

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО – ЖАНР КИНОИСКУССТВА И ИСТОРИЯ СТРАНЫ

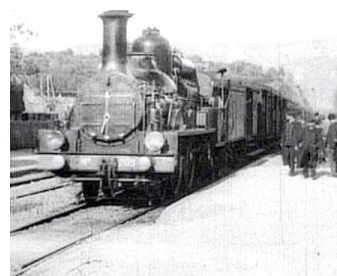
В контексте истории и событий



Братья Люмьер

Родившись как техническое изобретение братьев Люмьер, кинематограф быстро стал новым средством общения. Именно документальная съемка реальной жизни сделала его источником достоверной информации, не только позволив преодолеть пространство и время и тем сблизив страны и народы, но и став первым массовым аудиовизуальным видом художественного творчества.

Кроме того, именно в кино были выработаны основные формы и способы документального отражения жизни.



Сориентировавшись в сфере интересов самой широкой аудитории, кинематограф всего мира быстро определил главные тематические направления экранной документалистики, которые сохраняются до сих пор. К их числу относятся: политическая жизнь, кинопутешествия, спортивные новости, культура, научная тематика.



Открытие Троицкого моста в Санкт-Петербурге. 16 мая 1903 г.

Ранняя российская документалистика, особенно до Первой мировой войны, активно использовала зарубежный киноматериал всех тематических направлений. В центре экранного отображения российской действительности – прежде всего император

Николай II и его семья (на парадах, маневрах, праздниках, на отдыхе в Ливадии), а также события, тесно связанные с участием в них государя: открытие Троицкого моста в Петербурге, закладка храма в Царском Селе или Саровские торжества 1903 года.

Четыре десятка картин из жизни царской семьи, показанные во время «кинематографического спектакля» в Малом театре 27 апреля 1901 г., положили начало стойкой традиции, пережившей всех правителей России. К 1908 г. хроникальные фильмы на ту или иную тему уступают место комбинированным выпускам киноновостей. А в годы Первой мировой войны уже активно развивается военный репортаж. Документальное кино начинает равняться на журналистику, газету, стремясь добиться регулярности и периодичности выхода на экран. Русские предприниматели (Дранков, Ханжонков и др.) пытались противопоставить русскую кинопродукцию французской. Однако это было очень трудно, поскольку в России, как и во всей Европе, тон в киножурналистике задавали главным образом французские фирмы – «Пате», «Гомон», «Эклэр» и «Эклипс». Имевшие свои отделения в Лондоне, Берлине, Петербурге, Милане и Барселоне, они обеспечивали разнообразие и оперативность киноинформации.



В то же время уже на начальном этапе развития документальное кино стало выполнять пропагандистскую функцию. Об этом свидетельствуют сюжеты о Русско-японской войне 1904–1905 годов, где инсценированные кадры часто выдавались за хронику военных действий.

В течение первой четверти XX века содержание экранной документалистики исчерпывается хроникой. Ее тон – спокойно повествовательный, монтаж

направлен на простое воспроизведение хода событий, сжатое в сюжет отдельного фильма или журнала. Сам характер кинозрелища даже не предполагал создания в документалистике ничего такого, что было бы подобно нелегальной, оппозиционной печати. И хотя, как известно, с февраля 1917 г. история стала развиваться по неожиданному сценарию, основные события этого года (отречение императора, низложение Временного правительства, захват власти большевиками) остались за кадром. И это несмотря на то, что в марте 1917 г. для съемок революционных событий в Москве был специально создан киноотдел при Московском совете рабочих и солдатских депутатов, а в Петрограде появился отдел социальной хроники Скобелевского просветительского комитета [1].

Послеоктябрьские шаги по реорганизации кинодела привели к усилению государственного влияния и использованию документального кино в целях пропаганды коммунистической идеологии. Решение этой задачи предполагало в первую очередь освобождение кинодокумента от хроникальности и переход в кинодокументалистике к свободному мышлению с помощью запечатленных на пленке фактов жизни. Это уже было иное кино, в основе которого лежало понимание *исторического значения* кинодокумента. Данное направление, характерное для отечественной киномысли начала XX века, получило практическое выражение в первых масштабных монтажно-исторических работах [Дзиги Вертова](#). Фильмы «Годовщина революции» (1918) и «История гражданской войны» (1922) строились на материалах ранее уже показанных зрителю в выпусках хроники.



*Дзига Вертов
(Давид Абелевич Кауфман)
(1896–1954 гг.)*

документалистика начала утверждать культу идейных вождей, удерживавших, как показала история, государственную власть на протяжении 70 лет. Принцип противопоставления (они – мы, прежде – теперь, старое – новое и т.д.) лег в основу монтажа и драматургии документалистики 1920-годов, сообщая классовое звучание практически любому фильму, независимо от его темы. Подобный драматургический принцип привнес в документальное кино сочетание плакатной ясности авторской позиции с отточенной поэтикой документализма [1].



*Шуб Эсфирь Ильинична
(1900–1959 гг.)*

Шуб стала основателем исторической кинопублицистики, открыв информационные и творческие возможности документальных кадров [2].

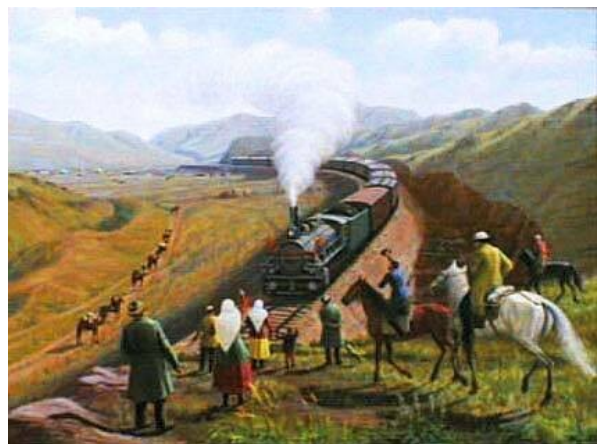
В целом документальное кино второй половины 20-х годов прошлого века стало творческой мастерской, в которой экспериментальным путем были найдены основные методы киносъемки, монтажа, образного выражения идей и поэтического истолкования действительности. Находки документалистов-новаторов успешно претворялись в работах режиссеров, идущих следом, причем не только советских, но и зарубежных. Блестящее подтверждение тому фильм режиссера В. Турина «Турксиб»

Но текущее настоящее в кадре превращалось в историю с помощью монтажа. Киноправда по Вертову – это «коммунистическая расшифровка мира». Вертов стремился воздействовать на сознание зрителя, противопоставляя свой документальный кинематограф старому дореволюционному кино. «Кинодрама – опиум для народа», – перефразировал он марксистское определение религии.

Если до революции в общем объеме документальных съемок главенствовала царская хроника, что казалось само собой разумеющимся в стране, где император возглавлял и государство, и церковь, то теперь

Другой известный документалист [Эсфирь Шуб](#) в своем искусстве подвергает переоценке дореволюционную хронику («Падение дома Романовых» – 1927, «Великий путь» – 1927, «Россия Николая II и Лев Толстой» – 1928) и дает начало особому виду монтажно-исторического документального фильма.

В отличие от Вертова, пытавшегося преодолеть кинематографическую образность власть слова («Человек с кинокамерой»), Шуб всегда отводила важную роль надписи, мастерски использовала плакат, лозунг, газетную шапку как документ времени, способный остро прокомментировать хроникальный кадр.



«Турксиб», реж. В. Турин

(1929) [1]. Однако вертовская теория документализма опередила свое время: многие его фильмы встречали непонимание, оказывались слишком сложными на взгляд тех, кто привык к хроникальному изложению. Надо также отметить, что новаторский жизнеутверждающий дух документального кино контрастировал с негативно-обличительным пафосом печати конца 1920-х годов, занятой поиском врагов и вредителей.

На рубеже 1930-х с приходом в СССР М. Горького началась перестройка журналистики, которая повлекла за собой изменения во всей сфере культуры. Назвав «игрой на повышение» намеренное усиление позитивного начала в отражении жизни, открывая новые журналы для «реабилитации очерка», он делал ставку на такие факты и документы жизни, в которых могло бы найти опору новое мировоззрение. В киноискусстве вдохновленные новой идеологией чиновники от культуры продолжали бороться с документализмом как теоретическим течением, в результате чего и большинство документальных фильмов независимо от их жанра в 1930-е годы стали называться киноочерками [1].



В 1930-х годах возникают специальные киножурналы «За социалистическую деревню», «На страже СССР», «Советское искусство», «Пионерия». Хроника прочно привязывается к объектам народного хозяйства. Актуальность и оперативность – основные требования к документалистике и ее отличительные черты в этот период истории. При этом международная киноинформация уступала внутренней. Главным действующим лицом российского документального жанра предвоенного десятилетия становится герой труда.

десятилетия становится герой труда.

Великая Отечественная война создала свой огромный пласт как игрового, так и документального кинематографа, осмысляемого и переосмысляемого по сей день. Основой работы документального жанра в годы войны стали оперативность, четкая организованность, подчинение задачам пропаганды. Фронтовые репортажи – это уникальная героическая страница отечественной документалистики. Мобилизующую роль в период войны сыграл журнал «На защиту родной Москвы!».



«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», реж. В. Копалин

В таких фильмах как «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» В. Копалина (1942), «Сталинград» Л. Варламова, «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецко-фашистских захватчиков за пределы украинских советских земель» (1944) А. Довженко, «Освобождение Белоруссии» В. Корш-Саблина и М. Садковича, «Освобожденная Франция» С. Юткевича, «Берлин» Ю. Райзмана и др. не только слагалась киноистория Великой Отечественной войны, но и росло мастерство съемки. Уникальные батальные эпизоды, подмеченные детали, яркие портретные кадры, характерные черты фронтовой жизни – все это отличает кинорепортаж военного времени. Именно тогда в документальное кино пришли как известные, так и новые режиссеры и операторы, сказавшие в киноискусстве свое неповторимое слово: М. Слущкий, Р. Кармен, А. Каплер, Б. Горбатов, В. Гроссман и другие мастера. Сквозная идея документалистики военных лет – единство фронта и тыла, а рубежа 1940–1950-х годов – пафос победы, который наилучшим образом выражен в так называемой хронике эмоций – в кадрах, отразивших чувства людей, встречавших известие о мире и возвращающихся фронтовиков.

В наступившем мирном времени постоянной темой киножурналов становится восстановление экономики страны. Число документальных киножурналов растет. К началу 1960-х отечественная кинопериодика стала источником регулярной массовой информации в стране. Около ста номеров собственных изданий выпускала в год Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ), а периодичность выхода на экраны киножурналов составляла в среднем по стране четыре раза в месяц.



Тематический спектр документального послевоенного кино был широк: дети, молодежь, стройки, сельское хозяйство. Его драматическим стержнем стало преодоление трудностей, а важнейшей эмоциональной составляющей лучших фильмов – искренность чувств. Одновременно набирали силу те тенденции, начало которым было положено в практике 1930-х годов: поверхностность, высокопарность, сглаживание реальных трудностей. Среди наилучших фильмов послевоенного периода следует назвать такие известные работы как «Днепрогэс» (1948, реж. О. Подгорецкая и М. Большинцов), «Суд народов» (1946, реж. Р. Кармен, Е. Свилова, Б. Горбатов), «Фронтовой кинооператор» (1946, реж. М. Славинская), «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953, реж. Р. Кармен). Человеческую судьбу в контексте большой стройки наиболее удачно сумел передать режиссер Р. Григорьев в таких фильмах как «Люди голубого огня» (1961), «Магистраль» (1964), «Трасса» (1966).



миропонимание начинает претерпевать существенные изменения. Новый герой

Заметное изменение в поэтике кинодокументализма произошло в 1960-е годы с приходом в профессию того поколения режиссеров и операторов, для которого новая внутрисполитическая атмосфера была естественной. Если в прежние годы традиционный герой отечественного документального кино – это человек, живущий только во имя общего блага, то в новых условиях его

фильмов – молодой человек, ровесник режиссеров нового поколения, прежде всего обладает свободой в выборе своего пути и профессии, поскольку от этого зависит его место в жизни. Вопрос молодежных лент *кем быть?* выводил на другой – *каким быть?* Этот новый уровень свободы хорошо заметен по фильмам Дальневосточной студии «Шел геолог» (1959), «Начинается город» и «Серые запахи земли» (1961) режиссера А. Косачева [1]. Кроме того, многие выпускники ВГИКа стали работать не только в документальном кино, но и на телевидении, создававшим в это время собственную стилистику телефильма.



В результате специфика малого экрана не могла не сказаться и на «большом» кино: крупный план, длинный синхрон, прямое обращение к зрителю – все это стало отличительными чертами не только телефильмов, но и большого документального экрана. С начала 1960-х телевидение берет на себя функции ведущего аудиовизуального канала СМИ, с которым не может соперничать кино на пленке, не обладающее в отличие от телеэкрана способностью оперативно доставлять актуальную информацию

зрителю прямо на дом. Иными словами, телевидение умножает значение экранного документа как объекта пропаганды. Кинематографические же ленты в свою очередь теряют прежде всего политический смысл. Не случайно термин «политический фильм» закрепляется теперь за лентами исключительно международной тематики [2]¹.

В целом кинодокументалистика 1960-х казалась прорывом к новой правде благодаря тому, что старалась преодолеть наработанные за многие годы штампы, жанровые формы и приемы прошлого. Прежде всего, это коснулось стиля речи и интонации дикторского текста. По мере совершенствования съемочной техники режиссеры все больше полагаются на синхрон, на прямое отражение жизни, избегая прямых комментариев.

Еще большую степень раскрытия характеров дала «скрытая камера». Именно с ее помощью режиссер В. Лисакович в фильме «Катюша» добился исключительной правдивости передачи переживания героини, запечатлев ее реакцию на кадры военной хроники. Далее этот метод использовали П. Мостовой и П. Коган в фильмах «Взгляните на лицо» и «Маринино житье» (1966). Иными словами, скрытая камера и крупный план позволяли насытить документальный жанр эмоциональным



¹ Естественно, телевидение не могло не перехватить инициативу у документального кино в силу более высокого уровня мобильности в отражении актуальных событий. Впрочем, взаимоотношения документального кино как жанра киноискусства и телевизионного экрана – тема отдельного разговора. Очевидно, однако, что в документалистике сенсационность отодвигала на второй план и авторский стиль, и творческое начало, и глубину раскрытия замысла и темы. Иными словами, форма чаще превалировала над содержанием, но далеко не всегда эта форма одерживала победу художественную. Достаточно вспомнить реалити-шоу, которые в 1990-е годы прочно заняли свои позиции в информационном поле российского телевидения.

духовным содержанием. Вместе с тем авторское начало ставило документальное кино 1960-х в прямую зависимость от глубины мысли и масштабов дарования его создателей. Зачастую их больше волновало собственное видение мира, чем хроникальная достоверность. В результате многие ленты получались поверхностными и претенциозными, за авторским «я» в них исчезала правда жизни. В то же время тема, имевшая связь с биографией автора, выверенная его собственным опытом и, главное, соответствующая его таланту, спустя годы способна сохранить свою достоверность и значимость. Таковы ленты Р. Кармена «Великая Отечественная» (1965) и «Гренада, Гренада, Гренада моя...» (1967), киноэпопея «Великая Отечественная» (1977–1979) и фильм «Сердце Корвалана» (1976). В этом же ряду стоят «Если дорог тебе твой дом» В. Ордынского (1967), «Память» Г. Чухрая (1971). И, конечно, такой образец публицистического слова, переосмысляющего документальный кадр, как фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965).



*Пелешян Артур Ашотович,
род. 1938 г.*

Крупнейшие открытия в документальной киноэстетике 1960-х принадлежат режиссеру и оператору [Арттуру Пелешяну](#). Его кинофильмы, снятые на телестудиях Еревана, Минска, Москвы, были в некотором роде практическим опровержением бытовавших тогда концепций о принципиальном различии кино- и телефильма. Сложнейшие звукозрительные конструкции, минимизация роли слова в лентах «Начало» (1967), «Обитатели» (1970), «Времена года» (1975), «Наш век» (1981) заставили говорить «о возрождении вертовского симфонизма».

Пелешян ввел понятие «дистанционного монтажа»: все его фильмы строятся на взаимодействии далеко отстоящих друг от друга опорных документальных кадров. Находки

А. Пелешяна в области киноязыка были с восторгом и почтением приняты всем миром. У него есть исследователи и последователи и сегодня [2].

Время перестройки стало «звездным часом» советской кинодокументалистики. Ни до, ни после этого времени она не была так востребована. Общество хотело знать о себе правду, кинематографисты добывали ее в прежде запретных сферах. Ослабла цензура, а затем и вообще отпали прежние табу. Так, московский кинотеатр «Стрела» переключился на документальные ленты, причем показы фильмов нередко сопровождалось дискуссиями и обсуждениями. Вместе с тем «взрыв», произошедший в документалистике во второй половине 1980-х годов, отнюдь не отражал истинного положения дел в этой сфере. Он, скорее, был связан с тем, что в тот момент переживало советское общество.

Брожение умов, обнажение старых и новых социальных язв, эйфория гласности не могли длиться долго. Однако жадный интерес к документу повлиял и на неигровое кино, сделав его визуальным публицистическим каналом. Более того, именно в это время показы, а значит и просмотры документальных картин обрели в обществе флер престижности, что сопутствовало ранее зарубежным кинолентам. Экранная публицистика стала смыкаться с митинговой – просмотры фильмов перерастали в дискуссии, в которых непременно участвовали «прорабы» перестройки. И не всегда можно было понять, что привело

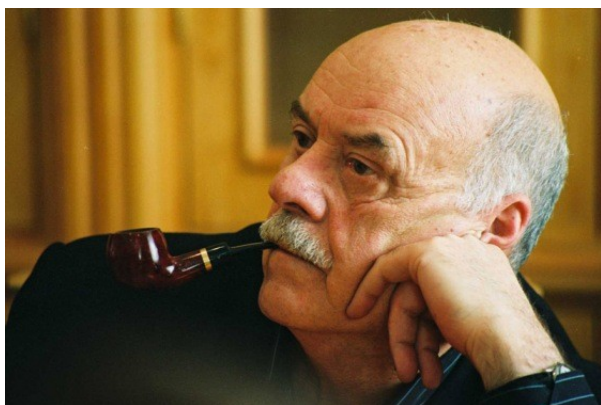


зрителя в зал: сам фильм или следовавшая за ним полемика. Иными словами, во второй половине 1980-х не документалистика как таковая резко рванула ввысь, а общество ощутило в ней потребность [1]. В числе ярких документальных открытий тех лет – фильм «Архангельский мужик» Марины Голдовской и Анатолия Стреляного, ставший документальной сенсацией 1986 года. Мощный международный резонанс также имели «Власть соловецкая» М. Голдовской (1988) о Соловецком лагере особого назначения, первом из островов архипелага «ГУЛАГ», и «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса (1986) о молодежных проблемах.

В то же время под напором злободневного материала ломались сложившиеся жанры – их названия перестали соответствовать реальному кинопотoku. В одном фильме могли благополучно соседствовать хроникальность и аналитика. Традиционно кинодокументалистика подстраивалась под гласные или негласные правила. Теперь в результате простого нарушения этих правил все чаще начинала возникать метафора.

Фильм «Тайное голосование» (1988), например, превратился в политическую притчу благодаря тому, что режиссер Б. Кустов показал в нем скучающих, зевающих, спящих делегатов областной партконференции, то есть оставил в фильме те кадры, которые ранее не принято было включать в кинорепортаж.

Так был подорван идеологический и эстетический канон советского кинодокументализма, самым сильным проявлением чего стала лента [С. Говорухина](#) «Россия, которую мы потеряли» (1990), ознаменовавшая полное разочарование в идее коммунизма.



Говорухин Станислав Сергеевич, род. 1936 г.

Включенная в фильм архивная кинохроника словно замыкает круг советского мифа, начатого фильмом «Падение династии Романовых».

Разрушение централизованного пропагандистского механизма, внутри которого проходило эстетическое развитие отечественного документального кино на рубеже 1990-х сопровождалось децентрализацией кинопроизводства, возникновением независимых студий с собственными творческими планами. Начала меняться и тематика отечественного документального фильма.

В нем практически исчезли темы индустриальных предприятий и работающих там людей, проблемы которых во время радикального реформирования экономики были не менее, а может быть и более серьезны, чем в эпоху построения социализма. Слово «рабочий» незаметно приобрело отрицательный оттенок. Забастовки и голодовки, начавшиеся на российских предприятиях, находили отражение лишь в редких сюжетах киножурналов. Иными словами, прервалась



Кадр из фильма С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли»

давняя отечественная демократическая традиция, которую наследовал еще и Д. Вертов сочувственного отношения к полуголодному существованию создателей материальных благ. Доминирующим же тематическим направлением документального кино конца XX века стали фильмы о культуре и духовном наследии. Никогда раньше искусство, литература и религия не занимали столько места в планах студий, как в 1990-е годы. Интерес к художественному наследию привел к расширению диапазона экранного отражения

культуры. С имен классиков исчезает хрестоматийный глянец. Ему на смену приходят полнокровные человеческие характеры. Рождается православное кино, в котором человеку открывается мир непреходящих ценностей, составляющих стержень жизни [1].

Главная киностудия страны

Крупнейшей студией, делающей документальное кино в Советском Союзе, была Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ), основанная в 1927 г. как отдел кинохроники «Совкино». Ее история и деятельность, безусловно, тесно переплелись с историей страны, с ее научными и культурными достижениями. Первые стройки пятилеток, Великая Отечественная война, послевоенное восстановление хозяйства, целина, «оттепель», завоевание космоса – эти и другие темы составляли содержание фильмов, выпускавшихся на этом уникальном научно-производственном и культурном комплексе, не имевшем аналогов в мире.



Творческое лицо студии определяли постоянный поиск новых выразительных средств, оперативный отклик на события, актуальность тем и, конечно, талант создателей советской документалистики. С деятельностью ЦСДФ связаны имена Д. Вертова, Э. Шуб, И. Белякова, Р. Кармена, В. Микоши, а также таких знаменитых мастеров игрового кино как С. Герасимова, А. Довженко, Ю. Райзмана, С. Юткевича, М. Ромма, Э. Рязанова.

В золотые времена советского кинопроката не было кинотеатра, где перед художественным фильмом зрители не получали бы порцию свежей документальной информации из знаменитых на всю страну киножурналов: «Советский Союз», «Пионерия», «Иностранная кинохроника», «Советский воин», «Советское кино» и, конечно, «Новости дня». Все эти журналы и многие другие документальные фильмы, фильмы-репортажи, фильмы-портреты, фильмы-эпопеи рождались в маленьком московском переулке под названием Лихов.



Ежегодно студия выпускала свыше 120 номеров киножурналов и около 200 документальных фильмов. На ЦСДФ всегда кипела жизнь: отсюда съемочные группы, нагруженные аппаратурой, отправлялись на съемку в Кремль и аэропорт, на завод и в университет, в Звездный городок и театр – иными словами туда, где их ожидало событие. Через двое-трое суток это событие становилось сюжетом

«Новостей дня», превращаясь спустя годы в архивный материал и бесценный документ минувшего времени.

Однако во время перехода страны к рыночной экономике ЦСДФ постигла та же участь, что и другие российские киностудии. В результате административных преобразований и возникшей в связи с этим неопределенности юридического статуса, а также в силу труднейшей экономической ситуации известная на весь мир студия оказалась банкротом и практически была на грани уничтожения.

В начале 1990-х, как и многие кинопредприятия, ЦСДФ стала объектом судебных тяжб. В 1994 г. ее руководство закупило новую дорогостоящую аппаратуру, для чего



был взят кредит у ЗАО «Банковские системы и технологии», но расплатиться студия не смогла, попав таким образом в кабальную зависимость от кредиторов. По информации в столичной прессе, в банкротстве студии, по мнению некоторых юристов, были заинтересованы тогдашнее Министерство культуры и Госкино, а также чиновники Москвы, поскольку стоимость здания ЦСДФ в Лиховом переулке с прилегающей к нему территорией уже тогда была очень высокой. В результате в 2003 г. здание студии в центре Москвы общей площадью 7 тыс. кв. м было продано. Причем, по мнению экспертов, полученная сумма не соответствовала его реальной цене. Далее последовал целый ряд судебных заседаний. Поначалу студию не выселяли: новые хозяева предоставили ей договор об аренде. Однако такая ситуация не могла продолжаться



бесконечно. Некоторые источники информации отмечали, что выселения ЦСДФ из здания начала активно добиваться и Патриархия, поскольку до революции в нем размещалось епархиальное училище. Вместе с тем работники студии убеждены, что выселение ЦСДФ будет означать уничтожение старейшей и ценной кинолаборатории.

Позднее стало известно, что документальная студия все-таки не попадет в частные руки. Государство берет под контроль Российскую центральную студию документальных фильмов (РЦСДФ). Более того, государственное предприятие ГП «РЦСДФ» – теперь обладатель исключительных авторских прав на все хроникально-документальные и учебные фильмы, выпущенные студией с 20.07.1954 года и по 09.07.1993 года. Исключительные имущественные права на фильмы, произведенные после 09.07.1993 года, переданы ГП «РЦСДФ» на основании дополнительных соглашений на производство указанных фильмов, заключенных с Федеральным агентством по культуре и кинематографии (Роскультура) [2]. Кроме того, Председателем правительства РФ было подписано распоряжение, по которому РЦСДФ исключалась из плана приватизации федерального имущества на 2006 год. В связи с этим киновец Андрей Шемякин образно заметил, что «студия эта из тех динозавров давно прошедшей эпохи, которых надо сохранить хотя бы потому, что этот государственный стиль вновь возвращается на телевидение» [2].

Фестивальные смотры

В прошлом фестивали документального, или неигрового, кино носили, как правило, тематическую направленность. Например – фестиваль спортивных фильмов, детское неигровое кино, фестивали, посвященные фольклорному или бардовскому творчеству и тому подобное. Однако фестивальная деятельность постперестроечных лет обрела несколько иную задачу. Прежде всего, важно было не просто устроить широкий показ фильмов и обсудить те или иные проблемы кинодокументалистики, но и помочь выжить этому виду киноискусства в новых рыночных условиях, в отсутствии кинопроката, помочь мастерам продержаться и не уйти из профессии.



*Логотип фестиваля
«Послание к человеку»*

На многочисленных отечественных фестивалях, возникших в последние 10–15 лет в разных регионах России, наряду с лентами «пленочными», предназначенными для показа в кинотеатрах и фондового хранения, широко демонстрируются и видеофильмы. И то, что основным потребителем документального кино сейчас является телевидение, не только стимулирует расширение производства фильмов на электронных носителях (видео и DVD), но и в свою очередь ведет, по мнению специалистов, к дальнейшему стиранию граней между теле- и кинодокументалистикой.

Среди современных фестивалей стоит выделить ряд наиболее значительных киносмотров, зарекомендовавших себя не только как интересные культурные события, но и как знаки времени.

В Петербурге уже несколько лет проходит уникальный Международный фестиваль документальных, короткометражных игровых и анимационных фильмов «Послание к человеку». Его история началась в середине 1980-х годов. Тогда кинообщество предположило, что документальная секция ММКФ умирает, и были устроены деловые игры по выработке концепции нового фестиваля.

Победил в «тендере» известный ленинградский документалист Михаил Литвяков. Так в 1988 г. родилось «Послание к человеку». В это время документалистика переживала перестроечный бум, и первые «Послания» на волне интереса к Советскому Союзу собирали в Ленинграде знаменитостей из мира неигрового кино и культуры вообще, а также звезд политики. Но спустя всего несколько лет наступил кризис: документалистика задохнулась от «углекислого газа полезных ископаемых» и чернухи текущего момента. Тогда в 1994 г. «Послание к человеку», чтобы не заглохнуть, включило в свою программу игровые короткометражки и анимацию [3]. А спустя четыре года был учрежден национальный конкурс «Документальное кино России». Сегодня это единственный в России киносмотр, который имеет пять конкурсов и три жюри, представляет сразу три вида кино, второй (после Московского международного) в России фестиваль класса «А». Правда, он мало кому известен среди широкой публики, откровенно нелюбим московскими кинофункционарами, финансируется на недопустимо скромном для мероприятия такого статуса уровне: последний раз три млн. руб. (для сравнения: ММКФ – 72 млн. руб.). И тем не менее фестиваль живет полноценной творческой жизнью. Более того, он авторитетен в мире. Председателями его жюри, например, в разные годы были культовый режиссер, автор трилогии Qatsi Годфри Реджио и не менее легендарный отец стиля MTV Збиг Рыбчински, клипы которого стали классикой жанра. Всеми силами сохраняется и призовой фонд: Гран-при «Золотой кентавр» равен пяти тыс. долл., четыре «Кентавра» – по две тыс. и пять «дебютных» – по одной тысяче долларов [3].



Однако главным документальным кинофорумом страны принято считать Открытый фестиваль документального кино «Россия». Этот киносмотр также берет свое начало в конце 1980-х. Тогда в Екатеринбурге прошел первый Всесоюзный фестиваль неигрового кино, получив высокую оценку специалистов, прессы и участников. После распада страны в 1991 г. екатеринбуржцы проявили инициативу и взяли уже готовый умереть фестиваль в свои руки.

Сейчас без этого мероприятия просто невозможно представить себе культурную жизнь Екатеринбурга, который принято называть центром отечественного неигрового кино, ведь Свердловская (Екатеринбургская) школа кинодокументалистики имеет крепкие корни и давнее международное признание. Здесь есть и мастера, и зрители, и ценители этого вида киноискусства. В разные фестивальные годы среди главных лауреатов смотра были такие известные режиссеры, как Герц Франк, Артур Пелешян, Александр Сокуров, Сергей Мирошниченко, Сергей Дворцевой и другие. Фильмы фестивального смотра разнолики и разнообразны и по жанру, и по фактуре, и по эстетике. Именно на этом фестивале отчетливо проявилась тенденция к осмыслению того грандиозного жизненного поворота, который произошел в стране после перестройки.

А убедительным доказательством международного интереса к этому кинофоруму стало его включение в систему «Европейской координации фестивалей»². Как правило, в «Европейскую координацию» принимаются только международные кинофестивали. Екатеринбургский фестиваль пока считается национальным, и, на взгляд его организаторов, не следует изменять его статуса. Этот смотр открыт, дабы сохранить кинематографическое пространство бывшего Советского Союза.

В свое время на Открытом кинофестивале «Россия» было поставлено два актуальных вопроса: заменяют ли современные теленовости киножурнал и стоит ли снимать хронику, если найти способ долгого хранения видеоматериалов? Утвердительно отвечая на них, специалисты также подчеркивают, что документальный кинофильм не просто отражает смену актуальных и злободневных моментов, как это обычно происходит в телевизионных репортажах. Как в истинно художественном явлении отражение жизни в нем всегда поднимается над сиюминутностью, достигая высот художественного обобщения [4].



Еще один интересный кинофестиваль, известный теперь как «Флаэртиана», был задуман в кругу режиссеров-документалистов, работавших в начале 1990-х годов на Свердловской киностудии. Это были Сергей Князев, Сергей Мирошниченко, Владислав Тарик, Владимир Яρμοшенко, Георгий Негашев и другие. Рожденную ими идею подхватил пермский кинорежиссер Павел Печенкин, и в 1995 г. он с группой энтузиастов организовал первую

«Флаэртиану» в Перми.

Свое название фестиваль получил по имени режиссера Роберта Флаэрти, автора фильма «Нанук с Севера» (1922). В этой и других своих картинах Флаэрти руководствовался принципом: снимать героя в обычных для него обстоятельствах, когда его поведение максимально естественно. В советском документальном кино это направление стало развиваться в 1960-е годы. Именно эта стилистика популярна и в западной документалистике. Фестиваль с самого начала прошел на высоком уровне. Сегодня «Флаэртиана» считается единственным международным кинофестивалем, посвященным фильмам, в которых герой проживает на экране часть своей жизни, сформулированную режиссером по законам кинодраматургии. Статус «международного» это кинособытие получило недавно [5].



Значение фестивалей в условиях экономической нестабильности последних двух десятилетий трудно переоценить. В отсутствие кинопроката они стали единственной территорией, где продолжалась жизнь документального кино. Кроме того именно фестивали определили перелом, который три-четыре года назад произошел на телевизионном экране. Призы отечественным документалистам на международных фестивалях и энергия критиков сначала привели к появлению на ТВ передач о документальном кино. Потом в телепрограммах появились и сами фильмы. Например, картина Андрея Кончаловского «Бремя власти. Гейдар Алиев», в которой драма политика подана в неразрывной связи с трагедией распада СССР, или десятисерийный фильм «Свобода по-русски» (идея Андрея Смирнова), повествующий об истории

² В эту систему также входят фестивали «Послание к человеку» и «Флаэртиана» (Пермь).

российского парламентаризма, или документальная лента «Александр Аскольдов. Судьба комиссара» Валерия Балаяна, получившая Гран-при: авторы этих фильмов работают для телевидения. Их документальному почерку присущи основательность анализа, мощная драматургия, обращение к уникальному материалу. Это кино продолжает лучшие традиции не только российской документалистики, но и публицистики.

В то же время, как отмечают многие критики, современное документальное кино скорее избегает публицистичности. Отчасти это происходит потому, что понятие «правда» воспринимается иначе, чем даже 20 лет назад.



*Лозница Сергей Владимирович, род.
1964 г.*



О радикальном изменении взгляда, например, свидетельствует фильм «Блокада», в котором режиссер [Сергей Лозница](#) в основном использовал архивные документальные фильмы про осажденный Ленинград.



Тогда киноленты, как и поэзия, приравнивались к штыку: они клеймили врага, звали за героями, воодушевляли народ на победу. С. Лозница выбирает из старых фильмов кадры повседневной жизни горожан: замершие троллейбусы на заснеженных улицах, трибуны стадиона, разбираемые на дрова, завернутые в простыню трупы на санках. Вместо музыки – скрип снега и тишина. Вместо публицистического пафоса – экзистенциальная трагедия: город и люди перед лицом смерти. По словам Кирилла Разлогова, в России документальное кино влилось в индустриальный поток как раз на больших телевизионных каналах, и то, что делаются картины про Брежнева и Андропова, которые показывает Первый канал, – это не менее индустриальное кино, нежели многие телесериалы или картина «Ночной дозор». Однако, несмотря на подобную индустриализацию, культуролог считает, что «это особого рода кино, – то документальное кино, которым мы привыкли гордиться на кинофестивалях» [6].

* * *

Документальное, или неигровое, кино – род кинематографа, снимающий реальных людей в реальном окружении реального мира, либо сам этот мир с его событиями и явлениями. Первый фильм, показанный зрителям 28 декабря 1895 братьями Люмьер на бульваре Капуцинов, был именно документальным: оператор запечатлел прибытие поезда на станцию Ла Сиота.

Десятилетия спустя Андрей Тарковский назовет этот фильм гениальным. Что же в нем было такого, что вызвало столь высокую оценку режиссера? К обычной железнодорожной станции подошел ничем не примечательный поезд, из него вышли рядовые пассажиры и – не обращая внимания на крутящего ручку оператора (кто тогда мог знать, чем он занимается?) – пошли по перрону. Гениальными в этом фильме были подлинность и неповторимость реальной жизни!



*Тарковский Андрей Арсеньевич
(1932–1986 гг.)*

Много позже, когда документальное кино осознало себя не только инструментом для хроникальной фиксации всех ее проявлений, но и самостоятельным видом киноискусства, среди мастеров-документалистов стала популярной фраза: «Жизнь талантливее, чем я».

Документалисту, в отличие от режиссера игрового кино, нет нужды придумывать сюжеты и характеры, писать диалоги; ему, как правило, не нужны актеры, грим и декорации: его материал – сама жизнь, которая дарит мгновения, способные поражать, потрясать, выражать большие идеи и чувства. Надо только суметь дождаться этих мгновений, увидеть их и вовремя «схватить» камерой. Кроме того, современная жизнь столь разнолика и полна такими полярными, нередко драматическими и даже трагическими событиями, что роль художника-документалиста представляется не только огромной и важной, но и чрезвычайно ответственной.

Список литературы

1. Изволова Н., Спутницкая Н. Анимация // Страницы истории отечественного кино. – М.: Материк, 2006. – С. 180–231.
2. Документальное кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/123/1012393/1012393a8.htm>
3. В Петербурге открывается международный фестиваль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://search.enterfilm.com.ua/news/15557.html>
4. «Документальное кино России» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gotovo.studentochka.ru/yul01281.phtml>
5. Международный фестиваль неигрового кино «Флаэртиана» в Перми [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.vertov.ru/lavr
6. Поезд – прибытие поезда – это уже не что иное, как документальная хроника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cultradio.ru/doc.html?id=53026&cid=46>

Источник: *Культура в современном мире. — 2010. — № 1. — [Электронный ресурс].*
— Режим доступа: *URL:* <http://infoculture.rsl.ru>