганды идей коммунизма и советского строительства; б) борьба против проникновения в кино явной и замаскированной пропаганды буржуазной или мелкобуржуазной идеологии; в) приближение кино к рабочим и крестьянским массам»[1].

Ассоциация, численность членов которой в период 1926-1930 гг. возросла с 50.000 до 110.000 членов[2], встала таким образом на программный уровень как посредническая структура между седьмым искусством и советским обществом. В действительности, ОДСК должно было бы исполнять роль моста между советстким кино, в тот момент находящимся в полном расцвете, и публикой, с целью достижения зрелости на гражданском и политическом уровне «новым зрителем» – рабоче-крестьянским, вышедшим из революции, и недопущения на большой экран «буржуазного» влияния, главенствующего на тот момент[3].

Ассоциация была активной в отношениях между кино и советским обществом: в особенности в поддержке развития киносети, в первую очередь, в деревне, и в распространении кружков кино- и фотолюбителей[4]. В июле 1927 г. Центральный совет ассоциации принял решение об упорядочении разрозненных данных по изучению зрителя, которые предварительно были собраны различными местными ячейками[5]. Сектор изучения кинозрителя ОДСК был включён в состав агитационного-пропагандистского отдела, одного из трёх, зависящих от правления ассоциации. В соответствии с положением, принятым в 1928 г. об органах Центрального совета и его управлении, сектор по изучению зрителя «организует и руководит работой общества в области выяснения необходимых для развития кино-производства данных об интересах и требованиях кинозрителя, контролирует у себя соответствующие материалы и передаёт их заинтересованным кино-организациям»[6].

В первую очередь, эта ветвь ОДСК занималась созданием форм опросов, предназначенных для сбора информации, относящейся ко вкусам и предпочтениям публики и сообщать о результатах на киностудии. Деятельность по сбору

---

[1] Устав общества друзей советского кино // Успенский Б. ОДСК. Организация и работа ячеек и кружков.
М., 1926. С. 67-68.
[2] См. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2495. Оп.1. Д. 1. Л. 22; Наумов И.К. Пути и задачи ОДСКФ. М.,-Л., 1931. С. 18.
[3] О недостаточном внимании к кино со стороны политической власти в первом пятилетии советской кинематографии, см. Орлов И. Гримасы НЭПа в историко-революционном кино 1920-х годов // История страны – История кино. М., 2004. С. 83-84.
[4] Архивный фонд ОДСК хранится в РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Д. 1-13.
[5] См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.
[6] РГАЛИ. Ф. 2495. Оп.1. Д. 3. Л. 28.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

данных и их обработке не являлась исключительно статистической, но предполагала активное использование результатов, направляя их на улучшение кинематографического предложения, или, по крайней мере, калибрируя их в соответствии с ожиданиями, высказанными публикой.

Другой функцией, которая возлагалась на сектор по изучению кинозрителя было поддержать «развитие в широких рабоче-крестьянских массах правильного понимания задач советской кинематографии, здоровых кино-художественных вкусов и чёткой марксистской мысли»[1]. Также анализ зрителей не сводился к простому выводу, основанному на интересах и предпочтениях, а одновременно предлагал ввести в практику меры, предложенные руководящей верхушкой.

Среди методов, применявшихся для достижения вышеозначенных целей, в том же положении указывалось «проведение просмотров, киносудов над картиной или её героями, специальных кино-диспутов и бесед, а также проведение анкетных лабораторных и психо-физических обследований кино-зрительской массы»[2]. Материал для обработки, таким образом, мог поступать из различных источников, получаемых как в процессе кинопоказов самого фильма, так и впоследствии, в случае, если предвиделась дискуссия по окончании киносеанса. Как уже указывалось, ОДСК первоначально заинтересовалось изучением зрителя на местном уровне, через организации, расположенные в глубинке[3], без эффективного руководства из центра: именно поэтому в первом уставе ассоциации от июля 1925 г. не имеется упоминания об этом специфическом аспекте деятельности, в то время как в набросках устава 1928 г., определялось какие права будет иметь ОДСК: «Изучать, в целях передачи кино-предприятиям результатов изучения кинозрительских интересов путём организации массовых просмотров кинофильмов, с их обсуждением путём проведения соответствующих анкет, организации кино-судов над фильмами и т.д. (на фабриках, заводах, в деревнях, среди красноармейцев и краснофлотцев»[4].

Реализация задачи ОДСК по изучению зрителя первоначально столкнулась с проблемами, связанными с переходом от слов к делу, о чём говорится в одном из отчётов о деятельности ассоциации, датируемом началом 1928 г., то есть после внесения Центральным советом этого мероприятия в список своих задач: «Нужно сказать, что это область – одна из наиболее трудных, нами не разработанных отраслей работы ОДСК. Выработка форм и методов этой работы – одна из основных задач, без разрешения которой полное выявление запросов и требова-

[1] Там же.
[2] Там же.
[3] Несмотря на организационные трудности, интерес к изучению кинозрителя продолжался и впоследствии, как свидетельствует план работы ячейки ОДСК при театре им. Калинина города Гомель (Беларусь) на период апрель-июль 1929. См. Там же. Д. 1. Л. 64.
[4] Там же. Д. 3. Л. 17.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

ний нашего зрителя, а отсюда идеологического влияния его на нашу кинопродукцию невозможно»[1].

Факт, что положение предусматривало «идеалогическое влияние» со стороны зрителя, будучи одновременно обьектом и субьектом анализа, подтверждает смысл значения публики и внимания, которое советское кино второй половины 1920-х гг. желало ей уделять с целью создания фильмов, способных удовлетровить предпочтения и не разочаровать зрителей в их ожиданиях.

Изучение зрителя приобрело ещё больший вес на бесконечных пространствах страны – объектах для капиллярного распространения кинематографа, определённого как «кинофикация» – с целями как образования[2], так и политического просвещения[3]. В этой связи, в одном из выпусков «заочных курсов» для киномехаников, составленных ОДСК и направленных для организацию кинодеятельности в деревне, особо указывалось на то, чтобы диспуты после фильмов не были формальными: «Кто не понимает того, что в спорах по поводу того или иного нашего советского фильма, отражается вся та классовая борьба, происходящая в данном районе, тот вообще не знает, как подойти к политпросветработе и совершенно оторван от политической жизни деревни»[4].

На заседании, созванном по случаю третьей годовщины ОДСК 16 ноября 1928 г., заместитель председателя правления Центрального совета Никаноров, в своём выступлении ещё раз подтвердил идею чрезвычайной пользы изучения зрителя для оптимизации работы по проиводству кинолент:

> Если мы будем проводить анкеты, собирать материалы по поводу того, как относится рабоче-крестьянский зритель к той или иной картине в целом, к отдельным частям, если после систематизации этот материал будем передовать

[1] Там же. Д. 1. Л. 27.

[2] Вопрос о базовом образовании являлся в СССР одним из наиболее сложных. Существуют различные взгляды относительно успешности кампании по борьбе с безграмотностью: Верт, хотя и с признанием попыток, сделанных в этом направлении со стороны Красной армии и таких организаций, как «Долой неграмотность», утверждает, что цель была достигнута только частично. См Werth N. Op.cit. P. 219-220. По мнению Бартлетта, борьба против безграмотности в СССР явилась одним из главнейших успехов советской власти, несмотря на то, что из этого не следовало автоматически соответствующее повышение политического сознания населения. См. Bartlett R. A History of Russia, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006 (пер. на итал. *Storia della Russia*, Mondatori, Milano, 2007, p.231).

[3] С начала 1925 г. по конец 1929 г число кино-установок в деревне возросло от 100 до 1185 единиц; в то же время число передвижек возросло от 389 до 4634 единицы. В общем рост советской киносети во второй половине 1920-х гг. был стремительным: общие данные о кино-установках и передвижках в городе и деревне говорят об увеличении с 1397 единиц в марте 1925 г. до 10415 единиц в октябре 1929 г. См. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 89. Л. 1.

[4] Заочные кино-курсы. Отделение кино-механиков, лекция 12, урок 24, 1928. С. 35.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

> производству, то естественно, что режиссёры, операторы, художники по этому материалу смогут учесть ошибки и достижения […] и в дальнейшей своей работе не допускать сделанных ошибок и стремиться к тому высокому качеству работы, которое отметил зритель[1].

Никаноров подчёркивал важность роли кинозрителя в развитии советского кино не только как наблюдатель, но и как активный участник, изьявляя свои пожелания и предпочтения, что являлось признаком системы, которая таким образом показывала свой социальный и коллективный характер. Он же добавил, что интерактивные формы изучения зрителя, такие как кинопроцессы и диспуты по фильмам, имели «громадный культурно-политический смысл» и что «зритель – особенно в деревне – сможет, при продуманном подходе, получать те основы полит-грамоты, которые другим путём, другими способами ему иногда преподаны быть не могут»[2].

Такие инициативы, как изучение кинозрителя, выявляют попытки власти, которая их разрешала и продвигала через опыт организаций, таких как ОДСК, направлять внимание публики в двойном русле: социально-воспитательном и политпросветительском, в то же время придавая огромное значение ожиданиям зрителя. В этом случае такая система интересовалась пониманием настроений кинематографического потребителя, являющегося частью советского общества, более чем навязыванием определённой модели. Постоянный поиск общего кода, способного удовлетворить различные полюсы кинематографического пространства (специалистов, потребителей и политической власти)[3] является одним из ключей для понимания смысла таких феноменов, как изучение кинозрителя, которые советское руководство, как кажется, должно было учитывать в 1930-е гг. на пути к «социалистическому реализму», как единственному методу художественного творчества также в «седьмом искусстве»[4].

Возвращаясь к важности для специалистов принятия во внимание настроений кинозрителя для улучшения производства, огромное значение имеет утверждение Константина Юкова, на одной из лекций заочных кинокурсов, организованных ОДСК и предназначенных для будущих сценаристов: «Нужно хорошо знать не только кино, не только его теорию – нужно не только уметь

[1] РГАЛИ, Ф. 2495. Оп. 1. Д. 7. Л. 4.
[2] Там же. Л. 5.
[3] План работы сектора по изучению кинозрителя ОДСК на июнь 1929 г. не случайно предусматривал организацию совместно с АРРК дебатов на тему «Имеется ли общий язык у авторов и зрителей кино-произведений?». // Там же. Д. 1. Л. 68.
[4] О понятии «социалистического реализма» и его развитии в искусстве и культуре СССР см. Aucouturier M. Le réalisme socialiste, PUF, Paris, 1998; Yermolaev H. Soviet literary theories 1917-1934. University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1963; Robin R. Le réalisme socialiste: une esthétique impossible, Payot, Paris, 1986.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

писать сценарий, но надо знать тех, кто смотрит кино, тех, для кого предназначается картина, для кого сценарист пишет план будущей постановки»[1].

Кроме анкет, по мнению Юкова, наилучшими методами по изучению кинозрителя являлись: запись его реакций во время показа и, в первую очередь, организация диспутов по конкретному фильму с группами зрителей в рабочих и крестьянских кружках: это был именно тот метод, который позволял получить прямой контакт с потребителем киноработ, вживую услышать его комментарии, критики и похвалы, делая из этого определённые выводы[2].

Несмотря на горячий призыв учитывать пожелания зрителя, Юков указал, что это не должно являться для сценаристов «определённым законом», чтобы «мы могли бы вести за собою, а не плестись у него в хвосте»[3]. Это уточнение было необходимо для предотвращения возможности негативного влияния «ортодоксальных» вкусов на молодого, возможно политически малограмотного, специалиста: «Особенно это относится к обывательской части зрителя. Изучая слабые стороны этого зрителя, нужно не подражать его стремлениям, а подавать ему кино-картину таким образом, чтобы перевоспитать его в духе нашей пролетарской культуры[4].

Таким образом, ещё раз, изучение кинозрителя выявляет своё назначение, не заключающееся исключительно в сборе и классификации входящих данных, но и в немедленном вмешательстве там, где необходимы разьяснения, уточнения или коррекция восприятия фильма со стороны публики. Такая практика была проведена в конце 1920-х гг. во имя «культурной революции»[5], предполагавшей искоренение из советского общества «буржуазного наследия», имевшего место и в кинематографических предпочтениях зрителя: зрителя, диктующего законы свободного рынка, дозволенного НЭПом, стабилируя, по мнению учёных, цитируемых в начале этой статьи, первенство развлекательных фильмов, национальных и зарубежных, над авангардом и политагитацией.

В конце 1920-х гг., в контексте «культурной революции», со всё увеличивающимся желанием властей воздеиствия на массы посредством инструментов обширнейшего радиуса влияния, таких как кино, не является случайным, что фигура такого значения, как Юков — член партии и специалист в данной области[6], придавал фундаментальное значение непосредственному

[1] Юков К. Учитывайте запросы зрителя // Заочные кино-курсы, сценарное отделение. М., 1928. Лекция 2, урок 4. С. 8.
[2] Там же. С. 8-10.
[3] Там же. С. 10.
[4] Там же.
[5] О «культурной революции» см. Fitzpatrick S. (ed.). Cultural revolution in Russia 1928-1931, Indiana University Press, Don Mils, 1978.
[6] Вопрос об «изучении кинозрителя» обсуждался и на первом совещании коммунистической партии по кино в марте 1928 г.: в соответствующей резолюции говорилось о

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

диалогу с публикой. Диспут с обширной аудиторией являлся основным методом для проверки, через обсуждение фильмов, *modus pensandi* советского зрителя-гражданина, его подходу к вопросам, которыми интересовалось общество, и как следствие: у кого в руках находятся бразды правления. Иными словами, диспуты по фильмам, ещё в большей степени, если касались действительности или затрагивали идеологические моменты, в зародыше несли функцию определителя публичного духа в относительно нестабильном обществе, таком как советское во времена НЭПа. Кто продвигал и руководил такого рода инициативами своей целью имел не только регистрацию наклонностей кинозрителя, но и, если было необходимо, их коррекцию и заключение в «ортодоксальные» рамки: иначе говоря, как заявлено Юковым и указано в положении ОДСК, перевоспитать публику «в духе пролетарской культуры» и предложить поддержку для понимания «чёткой марксистской мысли»[1].

Постоянный диалог между кино и советским обществом, развивающийся через такие структуры, как ОДСК, созданных с целью не только пропаганды, но и воспитания и образования, предполагало всё большее сближение кинематографического медиума с населением, которое должно было превратиться в активную часть этого процесса. Изучение кинозрителя являлось одним из методов, используемых в поиске более тесного и выгодного контакта культуры с массами трудящихся[2]. Вышеупомянутые заочные курсы для сценаристов и передвижных киномехаников, а также для «кино-организаторов», отвечали требованиям создания специальных кадров, способных поддержать процесс «кинофикации»,

---

необходимости «изучения запросов рабочих и крестьян, собирания и суммирования оценки кино-продукции, помогая кино-организациям тем самым давать продукцию по содержанию и по художественному оформлению близкую рабоче-крестьянскому зрителю и в то же время отвечающую задачам партии». См. Резолюции совещании. Общественность, печать и кино// Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 460.

[1] Указания Юкова о задачах сценариста, с одной стороны, учитывать пожелания зрителей и, с другой, направлять тенденции в определённо идеологические рамки, почти совпадают с ролью, которую, по мнению Белоусова, деятели кино должны сыграть после партсовещания по кино 1928 г. См. Белоусов Ю.А. Указ. соч. С. 3.

[2] Уолтер Бенджамин в своей известнейшей работе 1936 г. об отношениях между искусством и развитием техники в контексте массового общества указал на значимый рост доступности культуры не только в смысле её потребления, но и активного участия со стороны публики. По мнению философа, тот, кто обладал бы хотя бы мало-мальски сведущ в определённой области, мог бы иметь возможность легко проявлять свои способности и знания благодаря новым инструментам, таким, как кино. См. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit// Zeitschrift für Sozialforschung. Paris, 1936 (пер. на итал. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p.35-36).

BDD-A24195 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

запущенный на всей советской территории[1]. В похожем направлении, хотя и с меньшими профессиональными амбициями, продвигалось образование «сектора фото-кинолюбительства» в рамках «организационного отдела» Главного управления ОДСК: кружки фото- и кинолюбителей в местных ячейках организации преобразовывались в места, в которых, в некоторой степени, происходил переход, пусть и на дилетантском уровне, от кинозрителя к режиссёру и являлись тем моментом, когда зрители оказывались по другую сторону киноаппарата, переходя от понятия обьекта к субьекту проекции. Концепция активного пролетарского зрителя, как составляющей части исскуства, потребителем которого являлся, была сформулирована Юковым во время одного из собраний АРРК в феврале 1931 г.: Пролетарский зритель – не тот человек, который только смотрит картину. Это сознательный строитель социалистического общества, который хочет организованно участвовать в сроительстве своего пролетарского искусства, который хочет и должен влиять на развитие этого пролетарского искусства. Мы имеем сейчас уже не пассивного зрителя, а активного участника сроительства, который предъявляет к кино свои требования через общественные организации[2].

В этом случае можно говорить о попытке со стороны советской власти, начиная со второй половины 1920-х гг., не только проникнуть на всю советскую территорию с помощью кино, но также «кинофицировать» менталитет гражданина-кинозрителя. Сложный, даже утопичный для реализации проект, учитывая географические и численные размеры СССР, но который является свидетельством постоянного поиска возможностей распространения, перефразируя Дзигу Вертова, модели «человека с кинокаппаратом», используя многочисленные инновационные инструменты, перечисленные выше[3].

Вкусы советской киноаудитории во время НЭПа: московский опрос 1927 года

Советская публика 1920-х гг. характеризуется заметным разнообразием во вкусах и предпочтениях в отношении фильмов, предложение в которых менялось от произведений авангардного направления до коммерческих, от отечественных до импортных. Это подтверждается опросом, проведённым в московском кинотеатре «Артес» весной 1927 г., данные которого систематизированы нами в

[1] См. Правление ЦС ОДСК. Проспект заочных кино-курсов. М., 1928. С. 2-3.
[2] Юков К. О массовой работе АРРК // АРРК: лицом к рабочему зрителю. М.-Л., 1931. С. 9.
[3] Вовлечение масс в киноработу было, тем не менее, ограниченным: практика «типажа», т.е. использования непрофессиональных актёров, которой придерживались представители авангарда и особенно Эйзенштейн в 1920-х гг., была осуждена во время организованного ОДСК и АРРК кино-суда в июле 1928 года. См. Кино, № 29, 17 июля 1928 г. С. 1; Кино, № 32, 7 августа 1928 г. С. 4.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

таблице, приведённой ниже, и позволяющей увидеть десять наиболее любимых фильмов в СССР.

Таблица № 1[1]

Вопрос	Фильм	Автор	Производство	Год
Какие из просмотренных Вами фильмов за последнее время Вам больше всего понравились ?	Броненосец Потёмкин	С. Эйзенштейн	Госкино	1926
	Медвежья свадьба	К. Эггерт	Межрабпом-Русь	1925
	Сорок первый	Я. Протазанов	Межрабпом-Русь	1927
	Декабристы	А. Ивановский	Ленинградкино	1925
	The Thief of Bagdad	R. Walsh	USA	1924
	The Sea Hawk	F. Lloyd	USA	1924
	Процесс о 3.000.000	Я. Протазанов	Межрабпом-Русь	1926
	Коллежский регистратор	Ю. Желябужский	Межрабпом-Русь	1925
	Мать	В. Пудовкин	Межрабпом-Русь	1926
	The Mask of Zorro	F. Niblo	USA	1920

Казалось бы, фильм Эйзенштейна являлся наиболее любимым в те годы, по крайней мере, в Москве – месте проведения опроса. Факт, который противоречит утверждению Буттафава и Туровской о преобладании в театральных кассах выручек от коммерческих фильмов над «*Потёмкиным*»[2], хотя всегда нужно учитывать городской характер публики, подвергнутой опросу, части публики, во вкусах более приближенной к новым авангардным произведениям, чего не было у крестьянской аудитории[3].

[1] Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Изучение кино-зрителя. М.-Л., 1928. С.31.

[2] Кассовому успеху фильма необязательно соответствует популярность у зрителей. Об этом см. Sorlin P. Sociologie du cinéma, Aubier, Paris, 1977 (пер. на итал. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 48-49).

[3] Анатолий Луначарский, народный комиссар просвещения и сценарист, подчёркивал, что на успех Потёмкина в СССР сильно повлияла высокая оценка этого фильма Эйзенштейна в Германии. См. Луначарский А.В. Советское кино на подъёме // Советское кино перед лицом общественности. М., 1928. С. 15.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

Тем не менее, необходимо признать в классике кино помимо Эйзенштейна, наличие и ещё одного автора, относящегося к так называемым «новаторам», исходя из классификации, предложенной Лебедевым[1], то есть — Пудовкина с его «*Матерью*» (1926), занимающей только девятое место. Данные, которые в этом случае соответствуют выявленным ранее фактам неглавной роли кинематографа, двигающегося исключительно в направлении формального поиска, хотя в момент исследования множество кинолент, отнесённых к авангардным, не были ещё выпущены: это подтверждается, в первую очередь, наличием фильмов Константина Эггерта, Якоба Протазанова, Александра Ивановского, Юрия Желябужского, – режиссёров, в основном придерживающихся более традиционных стилистических формул, хотя и неравнодушных к новым тенденциям[2].

Картина завершается тремя американскими фильмами, среди которых двумя сыгранными актёром Дугласом Файрбэнксом, известным в СССР в 1920-е гг. вместе с женой и актрисой Мэри Пиккфорд[3]. Два американца, кроме этого, занимали соответственно, второе и третье места после Игоря Ильинского, в опроснике о наиболее любимых актёрах[4].

Если, с одной стороны, необходимо подчеркнуть огромные различия в кинематографических предложениях, которыми советские зрители могли воспользоваться в двадцатые годы, то, с другой стороны, нужно выделить также разницу в реакции зрителя на такую богатую структуру предложений: данный аспект проясняет использование в те годы инструментов выявления и определения предпочтений зрителя, которыми являлись именно использующиеся в изучении кинозрителя. В рамках наличия разнообразных ориентаций, несомненно выделяется неподдающийся критике успех киностудии «Межрабпом-Русь», создавшей основной бастион «собственной» идеи в кинематографическом секторе: из десяти фильмов, указанных выше, половина была выпущена именно в стенах этой киностудии[5].

В первенстве «Межрабпом-Руси» сомневался в 1932 г. на страницах «Пролетарского кино» Л. Скородумов, подвергший сильной критикой саму формулировку вопросов, заставлявших, по его мнению, опрошенных «мыслить по

[1] См. Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино. С. 95-104; 149-151.
[2] Там же. С. 98-99.
[3] Два американца находились в 1926 г. в СССР и сыграли маленькую роль в фильме Сергея Комарова «Поцелуй Мэри Пикфорд», См. Buttafava G. Op. cit., p. 68.
[4] Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 38. Основанный и на интенсивности приобретения фотопортретов артистов метод по определению самых любимых актёров назван Скородумовым «наивным» и «кустарщиной». См. Скородумов Л. Указ. соч. С. 57.
[5] Парадоксально, что свидетельствующий о триумфе «Межрабпом-Руси» опрос был опубликован именно в тот год, когда киностудия была лишена частного капитала, т. е. была сильно ограничена её самостоятельность.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

формальной логике»: «методом таких-то анкет авторы и приходили к якобы практическим и чуть ли не производственным выводам. Так «на первом месте», по Трояновскому, стояли картины производства «Межрабпом-Русь», а «Совкино в этом отношении занимает одно из последних мест»[1]. Действительно, фильм «Любовь втроём» государственной киностудии «Совкино» занимало первое место в списке менее любимых лент по московскому опросу марта 1927 года. Также в этом случае (см. таб. 2) следует отметить то же присутствующее и в вышеуказанной таблице разнообразие:

Таблица № 2[2]

Вопрос	Фильм	Автор	Производство	Год
Какие фильмы Вам не понравились?	Любовь втроём	А. Роом	Совкино	1927
	Проститутка[3]	О. Фрелих	Белгоскино	1927
	Suds	J. Dillon	USA	1920
	Шестая часть мира	Д. Вертов	Госкино/Совкино	1926

И в этом выборочном значении присутствуют произведения не только коммерческого кино (как отечественного, так и заграничного), но и авангардного, в данном случае фильма Вертова. Что же касается «Совкино» и его предпологаемого первенства среди менее предпочитаемых фильмов[4], то его критиковал известный киновед, а также сценарист Виктор Шкловский, подчёркивавший необходимость более тщательного внимания, уделяемого зрителю: «Крупное централизированное хозяйство может быть прогрессивным только тогда, когда оно основано не на повторение методов мелкого хозяйства.

[1] Скородумов Л. Указ. соч. С. 52.

[2] Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 32.

[3] Фильм «Проститутка» вышел на экраны 15 марта 1927 г., после того, как Главрепертком (цензурный орган по зрелищным искусствам) обсудил вопрос о его выпуске на прокат. «Проститутку» запретили окончательно в марте 1931 г. из-за отсутствия классовой точки зрения. См. Eisenschitz B. (sous la direction de). Op. cit., p. 65-66.

[4] Данные в таблице № 2 по опросу в московском кинотеатре «Артес» 1927 г. несколько противоречат тем, которые приведены Г.М. Юсуповой, говорящим о большом кассовом успехе фильмов «Проститутка» и «Любовь втроём». См. Юсупова Г.М. Указ соч. С. 20.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

Монополия проката Совкино должна быть связана с исследованием зрителя, с определённой научной работой, с ясным представлением своего рынка»[1].

Разрозненный характер предпочтений, выявленных у публики, одновременно является причиной и эффектом множественности системы рынка советского кинематографа того времени[2], влияющий также на отношения между отечественным производством и импортным, которое значительно уменьшилось, начиная с конца второго и до начала третьего десятилетия, в связи с формированием и укреплением режима личной диктатуры Сталина. Опрос, проведённый в Москве в 1927 г., выявил то, что половина кинозрителей предпочитала советские фильмы, другая половина отдавала голос за иностранные, или, по крайней мере, ставило их в один ряд с отечественными[3]. Это равновесие подтверждает слова Туровской об успехе иностранных лент, в первую очередь – американских[4], в СССР периода НЭПа, смягчая, однако, их интенсивность: вышеприведённые цифры указывают на практическое равенство, если не преимущество советских фильмов.

Общее определение «советская публика» в любом случае скрывало в своих недрах экстремальную фрагментацию: в связи с предыдущим вопросом о различных принятиях кинозрителем советского и заграничного кино, довольно часто распределение ответов основывалось на дискриминации (профессиональной, политической, анаграфической, сексуального характера и, даже от местоположения кинозала в черте города), будучи в контрасте с общими данными[5]. На необходимости учёта внутреннего различия советской аудитории настаивал в то время и Шкловский: «Мы ещё представляем себе зрителя не расчленённым, каким-то общим. Для нас неожиданно, когда очередь на Гарри Пиля у кино «Горн» приходится разгонять конной милицией, для нас неожиданно, когда крестьяне в Новосибирске приезжают в город и ночуют в нём для того, чтобы увидеть «Баб рязанских». Для нас неожиданна полная коммерческая

[1] Шкловский В. К вопросу об изучении зрителя // Советский экран, 1928, № 50. С. 6.

[2] О взаимном влиянии со стороны кино и публики на разнообразие кинематографического рынка во время НЭПа см. Рондели Л. Зритель отечественного кино вчера и сегодня // Экранизация истории: политика и поэтика. М., 2003. С. 143-146.

[3] См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 32.

[4] В 1926 г. 46% импортных кинолент в СССР (127 фильмов) было американского происхождения. Кроме США в советском прокате были фильмы из Франции (23,5%, 65 фильмов), из Германии (17%, 47 фильмов), Италии (5,8%, 16 фильмов) и Дании – с 5,4% (15 фильмов). Оставшийся импорт происходил из Швеции и Норвегии с 1,5% (4 фильма), Латвии и Англии с 0,4% (по одному фильму). РГАЛИ. Ф. 2496. Оп.1. Д. 19. Л. 4. Документ цитируется по работе: Варонова О. В. Указ. соч. С. 76.

[5] См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С.33. Опасность неправильного подхода к составлению анкет, являющихся, таким образом, неспособных выявить настоящий состав публики и её потребностей, указана в работе: Рудой Я. Боевые вопросы политики кино. М., 1930. С. 36.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

неудача «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» и полная удача востановленной десятилетней «Пиковой дамы». Мы до сих пор не проверили, как реагирует на одну и ту же картину зритель разного района»[1].

Жанр позволяет нам вновь вернуться к вопросу о разнообразии и существенном равновесии в просмотре фильмов в Советском Союзе 1920-х гг., даже если в узнаваемых тенденциях, в особенности в случае преобладания «классических» жанров театрального происхождения (драматического или комедийного), что показывает нижеприведённая таблица:

Таблица № 3[2]

Какого рода картины Вы предпочитаете?	Драма	29,9%
	Комедия	21,5%
	Научная	19,7%
	Приключенческая	14,6%
	Хроника	14,3%

Две трети кинозрителей предпочитали драму: это говорит о наличии некой преемственности мелодраматических традиций дореволюционного периода, перешедших в тридцатые годы, когда в тематических годовых планах драматический жанр оставался на первом месте, несмотря на то, что чиновники в сфере кино пытались заключить его в рамки рождающегося «соцреализма». Любителей комедии было в пропорции один к пяти человекам, даже если мы говорим о комизме в поиске собственного «советского» тождества, которое было найдено лишь в последующем десятилетии[3]. Приключенческий жанр, распространённый в СССР благодаря импорту американских лент и который предпочитал более молодой зритель, находился, несмотря на это, на более низких позициях.

Удивляет однако успех несюжетных произведений (кинохроника и научно-популярные фильмы), которым отдали предпочтение 34% опрошенных. Это означает, что один из трёх кинозрителей предпочитал информационные и познавательные фильмы, а не только развлекательные, подтверждая и признавая таким образом советские традиции в документальном кино: традиции не только для тех, кто предлагал такой вид кино, но также для тех, кому оно предназначалось[4]. Деление на социальные классы повлияло на предпочтения в области

[1] Шкловский В. Указ. соч. С. 6.

[2] Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 36.

[3] Имеется ввиду комедийные фильмы 1930-х гг. таких режиссеров, как Григорий Александров и Иван Пырьев.

[4] На вопрос «Желательна ли демонстрация научно-культурных картин?» более 90% зрителей ответило положительно: 60,9% предполагало их в виде добавления, а 31% как

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

документального кино: любители такого рода произведений в большей степени относились к классу служащих, несколько преобладая над рабочим классом — идеальным потребителем такого рода работ, подтверждая в любом случае мысль Белоусова о советском зрителе – идеально «новом» по социальному происхождению, но «старом» и традиционном в жанровых предпочтениях.

Концепция советского кинозрителя, способсного заинтересоваться кинематографическим продуктом в его различных проявлениях (экспериментальное и традиционное, отечественное и импортное, художественное и развлекательное и воспитательное), хотя и с узнаваемыми тенденциями, отражается в ответах, полученных на следующий вопрос: «смысл посещений кинотеатров?»; ответы на который приводятся в следующей таблице:

Таблица № 4[1]

С какой целью Вы, обычно, идете в кино?	Посмотреть худож. зрелище	28,3%
	Развлечься	25,4%
	Расширить свои познания	24,1%
	Чтобы отдохнуть	22,2%

Этот вопрос является довольно значимым в рамках опроса публики и потребления кинолент в СССР времён НЭПа, поскольку показывает основу, на которой строились отношения между потенциальным получателем и кинематографическим опытом, мотивациями и ожиданиями, подталкивающими советского гражданина облачиться в одежды советкого кинозрителя. Существенное равновесие между четырьмя присутствующими опциями подтверждает ещё раз экстремально расчленённый характер советской публики тех лет, как уже было указано, в связи с определением наиболее любимых фильмов и самых предпочтительных жанров. Работа Трояновского и Егиазарова, данные которой были в настоящей статье приведенны, представляет собой первый крупный вклад в разработку вопроса об изучении кинозрителя[2]. Тем не менее, сами современники подвергали её серьёзной критике, о чём говорит много раз цитированная статья Скородумова. Кроме вышеуказанных обвинений в нечёткой и упрощённой постановке вопросов и возможных ответов, автор также отрицал чрезмерный эмпиризм в непосредственном наблюдении зрителей в зале и последующую

самостоятельная демонстрация. См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С.37. Это подтверждает то значение, которое публика придавала нехудожественному кино.

[1] Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 47.

[2] Проводились и другие исследования в те годы (в Самаре в 1927 г., в Нижнем Новгороде и Одессе в 1928 г., в Москве в 1930 г., в Воронеже в 1931 г.), но результаты не были опубликованы. См. Иосифян С.А. Указ. соч. С. 5.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

запись их реакций (смех, плач, испуг, разговор и т.д.) на определённую диаграмму: «Пока анализом не будут вскрыты причины смеха и состав смеющейся группы, эффективность этих заметок – нуль»[1]. По мнению Скородумова, изучение кинозрителя должно было бы пойти по двум главным направлениям: во-первых, было бы необходимо создание единственной научно-исследовательской группы[2]; кроме того, был бы нужен предварительный подбор однородной по социальному составу публики – т.н. «экспериментально организованного зрителя – которой будет показан определённый фильм и для которой будет составлена подходящая анкета[3].

В 1960-е гг., в связи с возобновлением социологического интереса к киноискусству[4], С. Иосифян и Л. Коган подчёркивали первостепенное значение

[1] Скородумов Л. Указ. соч. С. 55.

[2] В связи с этим Л. Скородумов отрицал значение опыта таких добровольных непрофессиональных организаций, как ОДСК. См. Там же. С. 61. Из слов Скородумова понятно, что советскую культурно-художественную интеллигенцию затронул процесс централизации в 1932 г., начатый в связи с выходом постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Этим решением ликвидировались все литературные и художественные группы, в том числе и мощная РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и объединялись все лояльно настроены к политической власти писатели в одном Союзе писателей. См. О перестройке литературно-художественных организаций // „Правда”, 24 апреля 1932 г.

[3] Скородумов Л., Указ. соч. С. 54.

[4] Социологические исследования в советском киноискусстве продолжались до начала 1930-х гг. См. К.-ва Е., Проблемы изучения кинозрителя // Советское кино, 1934, № 7, С. 77-78. Особое место занимал в те годы анализ детской аудитории. См. Гельмонт А. Изучение детского кинозрителя. М., 1933. Для анализа данной темы см. Noussinova N. Maintenant tu es des nôtres // Eisenschitz B. (sous la direction de), op.cit., p. 47-53. Впоследствии исследования киноаудитории прекратились, или по крайней мере, результаты не публиковались. Это объясняется в вышедшей несколько лет тому назад работе тем, что они могли бы представлять собой «опасным источником информации о реальных процессах в обществе, декларировавшем коммунистическое строительство». Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология, СПб, 2001. В интересной работе В.Я. Нейгольдберга показывалось почти абсолютное отсутствие статистических данных о потреблении культуры в советском обществе 1930-е гг. См. Нейгольдберг В.Я. Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920-е – 1930-е годы. СССР. М., 1993. С.14. О неслучайности одновременности прекращения таких исследований с периодом репрессий второй половины 1930-х гг., войны и позднего сталинизма говорилось ещё в 1960-е гг. См. Коган Л. (ред.), Указ. соч. С. 22. В те же 1960-е гг. в другой работе отмечалась, что восстановление таких исследований «свидетельствуют о дальнейшем развитии демократических институтов после XX съезда КПСС». Иосифян С.А. Указ. соч. С. 4. Об истории социологии искусства в СССР в послевоенный период см. Фохт-Бабушкин Ю.У. Указ. соч.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

работы Трояновского и Егиазарова, указывая в то же время не только на её достоинства (одна из первых попыток сравнительного анализа разных методов, внимание и на нехудожественное кино и актуальность поставленных вопросов), но и на недостатки (недостаточная репрезентативность исследования, случайность публики, чрезмерный эмпиризм и отсутствие выводов и обобщений)[1].

Изучение кинозрителя в СССР в 1920-х гг. было одним из начинаний для сближения масс с большим экраном, для создания своего рода "homo sovieticus cinefilus", именно благодаря вниманию со стороны того же кинематографа к публике. Кино считалось художественно-культурным инструментом, идеальным для воспитания и создания советского общества, как в буквальном, так и политическом смысле, благодаря своей способности внедряться: не только «вертикально» в отдельного кинозрителя, но и «горизонтально» на массы со своей отличной способностью к распространению. Великие надежды, возлагаемые на седьмое искусство, проявлялись в инициативах по организациям таких структур, как ОДСК, подчёркивая желание уменьшить дистанцию между публикой и фильмом, «коллективизировать» кинематографический опыт до придания нестабильности границе между теми, кто занимался кино и теми, кто выделял собственно свободное время для его посещения[2].

Изучение кинозрителя имело две основные цели: первая - первостепенно-коммерческого характера – была той, которая констатировала предпочтения публики таким образом, чтобы киностудии могли создавать кинематографические предложения, способные ответить на её запросы. В этом смысле подобная практика входила в систему конкуренции, разрешённой НЭПом, с экстремальным вниманием к пользователю, поддерживаемому той же системой.

Параллельно с коммерческим характером находился, принимая всё большее значение, идеологический, который в любом случае имел место даже раньше переворота конца десятилетия, также как и экономическая цель, которая не была полностью уничтожена. Изучение кинозрителя должно было быть одним из инструментов для удовлетворения вкусов публики до той грани, где вкусы входили в коллизию с принципами «культурной революции», такими как избавление от «буржуазного наследия» в публичных предпочтениях и перевоспитание зрителя-гражданина в соответствии с новыми ценностями рождённого после революции советского общества[3]. Коммерческая функция и функция

[1] См. Иосифян С.А. Указ. соч. С. 5; Коган Л. (ред.). Указ. соч. С. 17-20.

[2] Опыт ОДСК упоминает в 1960-х гг. И. Кокорев, как поучительный пример для широкого распространения кинематографической культуры в советском обществе, См. Кокорев И.Е. К вопросу воспитания кинозрителя // Кино и зритель. Сб. ст. С. 24.

[3] Во введении просмотренного здесь сборника данных по изучению кинозрителя концепция о «перевоспитательном» использовании этой практики очевидна: «Зритель в своих запросах и вкусах ни в коей мере не может быть признан неподвижным. Каждая картина, а тем более ряд картин, просмотренных за определённый промежуток времени,

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)

контроля над обществом связаны с двойной выгодой (экономической и идеологической), которую советская власть сперва требовала от кинематографа времён НЭПа, а в конце двадцатых годов ему навязала

Непрерывный рост вмешательства со стороны коммунистической партии в вопросы искусства, включая кино, имел, несмотря ни на что, определённые последствия, такие как истощение репертуара в качественных и количественных значениях. Пересечение трёх основных полюсов советской кинематографической системы – публики, политической власти и профессионалов – имела некоторый успех в социально-экономических и культурно-политических условиях времён НЭПа, будучи прерванной, в действительности, в момент утверждения сталинизма, переживая уменьшение предложений, несмотря на заявления политической власти. Кинематография времён НЭПа, с явным богатством, повторившимся впоследствии только в связи с десталинизацией смогла удовлетворить кинозрителя, о чём свидетельствуют данные, показанные выше. Это богатство постепенно уменьшалось в течении приблизительно двадцати пяти лет сталинского тоталитаризма, в соответствии с процессом, который привёл на длительное время к большому спаду продукции после Второй мировой войны.

определённым образом перевоспитывает зрителя. В связи с этим, в кино-политпросветработе открываются совершенно новые возможности. Установление этих возможностей, выявление запросов зрителя, как следствие овладения им в целях политического просвещения – вот первая задача». Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 6.

BDD-A24195 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 06:48:14 UTC)