

Л Ю Д М И Л А Д Ж У Л А Й
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ

ИЛЛЮЗИОН



ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ
КИНОДОКУМЕНТАЛИЗМ —

ОПЫТЫ СОЦИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА

ЛЮДМИЛА ДЖУЛАЙ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ
ИЛЛЮЗИОН

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ
КИНОДОКУМЕНТАЛИЗМ -
ОПЫТЫ СОЦИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

МОСКВА, «МАТЕРИК», 2005

ББК 85.373(2)
Д 40

Д40 **Джулай Л.Н.**
Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

ISBN 5-85646-152-5

Эта книга об одной из сложнейших, едва ли не самых «проблемных» проблем теории и истории документального кинематографа — проблеме взаимоотношений неигрового кино с государством и обществом. Автор начинает с дореволюционных времен, когда империя не руководила неигровым кино, ведет через советский тоталитаризм к нашим дням, когда новая Россия «перенимает» царскую традицию и вновь бросает кинодокументалистов на произвол судеб, только теперь уже в условиях кризиса и разрухи. Вот эта триада, прослеженная на обильном фактическом материале, и составляет конструктивную основу монографии.

ББК 85.373(2)

ISBN 5-85646-152-5

© Л.Н. Джулай, 2005
© НИИ киноискусства, 2005

Введение

Самый необыкновенный аттракцион, придуманный человечеством на пороге XX века, — это документальный кинематограф, где реальность и искусство стыкуются так плотно, что расстояние между ними почти трудно различить. И все же художник своей творческой волей преодолевает эту тесную для самовыражения нишу и оформляет образ реальности почти по древнему рецепту ваятеля — отсекая все лишнее, оставляя все главное. Только делает это своим рабочим инструментом — выбранным объективом, ракурсом, монтажом.

Наверное, порой кинокамере недоставало спокойной отрешенности летописца. Наверное, в идеале и хотелось бы хроникеру подобно андерсеновскому герою сложить из зеркальных сколов реальности волшебное слово ВЕЧНОСТЬ. Но не выходило. А ЖИЗНЬ — так казалось — получалась!

Кинематографический иллюзион, как известно, начался именно с хроники. Не ставя перед собой никаких идейных задач, Люмьеры сняли, как принарядившиеся девушки в шляпках и узких юбках выходят из ворот фабрики, как на вокзал прибывает пассажирский поезд, как кормят младенца с ложечки... Важно было, что все эти любительские фотографии двигались. И это было открытием, сенсацией, успехом! Но серия этих хроникальных кадров завершалась не столь просто. Озорной мальчишка наступал на шланг поливающего цветы садовника и отскакивал, когда простодушный поливальщик недоуменно заглядывал в иссякшее жерло. Политый поливальщик! Здесь уже был и примитивный сюжет, намеченные характеры — озорник и простофиля. Был юмор — несложный, карикатурный. Была, наконец, мораль: садовник надрал мальчишке уши. Это тоже был иллюзион, но игровой! Итак, в синкретике первой же кинопрограммы содержалась возможность как размежевания, так и соединения двух намечающихся в кино ветвей, двух аттракционов «отражения» и «подражания», «фотографического фильма» и «фильма, изображающего физическую реальность», по терминологии З. Кракауэра¹.

Намеченное «политым поливальщиком» разделение зрелища на хроникальное и игровое узаконилось, особенно после экспе-

риментов художественно одаренного последователя лишенных фантазий Люмьеров — Жоржа Мельеса, который, кстати, кроме своих «феерий» снимал и документальные фильмы, экспериментируя в них с трюковыми возможностями киноаппарата.

Данное исследование посвящено отечественному документальному кинематографу, его встречам с Историей нашей страны, попыткам эту историю, иногда непонятную, труднообъяснимую, поймать в силки кинообъектива, потом внимательно изучить добычу, рассмотрев ее по кадрику, а потом убедить зрителя, что она, история, была именно такой, и еще уверить его в том, что у камеры находился умный, вдумчивый, зоркий и, главное, честный свидетель и истолкователь, благодаря которому мы увидели то, чему сами свидетелями не были, побывали «там» и «тогда», где за далью расстояний или времени быть не могли, увидели событие в масштабе всего его величия и в мельчайших подробностях и деталях, играющих, кстати, в механике истории зачатую роковую и определяющую роль.

Советский документализм — одна из самых ярких глав мировой киносаги. Может быть, наша советская глава даже самая яркая. Но не будем уж столь неуступчивы. Если скажем, что история нашего кино была самая драматическая, — так будет точнее. Потому что нигде больше документальное кино не занимало такого высокого места в общественной «табели о рангах», нигде не получало статуса государственного искусства, которому много давалось и с которого еще больше спрашивалось.

Нигде мы не найдем подобного сочетания творческой свободы и законопослушности, высокой поэзии и утилитарности.

Нигде документальное кино не сочиняло жизнеподобные миры, в которых хотелось жить миллионам простых людей, а тысячам — тоже не малым — они претили. Никто не проходил через подобное упоение мифотворением и никто так не стремился к святине Киноправды. Наконец, никто так не поранился осколками разбитых иллюзий.

На большой площадке истории, где одно событие сменяет другое, взамен одной людской волны набегают новые, а камера пытается постичь тайну судьбы очередного поколения — на этой площадке для нас главным героем является КИНОХРОНИКЕР. Самоотверженный, вдумчивый, романтичный, дотошный, прозорливый, а порою, наивный, суетливый, поверхностный... похожий на нас. И все же, как выразился бы любимый герой из фильма «Подвиг разведчика» — с особым зрением, особым слухом, особым нюхом на событие. Кинохроникер и правда разведчик своего времени, со-временности.

А было: революция, индустриализация, коллективизация, чистки, войны, крушение культов, волонтаризм, социализм

разной степени зрелости, «пятилетки-семилетки», года «решающие» и «определяющие», ускорения и перестройки...

И сегодня тоже немало: демократизация и приватизация, ваучеризация и рыночные отношения, девальвации и стабилизации, программы с временным объемом в «500 дней» и с прогнозами на XXI век... Легко ложающиеся на бумагу слова и этапы длинного, нескончаемого трагического пути страны... Коды перетрясок и прожектов, изменяющие жизненные орбиты миллионов. Неистощимые вариации агрессии общественного на индивидуальное, но и индивидуального на общественное, не слабеющая экспансия истории на личность. Так было, так есть и — не надо строить новых иллюзий — так будет и впредь. Данное противостояние, в сущности, и составило драматическое содержание *главного сюжета*, который как бы лейтмотивно разрабатывало советское документальное искусство, иногда не осознавая этого впрямую, но пробиваясь через идеологические препоны с помощью природного, интуитивного фотографизма².

Государство — вот еще принципиально важный для нас герой, персонаж без конкретного лица, обобщенно представляющий руководящую силу то в обликий диктатора, то политбюро, то просто даже киноминистерства. Этот герой — покровитель кинохроникера и его оппонент, вдохновитель и цензор, работодатель и ментор. Под государственной опекой проходило становление и формирование советского документального кинематографа. Оно стимулировало кинематографическую разработку своих ведущих идеологом и агитационных образов, таких как Родина, советский народ, коллектив, подвиг, труд. Оно определяло трактовку тем войны и мира, социалистического сегодня и коммунистического завтра; оно спускало установку на образ врага и задавало параметры образа героя.

Государственность — всегда была главной опорной традицией советского экрана. Поэтому драма распавшегося государства — СССР — и породила драму его кинематографа.

* * *

Проблема взаимоотношений государства и кинематографа, мысли о необходимости государственного или общественного руководства производством фильмов, политической проката, международными творческими и коммерческими связями — возникали с первых же кинематографических шагов. И особенно у нас, в России.

О том, что кинематограф является «изобретением, поражающим своей оригинальностью» и будет иметь широкое распространение, писал в «Нижегородском листке» и «Одесских ведо-

мостях» М. Горький через пару месяцев после первого показа фильмов Люмьеров в Петербурге. Восхищаясь «царством теней», увлеченно описывая и прибытие поезда, и игру в экарте, и брызги воды, летящие из шланга «политого поливальщика», примиряясь с беззвучием и бесцветностью «теней жизни», «теней движения», писатель прозорливо предупреждал, что в условиях торгашеского общества кинематограф прежде всего «... послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда»³.

Еще более решительно говорил об этом двойственном влиянии кино В.И. Ленин в беседе с В.Д. Бонч-Бруевичем в 1907 году: «... кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов приносит больше зла, чем пользы, ... но что, конечно, когда массы овладеют кино и оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»⁴.

Интересно, что мысли о необходимости организованного, государственного руководства кинематографом высказывались деятелями резко противоположных убеждений. В 1915 году офицер, чиновник военного министерства В.И. Дементьев дважды издал в Ростове-на-Дону и Петрограде брошюру «Кинематограф как правительственная регалия», в которой настойчиво доказывал, что кинематограф, находящийся в руках немецко-еврейских предпринимателей, думающих только о наживе и развращающих молодежь фильмами, чуждыми русскому народу, нуждается в государственном управлении. Стоя на крайних монархических позициях, Дементьев призывал учредить государственное управление кинематографом и поименовать его «Царской палаткой»⁵. Однако царь не внял этим призывам и даже как-то обмолвился, что кино — развлечение пустое. Вероятно, поэтому попытка министра внутренних дел А.Д. Протопопова в 1916 году монополизировать кинематограф поддержки не нашла.

В отличие от монархических правителей советское государство в лице В.И. Ленина, А.В. Луначарского. Н.К. Крупской и других с первых же послереволюционных месяцев стали уделять кинематографу пристальное внимание: письменные и устные указания, выступления, беседы завершились 27 августа 1919 года Декретом о национализации всех отраслей кинематографической промышленности, подписанным Лениным. Несмотря на то что через полтора года решением X съезда РКП(б) была объявлена Новая Экономическая Политика, разрешившая частное предпринимательство и, следовательно, частные и кооперативные киноорганизации, заботы о государственном руководстве кинематографией не прекращались. На XIII съезде РКП(б) И.В. Сталин заявил, что «Плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Надо взять это

дело в свои руки»⁶, а на XV съезде призывал «...вводить в дело вместо водки такие источники доходов, как радио и кино»⁷.

Характерно, что такую же аргументацию приводил и постоянный оппонент Сталина Л.Д. Троцкий: «Почему же рабочее государство не может создать сеть государственных кинематографов, все более и более внедряя этот аппарат развлечения и воспитания в народную жизнь, противопоставляя его алкоголю и превращая его в то же время в доходную статью»⁸. Примечательно, что и упомянутый выше В.И. Дементьев проектировал потеснить кинематографической «царевой палаткой» пресловутый «царев кабак».

Поднимались вопросы о государственном руководстве кинематографом и правительствами буржуазных государств, однако остроты эта проблема не приобретала: речь шла главным образом о цензуре, а не о вмешательстве в производство, прокат и творчество. Цензура существовала повсюду. И в Советском Союзе, где в годы пятилеток уже все производственные, прокатные, финансовые, организационные вопросы по делам кино решались специальными государственными учреждениями (Комитетами, Управлениями, Министерствами) — в основополагающих партийных и государственных документах-докладах, постановлениях, приветствиях и т.п. трактовались проблемы идеологического характера, носящие чаще всего цензурный характер, хотя термин «цензура» не употреблялся.

В католических странах цензурные функции активно выполняла церковь. Во Франции демократические правительства Клемансо, Пуанкаре в годы послевоенной эйфории удовлетворялись международными успехами французских коммерческих фильмов и снисходительно относились к экспериментам молодых, преимущественно левых художников. Но когда к концу двадцатых годов конкурентная борьба с Голливудом была французами проиграна и крупнейшие фирмы — «Пате», «Гомон» — были вынуждены кооперироваться, а вернее, подчиниться американцам, левая, главным образом коммунистическая, печать забила тревогу. Тогда министр образования и искусств Эдуард Эррио издал Декрет о квоте и сверхцензуре. Квота представляла преимущества французским фильмам над импортными, но словно в оплату за это — суперцензура угрожала судом авторам наиболее критических фильмов, а также ужесточала запрет прокатывать советские фильмы.

Покровительству государства ценою цензурных ограничений практиковалось и в Соединенных Штатах Америки. Собственно даже не покровительство (американские фильмы приносили немалый доход и все активнее захватывали рынки во всем мире), а государственное управление, регулирование отно-

шений между главенствующими фирмами, все скандальнее конкурирующими между собой, — вот что было необходимо. И в 1922 году президент Уоррен Гардинг основал Ассоциацию продюсеров и прокатчиков (МППДА), поставив во главе ее министра почт и телеграфов республиканца Уильяма Хейса. Энергичный, решительный, тесно связанный с финансовыми олигархами, Хейс ретиво принялся за дело, заслужил прозвище «царя кино» и процарствовал четверть века (1922—1946). Историки кино Жорж Садуль, Ежи Теплиц, Л. Джекобе и многие другие уделяют фигуре Хейса много внимания. Садуль перечисляет основные положения т.н. «Кодекса Добродетели», составленного Хейсом и ставшего на долгие годы непререкаемым законом для кинематографистов. На первый взгляд, Кодекс Хейса содержит нравственные требования не вызывающие возражений: не показывать неприличных ситуаций, торговли женщинами обнаженного тела, непристойных танцев, пьянства и т.п. Эти требования заимствованы Хейсом из «Рекомендаций» киномагната Цукора: «... отвратительные стороны жизни могут быть показаны время от времени, но они не могут составить основы сюжета»¹⁰.

В своей же цензорской практике Хейс избрал гораздо более тонкий способ, чем запрет фильмов (ведь на них же были затрачены значительные средства!), — Хейс установил строгий надзор над тем, какие литературные произведения экранизируются, и его запреты посыпались не на голливудские корпорации, а на беззащитных писателей, с большим трудом находящих издателей для своих прогрессивных произведений, показывающих «отвратительные стороны жизни» капиталистического общества. Прибежал Хейс и к формам общественного осуждения «непослушных» книг и фильмов, опираясь на самые реакционные организации типа «Американского легиона», «Дочерей Американской революции», а также на религиозные секты и союзы «Национальный совет католиков», «Центральный совет американских раввинов», «Содружество баптистов» и т.п. Но при этом Хейс любил публично заявлять, что цензура безнравственна, что в свободной Америке она неприемлема.

В нашу задачу не входит подробный обзор и анализ международных форм государственного регулирования работы кинематографии. Упомянем еще лишь внимание, уделяемое кино фашистскими правителями Германии и Италии. Геббельс постоянно звал к кинематографистам о создании гимнов нацистским убеждениям, Муссолини отрядил для руководства кино своего сына. Цензурные ограничения и запреты практиковались осторожно, стараясь не привлекать общественного внимания. И кинематографистам удавалось преодолевать препоны:

известна история показа в Берлине «Броненосца «Потемкин», известно тщательное изучение в Римском экспериментальном центре фильмов Пудовкина и Донского, повлиявших на формирование неореализма.

Заметим еще, что прогрессивные художники в большинстве буржуазных государств старались работать вопреки интересам и указаниям правительств. Совершенно противоположная картина характерна для Советского Союза. Многие советские кинематографисты с неоспоримой искренностью стремились помогать социалистическому государству, способствовать его политике, беззаветно веря в справедливые основы нового общества, молодого государства, в провозглашенные им принципы. Известно, что все свои фильмы (за исключением «Стачки» и «Старого и нового») С. Эйзенштейн создавал по прямым заказам государственных органов, то же можно сказать о М. Ромме, не говоря уже о Дзиге Вертове, Копалине, Кармене и других крупнейших документалистах. Все они отчетливо понимали необходимость государственного руководства кинематографией. Кинематографией в целом, но не творчеством каждого отдельного художника. Организовывать общий процесс, но не вторгаться в творчество — вот принятый ими принцип идеального руководства. Их обманули, они обманулись?

По праву, в число основных героев этого исследования входит и тот, которого по причине его многообразия и, одновременно, трудноразделимости его воплощений приходится поименовать достаточно сложно: «МЫ — ОДИН ИЗ НАС — Я». Этот персонаж — и СУБЪЕКТ, и ОБЪЕКТ экранного творчества. Это Зритель, с которым Документалист вступал в контакт, разрабатывая различные формы аудиовизуального диалога — от безапелляционного приказа до проникающего в сердце и душу бессловесного убеждения.

Искусству с фотографической метрикой рождения вроде бы и положено, навоя объектив на человеческое лицо, постигать через его портрет — судьбу, биографию, характер. Но эта простая и понятная функция — запечатлеть Человека — сложнее всего далась нашему отечественному кинематографу. Уже на старте своего пути — по сути погодок нашего общества, — он был мобилизован совсем на иные цели и труды, в масштабах которых отдельная личность была малоразличима. Социальные катаклизмы упорно выталкивали ее за кулисы исторической сцены, где человек оказывался или вне фокуса киноглаза, или в гриме и облачении присвоенной ему социальной роли.

Хроникальный кинематограф начинал безоговорочно на стороне истории. Она олицетворялась изображением человеческой массы — толпы, колонны, шеренги, строя, лавины, огромного количества сбитых в единую социальную плоть особей.

Масса — надындивидуальный персонаж истории. Изначальное техническое неумение хроникеров портретно ее кадровать только выявляет ее истинный образ. Этот многоголовый, но единоликий герой имеет одно выражение, согласное управляющей в этот миг эмоции, — восторга, испуга, ненависти, ярости...

Если толпа не называлась толпой, а ей присваивались более комплиментарные определения — «народ», «общественность», «митинг трудящихся», «партийный съезд», — это не значит, что проблемы такой не существовало. Толпа — это, ведь, не количество, а качество. Более того, она не только присутствовала в общественном бытии, но всегда была отмечена, изучена и гениально использована разнообразными «инженерами душ». Не будем говорить сейчас о других социально-политических устройствах двадцатого века, но социализм в его реальном исполнении — это как раз налаженный механизм управления массами. Все его главные победы — результат оперирования человеческим множеством. И кинематограф не зря назывался самым массовым из искусств. Не только по употреблению, а и потому, что «масса» — главный персонаж реальности — давным-давно и надолго стала одним из ведущих его героев. Вплоть до сегодняшних дней.

«Герой — масса», «Мы» — сквозной персонаж всей документалистской истории, отнюдь не исчезнувший с внедрением крупного плана. Эстетика массовых съемок возвращена не только государственно-политическимидоктринами времени. Как особый масштаб адекватный монументальному стилю, пронизавшему и быт, и все искусства, она всегда была творчески интересна и хроникарам, работающим в пространственно-временном измерении.

Требование «показа человека» провозглашалось основным мерилем достоинств кинопроизведения, но, правда, только тогда, когда речь шла о показе *государственного* человека в самом расширительном смысле слова. ОДИН ИЗ НАС — эта социально-типажная интерпретация образа человека, намеченная в 30-х годах, оказалась самой долгоживущей и, признаем, весьма небесплодной для искусства соцреализма. Герой уже выделен из толпы, выведен на авансцену, но масса зримо или незримо присутствует у него за спиной. Он образ и образец одновременно, он индивидно осуществляется в общественной роли, но не сам по себе и не сам для себя. К человеку же как самоценности, к его

личностному «Я» кинематограф будет идти еще долго, ровно столько, сколько понадобится для этого самому обществу.

Новое кино о Человеке прорастает сквозь жесткие рамки и политической ситуации, и нравственных устоев, и кинематографической инерции. Лучшие фильмы последних лет смелее внедряются в сложную психологическую ткань, касаются невиданных прежде проблем, прибегают к ранее невозможным для показа фактурам. Но главные непройденные мили все еще впереди...

Если идеальная цель истинной демократии — «выделение человека из толпы», то это, на мой взгляд, является также идеальной творческой задачей документалистики. История освоения экраном **КРУПНОГО ПЛАНА ЛИЧНОСТИ** — это и есть реальная история демократизации самого кино, очень интересная в своих подробностях и противоречиях и еще недописанная.

«**МЫ — ОДИН ИЗ НАС — Я**» — есть основная формула поисков кинодокументализма от самых истоков до наших дней. Это общий путь и героев, попадающих в поле зрения кинокамеры, и самого документалиста, осваивающего эти же ступени в воспитании себя личностью. Это и драматическое наполнение, можно сказать, смысл возможного и желанного будущего киноискусства.

Определив основные тематические линии исследования и его сквозных «героев», мне хотелось бы дать несколько пояснений к структуре работы.

Эта книга не претендует на роль истории отечественного документального кино: история потребовала бы более широкого и подробного привлечения фактов, имен, событий, более скрупулезного соблюдения хронологии, может быть, меньшей эмоциональности, личного отношения к фильмам. Задача, которую я ставила перед собой, — это раскрытие феномена державности советского кинодокументализма, выявление сложных и неразрывных связей его с государством, чьи указания, порою — приказы, чьи политические, а порою и эстетические задачи кинодокументалисты старались воплощать. В этой неразрывности кинодокументализма с государственной политикой были, разумеется, и отрицательные, но и положительные стороны.

Взгляд из сегодняшнего дня позволяет объять весь многосложный процесс становления и функционирования нашего документального кино в специфическом политико-социальном пространстве. Сформировавшееся как государственное, двуединое по природе «искусство-идеология», оно разделило судьбу этого государства, вплоть до саморазрушения, которое мы пере-

жили. Речь идет, разумеется, о кинематографе советском, важнейшем общественном институте страны в течение многих десятилетий. Не попади мы сегодня в столь неблагоприятные обстоятельства, то могли бы патетически провозгласить: «Кинематограф умер! Да здравствует кинематограф!».

Но нарождающееся кино нового строя не очень-то здравствует, с трудом выживая в сохранившихся профессиональных нишах. Слишком тесно была повязана его жизнь с жизнью советского государства, чтобы безболезненно пережить его распад. Но это другая тема. Меня же интересует *исторически завершенная*: опыт и уроки советского документального кинематографа в ранге государственного искусства. Думается, они чрезвычайно поучительны для нового времени.

Советское киноведение, само собой, не могло обойти молчанием проблему государственности как сущностной характеристики экранного искусства, но подход к этой проблеме был заведомо канонизирован: партия сказала, кинематограф ответил...

Сброшившее же оковы цензуры киноведение эпохи Перестройки к этой теме проявило активный, но весьма неглубокий интерес, представляя режим как палача кинематографа, а государственность как безусловный грех и падение художника-творца.

Было бы непростительной несправедливостью (к сожалению, довольно распространенной в современной кинокритике) рассматривать киноискусство прошлых лет только с точки зрения выполнения им партийно-государственных приказаний, только в стремлении выполнить, потрафить, угодить. Особенно ясно проявилась эта несправедливость в отношении к тридцатым — сороковым — пятидесятым годам, эпохе нарастающего культа Сталина. Да, конечно, влияние этого культа было сильным, порою непреодолимым и оно запятнало многие фильмы. Но помимо Сталина, его окружения, взращенной им «номенклатуры» — жил, трудился, творил, горевал и радовался великий народ, и художники не могли не отразить этой народной жизни, не только угнетенной диктаторством, но и обогащенной огромными свершениями, невиданными успехами и победами. Советский кинодокументализм старался отразить эти народные жизни, эти народные верования и чаяния.

Мне хотелось посмотреть на взаимосвязь творчества и власти без демонизации и идеализации, определив ее как главный драматический конфликт истории советской, да и постсоветской кинодокументалистики. Свободный, независимый от колебаний политики подход к этой теме дает возможность произвести принципиальную перефокусировку внимания на прежде недооцененные киноведением периоды или проработать «вну-

тренние связи» этапов, которые по традиции разносятся по разные стороны баррикад.

Для воплощения этой темы мною выбраны три особенно ярко выражающих ее периода. Взаимоотношения кино и государства были в этих периодах далеко не одинаковыми, порою — разительно несхожими. Но внутренние — идейные, творческие — связи между этими несхожими периодами отчетливо просматриваются, что в отечественном киноведении не нашло заметного отражения.

Так, ориентируясь полностью на содержательную хронологию, принятую в советском киноведении, данная работа в череде важнейших вех развития и становления документализма, акцентирует и тематически сопрягает периоды *30-х, 60-х и порога 90-х годов*. И позволяет это сделать именно тема государственности, логика ее развития, зигзаги ее воплощения в разных «временных социумах».

Вышесказанное не означает, что другие периоды развития нашего киноискусства, столь значительные, как двадцатые годы, период Великой Отечественной войны, послевоенный период (сороковые — пятидесятые годы), совсем мною игнорируются. Связи с ними, конечно же, существуют и мною отмечаются. Но какова мотивация специального анализа 30-х, 60-х, 90-х?

В 30-е годы происходит окончательное оформление кинематографа по образу и подобию самого государства. Документальный кинематограф и рассматривается как его подопечное и подчиненное образование с ценностной иерархией тем, сюжетов, героев, зеркально отражающее политические идеалы сталинского социализма. «Государство «Кинематограф» — так и называется эта глава.

60-е годы. Первые попытки либерализации государственной жизни встречают полное приятие и поддержку творческой интеллигенции, точно так, как это было во время Великой Отечественной войны. Политика и искусства находят некий консенсус, как модно теперь говорить. Документалистика, среди прочих, отвечает на ветер перемен своей собственной «оттепелью», надеется на партнерские отношения с государством, вдохновляется его инициативами и отзывается замечательными кинолентами. «Государство и Кинематограф» — эта глава о краткой гармонии власти и искусства, почти утопии, но имевшей место в истории нашего кино.

Порог 90-х: несколько лет «до», несколько лет «после». Эйфория Перестройки. Крутая гласность, не шадящая советскую государственность. Слом машины, обрыв привода, освобождение и... ненужность новым политикам, невостребованность зрителями, утрата места в новом госустройстве... Глава: «Кинематограф без государства. Государство без кинематографа».

Вот такая драма случилась на путях поисков Киноправды. В нее вплелись яркие творческие судьбы и упорные теоретические противоборения, ее иллюстрируют сотни фильмов, которые — очень может быть! — современный зритель уже не увидит. А они далеко не подневольно, а порой очень талантливо воплощали идею «государственности» на экране. Добавлю, что фильмы эти рассматриваются не только как эстетически самоценные объекты, но и как акции «практической идеологии», осуществляемой через экран.

Итак, чего же добился отечественный кинодокументализм в своих опытах социального творчества? Сумел ли помочь стране в ее сложной реальной жизни или остался «документальным иллюзионом», продуцирующим лишь образы, фантомы какой-то придуманной, «опережающей реальности»?

Советские киноведы, трактовавшие развитие киноискусства и документализма в частности, не могли, разумеется, обойти вопросов государственного и партийного руководства. Об этом писали старейшие исследователи: Н.А. Лебедев в своем «Очерке истории кино СССР» и сборнике «Партия о кино», Г.М. Болтянский в брошюре «Ленин о кино»; этому уделяли внимание и авторы коллективных трудов по истории советского кино, и такие киноведы, как В.С. Листов («История смотрит в объектив» и «Ленин и кинематограф»), С.В. Дробашенко, А.В. Караганов, В.Е. Баскаков, В.П. Михайлов и другие.

В данной книге проблемы взаимоотношений государства и киноискусства рассматриваются в развитии и на материале больших отрезков истории, без необходимых прежде уверений в благонамеренности, но и без постоянно встречающейся в периодической прессе односторонней трактовки, по которой отношения эти лишь вредили художнику и препятствовали его творчеству. Согласимся, однако, что демократизация нашего общества дает киноведению возможность свободнее и разностороннее подходить не только к запретным, но и одиозным темам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

² Кракауэр З. Природа фотографии продолжает жить в природе кинематографа // Указ. соч. С. 52.

³ Цит. по: Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 5—6.

⁴ Цит. по: Партия о кино. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 13—14.

⁵ Цит. по: *Росоловская В.* Русская кинематография в 1917 году. М.: Искусство, 1937. С. 36—38.

⁶ XIII съезд РКП(б). Стенографический отчет. 1924. С. 132.

⁷ XV съезд ВКП(б). Стенографический отчет. 1928. С. 60.

⁸ *Троцкий Л.* Сочинения. Т. XXI. М.—Л., 1927. С. 23.

⁹ См.: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 4. С. 18—37; *Теплиц Е.* История киноискусства. Т. 1. С. 193—197; *Jacobs L.* The rise of American film. New York, 1939 и др.

¹⁰ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 4. С. 27—28.

Глава 1
ГОСУДАРСТВО «КИНЕМАТОГРАФ»
30-е годы. Опыт подчинения

В цепи развития художественного процесса и оформления позиций отечественного документального кинематографа тридцатые годы — чрезвычайно важное звено.

И дело не в том, что они принесли какую-то особую вереницу блистательных достижений. Как раз нет: и победы, и поражения присутствуют в обычной пропорции, естественной для каждого отрезка кинематографической истории. Просто в силу различных, в основном политических сиюминутностей наше киноведение долго избегало разговора о художественной специфичности этих побед и поражений, кстати, зачастую, полярно путаясь в оценках. Это кино по сию пору судится по законам «революционного» времени за принадлежность и соучастие в тоталитарном режиме. Но правы ли те, кто отворачивается от более глубинного изучения артефактов 30-х годов? Художественный документ иногда дает ключ к пониманию времени. Но почти всегда кинематограф любой эпохи во всей диалектике своего художественного становления открывается лишь через контекст своего времени.

Каков же контекст тридцатых?

1929 год — год «Великого перелома» — форсировал усиление принудительной коллективизации крестьянства, новые походы на буржуазию. Индустриализация требовала интенсивной эксплуатации трудовых ресурсов. Цензура, партийный прессинг сковали интеллигенцию.

В идеологическом оформлении эти меры представлялись как плановое строительство социалистического общества. Последствия гражданской войны и разрухи — мобилизующая задача двадцатых годов! — были преодолены. Строительство мощной индустрии в короткие сроки и перевод на социалистические рельсы сельского хозяйства должны были обеспечить могущество и уверенность страны во враждебном капиталистическом окружении. Запад входил в коллапс жесточайшего экономического кризиса. Советский Союз имел шанс окончательно деморализовать его своими хозяйственными победами. Передовая войны с ним теперь переместилась в заводские котлованы.

Тракторное колесо пошло атакой на единоличную крестьянскую межу — границу с прошлым.

Задача превратить страну в передовую индустриально-аграрную социалистическую державу потребовала высокого уровня политической и организационной работы, усиления роли правящих органов, оперативности всех звеньев государственного и хозяйственного аппарата и, наконец, превращения всего трудового населения страны в активных и сознательных строителей нового общества.

Потребность актуального и широкого освещения и разъяснения политических и хозяйственных мероприятий обострила внимание партии к средствам информации, литературе, искусству и, конечно же, к кинематографу, уже показавшему особые возможности и беспспорные перспективы в деле пропаганды.

Ряд постановлений ЦК ВКП(б) начала тридцатых годов и, прежде всего, постановления по вопросам кино от 8 декабря 1931 г. и «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. определили ориентацию творческих союзов на активное участие в общенародном деле построения социализма. На горьковский призыв документировать процессы строительства социалистического мира откликнулись талантливые писатели и журналисты: М. Шолохов, К. Паустовский, Ф. Gladков, Я. Ильин, С. Третьяков, М. Шагинян и др. Жанр очерка стал форпостом советской литературы. В кинематографе на боевые позиции вышла кинохроника. Обновленная звуковая кинохроника!

Освоение кинематографом звука — живой человеческой речи, специально созданной музыки, звучаний и шумов реальной жизни — было подготовлено не только достижениями техники, но и, прежде всего, развитием выразительных средств самого искусства: оно стало подлинной революцией — творческой, художественной. И советские мастера кино были в первых рядах освоения звука. И если в техническом осуществлении они несколько отставали от Запада, — в творческих и теоретических вопросах они были впереди. Эйзенштейн, Вертов, да и подавляющее большинство кинематографистов приветствовали освоение звука, искали и находили способы его применения. Хроника была в первых рядах.

Звук пришел в советское кино как никогда кстати и... для совершенствования идеологического оружия. Кино уже должно было считаться с фактором массовости своей аудитории, расширяющейся год от года. Именно этот фактор заставлял производить строгий отбор выразительных средств, не устремляться на поиски нового, а сделать их доступными для всех слоев насе-

ления. Преимущественное значение уделяется информационно-хроникальным жанрам и событийному репортажу.

Задумывались ли о сути процесса сами художники, мечтавшие о новых горизонтах своего искусства, если и нет или не совсем, то вскоре пришлось задуматься: им *помогли понять* значение кинематографа, и хроники в частности, на данном историческом этапе.

Кинохроника рассматривается как важнейший фактор социалистического строительства, как *актуальная кинематография*, должна проникнуть «во все поры политической, хозяйственной и культурной жизни страны»¹.

Эта цель продиктовала необходимость реорганизации «Союзкино», образования в его рамках треста «Союзкинохроника» (январь 1932 г.) и последовательную централизацию всей хроникальной кинематографии, в том числе и национальной. Кинопроизводство, кинопромышленность, кинофикация получили серьезную организационную и финансовую помощь и рассматривались как отрасль, производящая «идеологический продукт», «орудия культурно-политического воспитания широчайших рабочих и колхозных масс»².

Были ли кинематографисты против подобной опеки? Да нет, конечно! Для выхода кипучей энергии молодого искусства требовался масштабный плацдарм. Гигантские стройки, социалистические коллективы, новый человек, покоривший машину (уже не сама машина), — действительно интересны кинематографу. Он сам хочет ощущать себя причисленным к большому делу, хочет быть активным его участником, созидателем, преобразователем. Вся страна становится съемочной площадкой — это волнует, возвышает, опьяняет... Это ставит новые творческие задачи, стимулирует активность, дает ощущение профессиональной гордости. И хроника, заявляет И. Копалин, «сумела всеми своими корнями войти в недра советской действительности, сумела проникнуть во все поры соцстроительства»³.

... *Плюс звукофикация всей кинематографии*

Радио и кинематограф, делавшие попытки соединить свои возможности в звуковом фильме еще в 20-х годах, преодолевали барьеры технических и творческих трудностей. Эмоциональный эффект увиденного и услышанного события обещал звуковой кинохронике роль нового массового коммуникатора, документалистов манила и возможность запечатлеть облик события во всей полноте его характеристик, во всей естественной гармонии свойств, познаваемой и зрением, и слухом. Звук

довольно быстро вошел в обиход отечественной документалистики.

1 мая 1929 года ленинградская бригада хроникеров (кинооператоры П. Паллей и А. Богоров, звукооператор Г. Солдатов) впервые у нас в стране произвела хроникальную звуковую съемку — репортаж «неорганизованной природы». Этой «неорганизованной природой» была конечно же сама по себе тщательно спланированная первомайская демонстрация.

Как ни громоздко было хроникерское снаряжение того времени, но звуковая аппаратура побила все рекорды, потребовала для перевозки грузовую полуприцепку. Первый «тонваген» возвышался утесом в людской реке, текущей по праздничному Невскому проспекту. Сами того не ведая, экспериментаторы выбрали очень сложную звуковую фактуру — многоголосый, многоплановый шум демонстрации. Группе на ходу пришлось «кадрировать» шумы в соответствии с крупностью, движением и характером их источника.

Для самих хроникеров, привычных к немоте своих съемок, заувачавшая с экрана реальность показала подлинным чудом и отделила всю неполноту, условность прежней документации.

Вспоминает А. Богоров:

«... На экране возник Невский проспект. Он заполнен людской массой. Динамик, установленный перед экраном, захрипел, «прокашлялся», и мы услышали шум праздничной улицы.

Сквозь общий шум прорывались отдельные возгласы, слышен обмен репликами между продавцами жареных пирожков и покупателями. Совсем близко заиграл баян, и звуки его затихают синхронно с изображением удаляющегося от камеры баяниста... Но вот на экране сперва совсем далеко, а потом все ближе и ближе стали видны музыканты. Звуки оркестра заглушают шум улицы, совсем рядом, почти крупным планом взлетает и опускается рука барабанщика. Но вместо ожидаемого барабанного раската на экране лишь беззвучный удар и совершенно тихая, внезапно онемевшая улица»⁴.

На этом месте первая звуковая съемка оборвалась. На вид внушительная и надежная звукоприставка конструкции А.Ф. Шорина имела в буквальном и переносном смысле слова «узкое место» — вибрирующую от звуковых модуляций нить. Она-то и не выдерживает оркестрового апофеоза, Но сам принцип записи изображения и звука на одну пленку оказался перспективным.

Ориентир на создание отечественной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей киноаппаратуры был безусловно верным. Лабораторные образцы систем А. Шорина и П. Тагера, опыты инженеров В. Охотникова и А. Машковича (фабрика

«Белгоскино»), а также изыскания видного ученого А. Чернышева дали обнадеживающие результаты, но промышленное их освоение шло крайне медленно. Техническая база звукового кинопроката к 1931 году насчитывала всего 5-6 стационаров и передвижек. На 23 тысячи киноустановок, обслуживающих 160-миллионное население страны, приходилось 6 звуковых кинотеатров. Чтобы «озвучить» все политические и производственные центры страны, все гигантские новостройки индустрии и земледелия, — а именно такая задача планировалась, — предстояло сделать невиданный рывок. Уже в июле 1931 года «Союзкино» приступает к звукофикации 66 кинотеатров.

Среди первых опытов звуковой кино съемки были и хроникальные репортажи о Первомая и октябрьских торжествах в Москве, проведенные в 1929 году «Межрабпомфильмом» и группой П. Тагера (удачные по звукозаписи, они были сняты с операторским браком и на большой экран не вышли). Ленинградская же фабрика хроники в 1930 году показала зрителям звуковые сюжеты «Тринадцатый Первомай» и «Ленинградская областная партконференция», включив их в первую звуковую программу кинотеатра вместе с концертными номерами и озвученным фрагментом игрового фильма «Бабы рязанские». Созданный ленинградскими инженерами передвижной звуковой кинопроектор позволил еще до массовой звукофикации киноточек с апреля 1930 года показывать звуковую программу трудящимся Урала, Сибири, Средней Азии, Казахстана, Закавказья.

Таким образом, очевидно стремление кинематографистов скорее освоить способы звукового отображения жизни, придать реальности на экране полнокровные характеристики слышимого мира. В этом заинтересовано и государство, и у него свои резоны: кино выложило сильный козырь для поддержания статуса «важнейшего»...

(С января 1936 г. становится звуковым главный киножурнал страны «Союзкинохроника», а это уже означает стабильность издания звуковых лент, широкие возможности для их трансляции и оформление, задолго до телевидения, массовой аудиовизуальной коммуникации.)

Уже первые звуковые картины — «Олимпиада искусств» В. Ерофеева, «13 дней» Я. Посельского, «Симфония Донбасса» Д. Вертова (все 1930 года) — наметили разные варианты использования звука. В одних случаях он осмысливался как новая степень документальности, жизнеподобия. В других — как качественно новая форма звукозрительной образности, умножающая языковые возможности кинематографа.

Ведущие мастера неигровой фильма приняли изобретение тонфильма как неизбежное и необходимое условие дальнейшего развития кино. «Нужно учиться, — пишет Э. Шуб, ознакомившись в Берлине со звуковой продукцией германских и американских фирм. — Уйти в лаборатории, в эксперимент, изучить технику, научиться снимать и монтировать звук и тон с такой же предельной выразительностью, как мы научились снимать и монтировать действующую натуру...» Настрой боевой и деловой: «... растерянность киноработников игровой кинематографии паники в рядах неигровиков не создает»⁵.

Но вторжение звука заставляет задуматься и неигровиков: звуковая реальность вносит коррективы решительно во все стадии документальной съемки — требует особой подготовки объекта, ограничивает произвол съемщика, диктует иные длительности кадра и ритм эпизода.

Для Дзиги Вертова приход звука означал реализацию третьего звена его творческой программы «киноглаз — радиоухо — радиоглаз», имеющей в дальнейшей перспективе дальновидение (телевидение). В своих прежних картинах «Шагай, Совет!», «Ленинская киноправда», «Шестая часть мира» Вертов добивался звукового резонанса немых кадров. Организация реально звучащего мира оказалась не менее сложной, чем его монтажная имитация. Выкадровать нужный звук в едином шумовом потоке, управлять его «крупностью», и не в павильоне, а в момент съемки «жизни врасплох» казалось невозможным, к такому выводу склонялись многие зарубежные и свои киношники. Лишь искусная работа звукооформителя может преодолеть «какофонию звуков», избежать «кошачьего концерта». Иного, казалось, не дано.

Для фильма о социалистическом Донбассе, который был тогда полигоном новых методов труда, Вертову понадобилась самая совершенная аппаратура: лента задумана как зрительно-звуковая симфония, но без кадра инсценировки, без малейшей имитации естественных шумов. В экспедицию он отправляется с относительно портативной техникой, собранной для него в лаборатории А. Шорина. Она должна обеспечить точность, правдивость показа героического труда людей пятилетки. Эти задачи отразились в двух равноправных названиях ленты «Энтузиазм» и «Симфония Донбасса».

Постоянная, проходящая красной нитью во всех фильмах Вертова тема «киноглаза» — «я вижу», здесь обогащена темой «радиоглаза» — «я вижу и слышу». Это образный зачин фильма: освещенная солнечными лучами, словно пронизанная ими, девушка надевает радионаушники, вслушивается в зовущие сигналы огромной страны.

Не отказался Вертов и от своих привычных противопоставлений нового и старого: церковная площадь, плачущие богомолки на площади, оглушительный соборный колокол... Неверными шагами бредет пьяный. Площадь, колокольня показаны глазами одурманенного человека (религией и водкой!): все плывет, дрожит, как пустой назойливый мираж, призрак старого, уходящего времени.

А девушку не оторвать от наушников — она в другом измерении, она в новой жизни, которая с комсомольской колонной вступает сейчас на площадь. Молодежный марш, теснящий звуки прошлого, как бы приобретает власть над реальностью: сметает крест с купола церкви и водружает над ней флаг, гонит прочь облака, застилавшие солнце. Как говорится, «из песни слова не выбросишь» — это есть в фильме Вертова. И эти кадры, оставившие нам важное напоминание о неприглядных сторонах советской действительности, впоследствии будут не раз цитироваться уже в другом контексте и с другими намерениями.

Спустя два года после выхода «Энтузиазма» прием «вижу-слышу» по-своему интерпретировала Э. Шуб, показавшая в фильме «Комсомол — шеф электрификации» («К.Ш.Э.») работу своей съемочной группы. Хроникеры снимают репортаж в заводских цехах, делают синхронную запись митингов, берут интервью у комсомольского бригадира... Их герой — комсомолец, работающий на фронте электрификации страны. Кинокамера и микрофон — здесь атрибуты подлинности, всамделишности, достоверности увиденного и услышанного. Все эпизоды озвучены документальными шумами: тонко звякают на конвейере электролампочки, разноязыко звучат новости страны в радиостудии, бурлит вода на плотине Днепрогэса, заглушая патефон, под который танцуют на пляже американские специалисты.

И Вертов в «Симфонии» бьется над проблемой документальной звукозаписи, опробуя сразу три метода: это — съемка изображения и звука в разное время и на разных пленках; съемка изображения и звука на разных пленках, но синхронно; и, наконец, одновременная, совмещенная в одной пленке запись звука и изображения. Но для него звуковая реалистичность, соответствие звука изображению — лишь минимум задуманного в «Симфонии Донбасса». Звуковой монтаж — лишь половина задачи. Его интересует поливариантный контрапункт звука и кадра, их *содействие*. Он управитель им же созданных стихий: изображения индустриальных пейзажей, мчащихся поездов, ливня стальных брызг и их «голосов», таких же мощных, нетерпеливых, нематериальных, но заполняющих все пространство.

И в этом мире он выделяет Человека, делает важный шаг в образном его постижении, что было важно для развития и его

творчества, и для всего нашего документального кино. Человек здесь творец, исполнитель, хозяин, Повелитель Машины. Это поясняет эпизод прокатки, великолепно, впрочем как и вся картина, снятый оператором Б. Цейтлиным.

... С крупными руками и сам большой, потный, в отблесках пламени, прокатчик подхватывает гибкую огненную змею. Она мечется то вправо, то влево. Камера зорко следит за ней — направо, налево — и успевает заснять легкий жест тяжелой руки, охватывающей щипцами голову змеи и заставляющей вползти под стоповые валы.

Индустриальный мир не страшен, не враждебен человеку. Он имеет свою душу, и рабочий эту душу понимает. В эпизоде «Прорыв» читается и эта мысль.

... Умиравший Донбасс. Не хватает угля, машин, не хватает рук. Идет митинг. Выступают рабочие: «Стране грозит угольный голод!» И здесь, в стены собрания, к людям, прорываются гудки Донбасса, его крик о помощи. Ему отвечает дружный пролетарский «Интернационал».

Прорыв ликвидирован. Уголь пошел. Ожили сердца машин. Пошел металл. Ликуют люди. Над их праздничным шествием, как стяги, реют голоса машин. А сами станки, домны, шахты Всесоюзной кочегарки, одухотворенные рабочим энтузиазмом, в этот миг услышали победное звучание демонстрации...

Вертову удался редкий по красоте, выразительности, монументальности портрет рабочего человека. Портрет обобщенный, но не абстрактный, с точными опознавательными социальными и временными чертами.

Первый звуковой фильм Э. Шуб — «К.Ш.Э.» — как бы скрыто полемизирует с «Симфонией Донбасса». Как и все предыдущие работы учителя и ученицы, эти ленты — очередной раунд спора об органике документального образа⁶. Для Шуб — это еще и утверждение своего монтажного метода («монтировать просто и Смысловое ясно») на собственном, впервые полностью оригинальном материале.

Ее монтаж — щадит звуковой кадр, связанный логикой слова, реальной длительностью и прикрепленностью к событию. Некоторые эпизоды по почерку схожи с первыми телевизионными репортажами, когда еще малоподвижная телекамера впитывала поток внешнего действия, не отделяя ракурсами, крупностью важное от незначительного. Так снят митинг по случаю пуска воды на Дзорогэсе, выступление молодого строителя, говорящего по-армянски и еще более понятно и красноречиво жестами и мимикой взволнованного лица. Так снят и праздник строителей, от души веселящихся после трудного дела, с неподдельным и наивным интересом заглядывающих в объектив.

В «К.Ш.Э.» собрана галерея современных кинопортретов. Знающая цену архивным кадрам, Э. Шуб старалась закрепить в киноплёнке облик известных людей своей эпохи. Дан и «говорящий портрет» ударницы Московского электролампового завода Кати Парамоновой. И по времени он опередил прославленную синхронную съёмку Марии Велик и колхозников в «Трёх песнях о Ленине», отнял первенство у Вертова. (В «Симфонии Донбасса» есть отдельные синхронные реплики людей, но основной «человеческий материал» оказался в браке и переснимать его — фильм готовился к показу на октябрьские праздники 1930 года — было некогда.) И все же художественная победа осталась за Вертовым.

В «К.Ш.Э.» миловидная девушка, как бы отвлекшись на минуту от работы, рассказывает в камеру, сколько ламп делает ее бригада, каким образом они побили американские рекорды производительности, какой техникой овладели и что она написала об этом книгу. Окончив рассказ, она предлагает — «А теперь посмотрите как мы работаем...» И начинается вальс стеклянных колбочек, нежно подхваченный оркестром. По свидетельству Шуб, съёмка Парамоновой удалась лишь во втором дубле. Возможно, были утеряны какие-то непосредственные интонации, невозполнимые при повторе. Но замысел эпизода, тема синхрона дает основание считать, что лампочки «заслонили» героиню. Человек в кадре еще не стал живым, индивидуализированным портретом.

Сама Э. Шуб признавала, что в ее ленте недостаточно места уделено живым людям и что «она во многом «холодная» фильма»⁷.

Тем более удивителен прорыв Дзиги Вертова во внутренний мир орденоносцы Велик, съёмка «врасплох» ее эмоционального состояния, ориентация «говорящего человека» на человеческое. Синхрон этот, впечатляющий даже в записи, передает живую суть тихой, с простым деревенским лицом женщины, глубинные запасы ее качеств, открытых социализмом.

Мария Велик:

«Работала я в пролете 34, подавали туда бетон на трех кранах. Сделали мы 95 бадей... Когда вылили бадью и бетон растоптали, я вижу — упал щиток. Я пошла, подняла... Стала оборачиваться, когда этот самый щиток протянуло за каркас, да меня втащило... Я схватилась за лестницу, а руки мои сползают... Все попугались. Там была гудронщица, девочка, все кричала. Подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (*смеется*), мокрая... Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было...»

Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку, сушилась возле печки — печка была там такая маленькая — и обрат-

но в бетонную. И опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до 12 часов... (Пауза) И наградили меня за то... (смущенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне) орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плану... (Стыдливо отворачивается)⁸.

По своим исходным позициям Э. Шуб была ближе к созданию подобного звукового документального портрета. Вертов подходил к нему издалека, долго, но, найдя для себя этот острый «ракурс» отражения человеческого в человеке, уже иначе строил свои замыслы, к сожалению, в большинстве своем не осуществленные.

И Э. Шуб, и Д. Вертов находились в расцвете творческих сил. Впереди большие удачи: у него — «Три песни о Ленине», у нее — «Испания». У каждого своя оговоренная позиция, уже проверенная в «К.Ш.Э» и «Симфонии Донбасса».

Много лет спустя, просмотрев вновь «Симфонию Донбасса», Э. Шуб заметит: «Фильм не только выдержал время, но и приобрел летописную значимость»⁹. Это нечаянный ответ старой дневниковой записи Дзиги Вертова: «Стоит ли доказывать.., что каждый жизненный факт, зафиксированный аппаратом, является кинодокументом даже в том случае, если на него не надеты номерок и ошейник»¹⁰.

Актуальная кинематография: теория, организация, практика

Мы специально остановились на двух первых шедеврах советского звукового документального кино, чтобы показать, с какой готовностью к большим свершениям, с какой уверенностью в своих силах, наконец, с каким талантом документалисты пошли навстречу своим новым задачам и своим новым увлекательным творческим планам.

Этот энтузиазм сказался на всей жизни документального кино тридцатых годов. Отразился он и в организационных, государственных и общественных действиях.

Планы «второй кинопятилетки» обсуждались на Всесоюзном совещании работников кинохроники (декабрь 1932 г.). Все резолюции, выступления, дискуссии участников исполнены желания решить поставленные задачи, научиться снимать по-новому, внедрить в кинопрактику метод социалистического реализма, который М. Горький в 1934 году определит как реальность людей, перестраивающих мир, отражающих действительность в революционной перспективе, глядящих на прошлое с высоты будущего.

Но *каких* средств, форм, исканий требовал этот метод? Что из ранее найденного могло быть плодотворным и взято на вооружение? Вновь вспыхнули споры давних творческих оппонентов. Каждая сторона могла предъявить в качестве аргумента лучшие свои работы: «кинок» Д. Вертов — «Киноправду», «Шестую часть мира», сторонница документально-монтажного кино Э. Шуб — «Падение династии Романовых»; поэтико-романтическое направление — «Турксиб» В. Турина.

Двадцатые годы оставили талантливое и многообразное наследие.

Но уже имеется за плечами и богатый опыт становления советской хроникерской службы. Уже проверена мобильность, оперативность, универсальность рейдов кинопоезда. Уже проявлен боевитый задор выездных редакций и корпостов на ведущих стройках пятилетки. Эти достижения кажутся практичнее, ближе к задачам насущного дня и вызывают огромный интерес хроникеров, прибывших на совещание со всех концов страны и жаждущих простого и ясного руководства к действию: что, кого и как снимать. Но разработать подобные рекомендации было не так легко, во всяком случае с точки зрения и высот опыта столичных мастеров...

В 1931 году журнал «Пролетарское кино» провел дискуссию документалистов. Впрочем, следует оговориться, что термину «документализм» в это время придается скорее негативный оттенок и назваться документалистом, исповедовать документализм — значило навлечь на себя обвинения в «фактографизме», «протоколизме», «механицизме» и даже быть зачисленным в теперь порицаемый лагерь левовцев. Документалисты же, в частности В. Ерофеев, пытаются снять одиозность слова «документальный», объясняя, что этот рабочий термин полностью идентичен более употребительным — «неигровой» или «хроникальный»¹¹. Ни одно из этих определений, замечает он, не является исчерпывающим, но каждое правомерно: «хроникальная фильма» говорит о происхождении из хроники, «неигровая» — об отсутствии театральной игры, а «документальная» указывает на основной материал фильма — кинодокумент.

Терминологическая путаница, осложнившая взаимопонимание коллег, имела свои причины. Порождала ее сама практика: крайне размытые очертания части продукции «Союзкинохроники», в частности агитпрофильма, создававшегося на этой же фабрике и часто теми же хроникерами, которые в «агитках» с чистотой жанра не церемонились.

На вопрос, что следует считать хроникой, что является ее специфическими опознавательными приметами, не давала четкого ответа и рождавшаяся так же трудно теория.

Методологический фундамент теории кинохроники ищет в опыте печати, в ее сложившемся диапазоне жанров и форм. Н. Лебедев в статье «За пролетарскую кинопублицистику», ставшей программным выступлением журнала, определяет кинохронику термином «образная публицистика»¹².

Основными видами продукции кинохроники, по мнению Н. Лебедева, должны быть издания: «периодические», «экстренные», «кампанейские» и «эпизодические», вырастающие из факта внезапного события. К последней категории он относит фильмы об операциях Особой дальневосточной армии, о плавании ледокола «Красин», о процессе Промпартии, путешествии ударников труда вокруг Европы и т.д. Основными жанрами хроники он называет: кинотелеграмму, тематическое объединение, обзор, очерк. «Актуальная и высокоидейная по содержанию, эмоционально-заражающая по форме, ясная, четкая, лаконичная» — таковы искомые художественные качества советской кинохроники¹³.

Обсуждение методологических основ хроники, ее генезиса велось и с трибуны совещаний хроникеров. Сближение с прессой принималось небезоговорочно и не всеми. «Кинохроника является закономерным и действенным участком советской кинематографии, действующим своими средствами, работающим на своем участке, — и нам незачем привлекать из других областей сравнения для того, чтобы вывести отсюда определение кинохроники», — заявил в своем выступлении представитель редакции газеты «Кино» товарищ Король¹⁴. Кажется, публичный спор с начальственным мнением пока еще возможен...

И все же, думается, попытка определить сферу деятельности кинохроники с помощью близкой по целям и задачам газетной публицистики имела свой смысл: способствовала формированию облика периодических киноизданий, выверяла приемы воздействия информации на зрителя, учила оперативности, принципиальности, меткости.

Термин «хроника», а, главное, его толкование, конечно же, не мог объять, отразить все богатство форм, найденных в предшествующее десятилетие. Несколько позже, в дневнике 1935 года, Д. Вертов запишет: «За расцвет всех видов хроникального фильма, а не за прокрустово ложе одного вида: кинотелеграмм и последних известий.

Не только журнал, но и очерки, и поэмы, и песни, и такие отдельные произведения, о которых будет говорить весь мир.

... Мы не против винтовок, но мы и не против тяжелых 42-см и более орудий. Для победы нужны и те, и другие»¹⁵.

Тесно в навязываемых хронике границах и В. Ерофееву: «Родившись из хроники событий, документальная фильма в насто-

ящее время далеко вышла из понятия «хроника»¹⁶. Новая техника — оптика, звук, телеобъективы, возможности спецсъемки, — по мнению Ерофеева, вывели документальное кино на качественно новый уровень выразительности, позволяющий ему в борьбе за зрителя соперничать с игровой кинематографией. «Техническое новаторство документальной фильма позволяет заменить инсценировку жизненных явлений, приемлемую в игровой фильме (в ателье или «на натуре»), — съемкой подлинной действительности»¹⁷.

Подобные утверждения стоили Ерофееву обвинений в противостоянии игровому кино, сиречь в скатывании к полюсу «объективизма». Сейчас же они вполне вписываются в сегодняшний контекст наших размышлений о кинодокументе: подлинный, творчески снятый кадр всегда ярче, сильнее и, разумеется, этичнее любой самой искусной инсценировки. Но и это, ныне само собой разумеющееся положение хроникерам, документалистам лишь предстоит выстрадать.

В совещании участвуют лидеры документалистики 20-х годов, чье творчество постоянно инспирирует споры, вызывает восторги или резкое неприятие. Вертовский сподвижник, оператор, М. Кауфман выступает с докладом о «Киноанализе», призывает «мыслить экраном», знать все возможности киноаппарата и уметь правильно их использовать»¹⁸. Это был интересный, но лишь впоследствии оцененный вклад в теорию документализма. Пока же киноанализ воспринимается как дань формализму. Но раздаются и трезвые, объективные голоса: «...Нельзя из ванны вместе с водой выплескивать и ребенка, — брал под защиту формальные достижения кинематографа режиссер периода Н. Кармазинский. — Мы должны уметь пользоваться всей техникой кинематографии, и то, что сделали в отношении формы киноки, дает нам богатейший арсенал для оформления современной тематики и для раскрытия содержания в блестящих убедительных формах»¹⁹.

Немало причин часто субъективного, вторичного характера мешало оценить коллегам-противникам чужие позиции. В западе вырывались крайне резкие формулировки, сгоряча приклеивались ходячие политические ярлыки — что ж, кино нешуточно воспринимается ареной упорной политической и идеологической борьбы, а крайности полемистов во многом извиняет их страстная преданность профессии.

Надо заметить, что к тридцатым годам отряд хроникеров значительно пополнился. Многие были самоучками, некоторые прошли практическую подготовку в подмастерьях у операторов старой школы или осваивали азы кинограмоты в группах ОДСКФ (Общества друзей советской кинематографии и фото-

графин). Отныне приток квалифицированных киножурналистов должен обеспечиваться открытой в 1932 году кафедрой хроники ГИК с конкретной специализацией операторов, сценаристов и режиссеров.

Будущность документального кинопроизводства волновала многих кинематографистов. По вертовскому предложению еще 1924 года, производственной базой хроникальной кинематографии должны были стать опытные киностанции с широким диапазоном продукции — от «хроники-молнии» до поэтического обозрения.

С подобным проектом «Экранного издательства» выступал М. Кауфман. Только что созданный трест хроники, конечно, не вполне отвечал этим отшлифованным в мечтах проектам. Но без сомнения осуществленный организационный акт был шагом вперед и вызвал прилив энтузиазма у кинематографической общественности.

«Актуальной кинематографией» хроника могла стать, лишь поспевая регистрировать разительные перемены на бывших окраинах и в глухих углах огромной страны. Это было время планомерного и решительного экономического освоения Восточной Сибири, Крайнего Севера, Средней Азии, Казахстана. Фронт хроникерского обслуживания растянулся на многие тысячи километров. Оперативность освещения во многом зависела от того, сколь приближен был к событию хроникер. Поэтому придается особое внимание укреплению корреспондентской сети «Союзкиножурнала» на местах, послужившей в дальнейшем фундаментом многочисленных киностудий, а также росту и развитию производственной и творческой базы кинохроники в национальных республиках. В резолюции совещания особо подчеркивается важность воспитания творческих кадров на местах, «могущих обеспечить создание в национальных республиках высококачественной кинохроники, национальной по форме и социалистической по содержанию»²⁰.

Образование Всесоюзного треста должно было способствовать «живому творческому общению всех братских отрядов хроники, взаимному обмену опытом, единству политической и творческой линии»²¹. Таким образом, кинопроизводство на местах интенсифицировалось, подтягивалось к профессиональным нормам. С хроники, окрепшей и развившейся именно в тридцатые годы, начинались многие национальные кинематографии страны. В 1932 году трест имел двадцать отделений по Союзу.

Второе Всесоюзное совещание работников кинохроники, как и первое, прошло под знаком интереса к хроникальным формам отражения социалистической действительности. Открывшись ровно через год, оно подвело первые положительные

результаты текущей кинопятiletки. Было решено, что желаемый творческий перелом достигнут: хроника проявила политическую грамотность и активность в передаче значительных событий времени.

Вскоре «Союзкинохроника» да и вся советская кинематография получила прямые указания состоявшегося в январе 1934 года 17-го съезда ВКП(б), названного «Съездом Победителей» и провозгласившего «полную победу социализма по всему фронту...» В решениях его особое внимание уделялось усилению идейно-политической работы. Было подсказано, ЧТО ДОЛЖНА хроника «суметь увидеть и показать зрителям советской страны — строителям социализма». Это должен быть рассказ о хозяйственных задачах второй пятiletки, реконструкции и строительстве, о колхозной деревне, о формации нового советского человека²².

Итак, советская документалистика получила полное признание партии и государства и продемонстрировала как творческую, так и политическую готовность завоевывать зрителя — и у себя на Родине, и за рубежом.

Песнь о героях

Авторитет советской документальной школы 20-х годов поддержала успешная демонстрация первых звуковых картин в западных странах. Ведущие мастера мирового кино горячо приветствовали творческий поиск Дзиги Вертова в области использования звука, как раньше восторгались лексиконом его киноречи.

Проявленный интерес к документальным лентам был, конечно же, обусловлен пристальным вниманием к жизни самой страны. Познакомиться с ее действительностью — и уже не на экране, а воочию, захотели многие крупные деятели искусства, литературы и науки: Анри Барбюс, Ромен Роллан, Рабиндранат Тагор и другие.

Голландский документалист Йорис Ивенс приехал в Москву, чтобы показать советским кинематографистам свои первые картины. Привезенную программу составляли небольшие по метражу, но снятые выразительной, неожиданно раскованной камерой фильмы о природных явлениях (импрессионистический этюд «Дождь») и техногенных, преобразующих лицо природы («Мост», «Сваи»). Они говорили о большом даровании начинающего режиссера. Фильм «Зейдер-зе» Э. Шуб назвала голландской «Дубинушкой». Снятый по заказу профсоюза для пропаганды технических приемов защиты от наступающего на

сушу моря, фильм Ивенса рассказывал прежде всего об изнурительной тяжбе людей со стихией.

Фильмы молодого голландца были сочувственно встречены советскими кинематографистами. В них, кроме смелой критики буржуазного общества, нетрудно было увидеть прямое влияние Эйзенштейна, Вертова, Шуб. Ивенсу было особенно радостно лично познакомиться с известными мастерами, войти с ними в творческие контакты, в прямое сотрудничество. Побывав на Магнитострое, Ивенс — с помощью советских коллег — создает фильм «Песнь о героях», в котором взволнованно, вдохновенно показывает труд радостным, счастливым, причем адресует эту картину комсомолу капиталистических стран.

Снимал картину интернациональный коллектив. Соавтором Ивенса по сценарию был вгиковец И. Склют, оператором фильма — А. Шеленков. На советской звуковой системе «Тагетон» были произведены записи песен немецкого композитора Ганса Эйслера и его знаменитый тогда «Пролетарский марш».

Ивенс снимает Всесоюзную комсомольскую переключку. На мульткарте отмечены и «оживают» гигантские стройки, принимающие сигналы столицы. Это Сталинградский тракторный, Луганский паровозостроительный... На позывные отвечает Магнитка. Надпись «Магнитогорск» разрастается во весь экран и переносит туда зрителя. В казахские кочевья. В ковыль. В необозримый простор степей. В первородный мир... Но вот горизонт разбит каскадом взрывов. Вросли в такыр конструкции буровых вышек, не дающие тени в белый от зноя полдень. Плавится руда, течет чугунная река, мчатся вагонетки с чушками металла... Идет соревнование скоростей, изобретательно схваченное оператором. Конкретные шумы стройки, дробильных машин, клепальных молотков комментируются титрами: «Мы становимся страной металлизации, страной автомобилизации, страной тракторизации...».

Синхронно записан опрос приехавших на Магнитку рабочих. Среди них молодой самарский крестьянин Афанасьев. Потом мы увидим его в котловане с кетменем — робкая еще заявка на сквозного документального героя.

Самым замечательным эпизодом в фильме явилась рабочая дуэль ударных бригад Ишмакова и Ростовцева, монтирующих каупер домны. Соревнуясь друг с другом, клепальщики Магнитки побили американские рекорды. Известный писатель Валентин Катаев, побывавший на Магнитострое, отразит подобный эпизод в повести «Время, вперед!». Резкий монтаж, смелые ракурсы передают нарастающий ритм соревнования. Все чаще и чаще с лесов раздается крик: «Давай заклепку!». Бригадиры ревниво поглядывают на меловые цифры результатов. Скуластый

возбужденный Ишмаков торопит помощника: «Черт возьми, Ростовцев кроет там. Давай заклепки!»

Эффектно снята штурмовая ночь Магнитки накануне пуска второй домны. Выхваченные факелом силуэты рабочих, всполохи сварки, расцвеченная кострами стройка... Звучит боевая музыка Эйслера. Надпись, как призыв: «Будем драться, как черти!». В кадре идет борьба ночной тьмы и упрямых огней стройки. И, наконец, раскаленная лава металла завершает этот спор, заполняя экран. Домна пущена. Герой Магнитки победил.

В этом фильме раскрылся публицистический темперамент Йориса Ивенса, оформилось социальное направление его творчества. «Песнь о героях» Ивенс увез с собой в Голландию. Вскоре ее увидели во Франции, Бельгии, Германии и других западных государствах. Так обозначилась прямая творческая связь советской кинопублицистики с прогрессивным зарубежным кино, на долгие годы ставшая взаимообогащающим источником.

В центре внимания Первого совещания хроникеров оказались работы молодого режиссера Михаила Слущкого. Свежие и обаятельные, они разительно выделялись на фоне рядовой хроникерской продукции о производстве. Первая волна увлеченностью техникой спала и у хроникеров, и у зрителей. Возникли разговоры о некиногенности, неинтересности промышленных сюжетов. Делаются попытки перемежать скучные производственные сюжеты развлекательными даже в подборке «Союзкиножурнала» — то снятыми в ателье концертными номерами джаза Утесова, то куклами Образцова. Веселая музыка, поющие актеры, говорящие куклы — этим кинозритель еще не избалован. Но верна ли подобная ориентация для ведущего киножурнала страны? Разве аудитория уже утратила интерес к сюжетам, отражающим очевидные перемены в жизни народа, в облике страны? Нет, рассуждают кинематографисты, вернее всего виновато неумение, а то и не желание искать новые интересные производственные тематики. Снимать «довесками» развлекательные сюжеты, решать проблему занимательности таким образом, — значит пойти по пути наименьшего сопротивления и нанести хронике большой урон.

Сделанные в жанре очерка ленты М. Слущкого «Последний кубометр» и «Имени Ленина» (обе — 1932) не претендовали на эпические обобщения и публицистический тон, хотя к тому склонял уже сам объект съемки — завершаемый строителями гигантский ДнепрогЭС. Здесь и «выстраивал» свои первые самостоятельные ленты дипломник операторского факультета ГИКа.

Киноочерк «Последний кубометр» имеет лирическое песенное начало. Его задает первая надпись и первые замечательные

по красоте пейзажи речного заката. Но автор сразу же меняет поэтическую тональность рассказа на деловую. Миллионы кубометров воды бьются о пороги и уходят в Черное море, бесплозные для человека, — сетует надпись. Днепр должен поделиться своей мощью!

Калейдоскоп архивных кадров обзирает пятилетнюю эпопею стройки. Надпись с датой 28 марта 1932 года останавливает ленту воспоминаний, конкретизирует день, когда в плотину закладывают последний кубометр бетона. «Укрупняется» и портрет строителя Днепрогэса. Подвезти последние пуды бетона до круглой цифры 120 миллионов поручено лучшему машинисту стройки Александру Гаркуле. Он высовывается из окошка паровоза, торжественный, в парадной фуражке, и долго, протяжно сигналист об одержанной победе. «Гуди, Шура, гуди, — ободряет его надпись, — пусть весь мир знает: нет таких крепостей, которые не могли бы взять большевики».

«Днепрострой построен!» — заявляет плакат, снятый в первых кадрах звуковой ленты «Имени Ленина». «Днепрострой есть!» — кричит с плаката богатырь-рабочий. Эту новость он объявляет всему миру на русском, украинском, немецком языках — сам напор, мощь, горение. Победно звучит торжественная увертюра композитора Льва Пульвера. Но неожиданно фильм продолжает серия тонких, лишенных декламационности и пафоса зарисовок. На праздник открытия ГЭС спешат гости со всей страны. Самолетами, поездами, машинами. Бьет ветер в юные лица, в движении смазан законный пейзаж, мелькают шпалы... Коснулось земли колесо шасси и шлепает по воде судходного теперь Днепра колесо парохода. На корме — влюбленная пара. А на борту грузовичка, петляющего по проселочной дороге, горланят песни смешливые и нарядные украинские парни и девушки. Грузовик гудит, гонит с пути медлительную корову. Та отвечает ему недовольным мычанием. Озорной парубок передразнивает корову, а девчата прямо-таки заходятся от хохота.

Еще одна жанровая зарисовка: пылит по дороге трактор. За рулем — лицо счастливое, вымазанное копотью, — девушка. Рядом лихо растягивает меха гармонист. Сценка чем-то напоминает завершающие эпизоды «Старого и нового» С. Эйзенштейна...

Одна мелодия сменяет другую на пути к Днепрогэсу. Мир предстает как бы сотканным из света и музыки. «Реве та стогне Днипр широкий!» — заводит хор великую шевченковскую песню, и она звучит совсем иначе на планах красавицы-плотины, гребнем врезавшейся в седые космы Днепра. Все готово к празднику, на новых домах — транспаранты со знаменитыми лозунгами тех лет и монументальные портреты строителей. Но М. Слуцкий проверяет этот «официоз»...

... Напевая, наглаживает к празднику платье Мария Белик, та самая, что так искренне заговорит со зрителем в «Трех песнях о Ленине». В мыльной пене — лицо бригадира водолазов Павла Орлова. Добриться ему мешает расшалившаяся дочка. Простые, непосредственные, занятые неприхотливыми домашними делами они показаны без «котурнов» славы и почестей, как рядовые участники всеобщего дела. Без пафосного нажима, без лозунга формулируется мысль о неисчерпаемых народных силах.

Кульминация фильма — пуск гидроэлектростанции имени Ленина. Короткие команды усиливают эмоциональное напряжение, все стихает в ожидании. Но чудо величественно просто — дрогнули и сдвинулись с места стрелки приборов...

Заканчивается фильм дорогой, снятыми в движении прекрасными пейзажами: ударники направляются на новую социалистическую стройку. Быт и патетика, реальность и сказка (плотина и шлюзы, опоры высоковольтной линии порой кажутся пригрезившимися из мечты, из будущего), жанровые сцены и хроникальный репортаж соединяются в этой радостной и искренней работе молодого автора. И в эклектике ее не упрекнешь: все показанное выверено масштабом человеческого чувства, все — даже громада ГЭС — соразмерно человеку. Ясное и жизнерадостное дарование Слуцкого помогло ему справиться с политическим заданием творчески и, без натуги, вдохновенно.

Если можно назвать работы Дзиги Вертова и Йориса Ивенса патетико-героическими поэмами, то Михаил Слуцкий создавал в документальном кинематографе лирико-героический жанр. В подобном ключе в литературе работали Николай Асеев, Эдуард Багрицкий, Андрей Платонов; в игровом кинематографе, пожалуй, — Александр Довженко...

М. Слуцкий — а эта тенденция особенно наглядно просматривается в документалистике середины тридцатых годов — довольно смело осваивает пограничную зону «стыка» хроникального и игрового кинематографа. Он совсем не опасается нарушить табу на использование игровых приемов, совсем не маскирует их как другие авторы, вынужденные «работать», а точнее, репетировать со своими героями. Вот М. Левков снимает «правильный» кинопортрет горловского забойщика Никиты Изотова — конкретный, пусть и суховатый. Впрочем, какую «отсебятину» можно допустить в ленте о предтече стахановского движения. Образ должен стать образцом!

А Слуцкий, похоже, порядком сочиняет своих «типических героев», очень уж они экзотичны: молодой нанаец, приехавший в Ленинград из далекого стойбища учиться живописи («Нана-

ец», с реки Тунгуска», 1934) или безгласный и замордованный тяжким трудом рикша из дальневосточного края, которого облеяла и поддержала советская власть («Лю-Фу», 1934).

Разумеется, это тоже социальный «казак», но выполненный интересно и неказенно — мало кто из хроникеров тридцатых владел таким изящным пропагандистским даром.

Высокий накал авторских эмоций, глубоко личностный подход к отражению реальности отводили прямые обвинения в инсценировке, хотя в дальнейшем балансировать на грани условного и безусловного, увиденного и придуманного М. Слущкому удается далеко не всегда.

В фильме «Город Юности» («Комсомольск- на- Амуре», 1934) повторение находок первых лет выглядит искусственным. Так, например, здесь «объясняются» гудками парень и девушка: он — крановщик, она — машинист паровоза. Ретроспектива в прошлое, к истокам стройки Комсомольска, документальная в лентах о Днепрогэсе, здесь заменяется игровой сценой у костра: живописно расположившись на поляне, новобранцы слушают рассказ старожилы. (На инсценированность этих кадров, лишаящих фильм доверия, кстати отрицательно реагировал М. Горький)²³. Присуща этому фильму и парадность, придушившая на сей раз обычно яркий и разнообразный спектр режиссерских приемов. Но оператор М. Глидер, снимавший весь дальневосточный цикл Слущкого и вообще близкий ему по духу, здесь на высоте и в буквальном, и в переносном смысле: его аэросъемки безбрежной амурской тайги, с нитью просеки железной дороги, с клубами паровозного дыма над ней, увиденные с небес сопки и озера и новый город в этом лесном океане, выполнены очень романтично. Хороший кинооператор — залог успеха документального фильма по-прежнему. Но неизменно и специфически возрастает и ответственность кинорежиссера, тем более взявшегося за политическую проблематику. Правда, пока режиссеру удается с ней справляться легко и как бы играючи.

В фильмах «Жить зажиточно» (1933) и «Две лишние буквы» (1934) М Слущкий ищет драматургические приемы организации хроникально снятых в деревне примеров новой жизни. В первом фильме старуха с пареньком (крестьянские типажи) изображают путешествующих колхозников. Во втором — секретарь сельской ячейки «сыграл» самого себя, а оператор фильма Б. Макасеев выступил в роли киноинтервьюера. Работу «в кадре» одного из создателей фильма можно считать любопытным (и перспективным, как показало будущее) приемом, хотя актерских способностей, по мнению рецензентов, Б. Макасееву недостает.

Эти фильмы, конечно, несли на себе печать излишнего украшения. Колхозная деревня, с таким драматизмом рождаемая, с комплексом специфических проблем, малознакомых человеку города, требовала особого знания ее жизни, особого дара видения и понимания. Ее кинолетописцем в тридцатые годы было суждено стать недавнему «киноку» Илье Копалину.

По счетам правды

После несомненного успеха совместного с М. Кауфманом фильма «Москва» Ильи Копалин, крестьянский сын, уроженец подмосковного села, берется за хорошо ему известный материал. В 1929 году выходит его фильм «За урожай».

1929 год — «год Великого Перелома», год решительного наступления на кулачество, год сталинских статей о коллективизации, воспринимаемой в деревне порою трагически, а то и враждебно. Этого Копалин не мог, вероятно, и не хотел показать. Своей задачей он поставил доказательство ограниченности и бесперспективности единоличного хозяйства. Он суммирует все возможные бедствия, обрушивающиеся на середняка, борющегося за урожай на своем клочке земли: засуха, суховеи, сорняки. Но стихийных бедствий оказывается мало, — возникает и пожар, вернее — поджог, устроенный кулаками. Кинематографисты снимали реальный пожар и сами помогали его тушить.

Плакатная прямолинейность и в показе злоключений единоличника, и в политических оттенках была с одобрением встречена критикой тех лет, и Копалин принимается за показ уже не обреченности единоличника, а за тему о достижениях колхозников. В его родном селе Павловском-Лужецком был организован колхоз «Обновленный труд», он и сделался героем нового фильма Копалина.

Крестьяне, знакомые режиссеру с детства, одобрительно отнеслись к его стремлению отразить то новое, что пришло в их жизнь. Они помогали кинематографистам показать и нарядную одежду, и радостные лица, и работу клуба, и трактор на пашне... Жизнерадостность и искренность этих «самоинсценировок» придавали фильму требуемую в те времена политическую актуальность. О трудностях, противоречиях, перегибах, не говоря уж о трагизме крестьян, изгоняемых из родного села, речи, разумеется, не было.

Попутно с полнометражными фильмами о деревне, Копалин работал над регулярными выпусками хроникального журнала «Социалистическая деревня», в которых старался показывать

только достижения. Многочисленным номерам этого журнала удалось избежать показа голода на Кубани и Украине, опустевших деревень, беспризорных детей и других трудностей борьбы за новую деревню²⁴.

Советский кинематограф начала тридцатых годов вообще подходил к деревенской тематике очень осторожно. Коллективизация принималась и утверждалась безусловно, как естественный и неизбежный процесс обновления жизни. Однако показать эту новую жизнь было нелегко. С. Эйзенштейн в «Старом и новом», донельзя сгустив краски «старого» (курная изба, ночлег вместе со скотом, распиливание избы пополам — как образ абсурдности раздела хозяйств), — в показе «нового» был малоубедителен, эксцентричен, плакатен. Довженко в «Земле» пошел иным путем — возвышенным, поэтическим: танец счастливого тракториста, перепахавшего межу; животворный, оплодотворяющий дождь; наконец, торжественная песнь на похоронах тракториста, заставляющая кулака зарываться головой в землю, — все это было символикой, завораживающей, вдохновенной, но лишенной конкретностей. Копалин и в своих журналах, и в третьем фильме своей колхозной трилогии — в звуковом фильме «Один из многих» тщательно отбирал признаки нового труда, новой жизни, нового самосознания. Упорный коллективный труд на полях, освоение сельскохозяйственных машин и колхозный клуб, детские ясли — все это показано обстоятельно, достоверно. То, что такой благополучный колхоз был «одним из многих» говорилось в названии фильма, в титрах, а конкретность показанных фактов заставляла поверить в множество, в массовость таких победоносных колхозов.

Игровые фильмы подвергались резкой критике: Сталин был недоволен Эйзенштейном, сменил ответственное название «Генеральная линия» на менее обязывающее — «Старое и новое». «Землю» Довженко буквально избивали: сказки, мол, фантазии — кулака песнями не истребишь; Демьян Бедный разразился в «Известиях» длинным стихотворным памфлетом, осыпающим фильм и его автора грубой бранью. Отзывы о трилогии Копалина и, особенно о третьем, звуковом фильме, — «Один из многих» — были положительными. Хотя, в духе того времени, не обходилось и без критических замечаний: одни упрекали в натуралистическом использовании реальных звуков, другие в «формалистическом» стремлении эти реальные шумы, возгласы, скрежеты — симфонизировать, организовать в единое художественное целое. Вспомним, что подобные же обвинения предъявлялись и Вертову за «Симфонию Донбасса». Копалин следовал за своим учителем и достигал сходных результатов.

Через полвека, историк кино Р. Юренев так подводил итоги: «Верный принципу документализма, Копалин решительно отверг модные в то время приемы имитации звуков, звукоподражания. Титанические усилия были потрачены на то, чтобы записать реальные звучания жизни: шум мотора, плеск весел на реке, лязг кос на косовице, смех и плач детей в яслях, песню работающих в поле людей. И, несмотря на отказы аппарата, на вторжение ненужных шумов, на несинхронность и другие бедствия, задача была выполнена. Реальные звуки деревенской жизни ворвались на экран, сделали рассказ о колхозе особенно достоверным, полнокровным»²⁵.

Работы Вертова, Копалина и других документалистов внесли решающий вклад в освоение выразительных средств звукового кино. Но звукового реализма для исторической достоверности было еще маловато. Возвращаясь к колхозным фильмам Копалина, сегодня, более чем через шестьдесят лет после их выхода, при несомненном признании и их художественной, и документальной, исторической ценности нельзя не задаться вопросом: а полно ли, многосторонне ли эти фильмы показали коллективизацию, ее противоречие, борьбу, трагизм? И приходится признать, что — неполно, односторонне, порою приукрашено.

Звуковые игровые фильмы начала тридцатых годов колхозную тематику обходили: на экранах шли озвученные немые фильмы — «Бабы рязанские», «Тихий Дон», говорящие о дореволюционной деревне. Режиссер О. Преображенская и И. Правов сделали попытку показать трагические коллизии в семье казахстанских казаков («Вражьи тропы», 1935), а Ф. Эрмлер в «Крестьянах» (1934) коснулся и трагедии раскулаченных крестьян и их попытки бороться с колхозным строительством. Но это было уже через несколько лет после «года великого перелома». А дальше — на экране возобладали музыкальные комедии («Гармонь» И. Савченко, «Богатая невеста» И. Пырьева), а «Поднятая целина» (1939) Ю. Райзмана по роману М. Шолохова прошла незамеченной, так же как и «В поисках радости» (1939) Г. Рошаля и В. Строевой по роману «Бруски» Ф. Панферова. И лишь в 1940 году в фильме «Член правительства» сценарист К. Виноградская, режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи, актриса В. Марецкая дали серьезную и, в общем, правдивую картину трудностей и побед колхозной деревни.

Можно сказать, что глубокого показа коллективизации советская кинематография не дала. И не потому, что не захотели или не смогли художники (хотя, конечно, редкий из них был способен к политически опасной «рефлексии» действительно), а потому, что руководство боялось этого, не допускало,

удовлетворяясь радужным миром комедий Пырьева. Жестокость, с которой была пресечена попытка Эйзенштейна создать высокую трагедию на материале коллективизации в фильме «Бежин луг», ясно говорит об этом.

Даже «игровикам» стало понятно, что нужны не возвышенные философские драмы и трагедии, а броские агитационные плакаты. Пытались создавать такие и документалисты. Вот, например, фильм режиссера Я. Посельского «Люди». Он основывался на достоверном факте: рабочие Московского машиностроительного завода имени М.И. Калинина обязались к 17-му партийному съезду построить баню в подшефном колхозе «Новая жизнь». Для пушей убедительности режиссер ловко сочетал документальные кадры с откровенно игровыми инсценировками.

Вот как это выглядело на экране:

... Все есть в Муравлянском колхозе, ВСЕ ЕСТЬ! — убеждает титр. Оператор И. Беляков дает живописный перечень колхозного имущества: вьются уютные дымы над прибранной снегами улице, хлопочет ветряная мельница, на скотном дворе толчется разная живность, в работе — маслобойка. Даже лыжная станция имеется в деревне — и, видно, работает неформально: и стар, и млад встали на лыжи.

«Была в колхозе и баня, — повествует диктор. — Черная дедовская баня. Вековая крестьянская баня». С осуждающей интонацией диктора трудно не согласиться. Не вяжется с колхозным благолепием тесная дымная нора, в которой покорно сложился в три погибели бородатый старик.

Председатель же колхоза Овчинников блаженствует в заводской душевой. Шефы не прочь похвалиться: «Вот как у нас, брат, на заводе».

На рабочем собрании решено отстроить в колхозе баню, да сверх того — с парикмахерской.

Следующие эпизоды фильма изображают, как всем миром сооружается баня: ремонтируют помещение, клепают тазы, котлы, кладут печи. Слетают листки календаря, приближая дату съезда. И вот... в зеркалах колхозной парикмахерской отразился знакомый уже дед, с готовностью принявший новую банную культуру. А баня вышла образцово-показательной: чистая, жаркая, просторная. Теперь очередь председателя похвалиться перед шефами: «Ну как, хорошо?»

— Здорово! — одобрительно кряхтит, работая веником, представитель завода Пастухов.

Копалин не шел на прямые инсценировки, не отваживался на неприкрытое приукрашивание. Характерно, что и он, понимая невозможность полного, всестороннего показа коллективизации, избрал для своего нового фильма о деревне нейтральный,

не претендующий на полноту охвата жизни сюжет: работу самодеятельного театра в селе Заметчино, руководимого артистами Малого театра. Несомненно — драмкружок в колхозе, дружба колхозников со знаменитыми актерами — все это говорило о новом, неслыханном ранее в жизни деревни. Говорило правду, но о случае единичном и не слишком характерном.

В дальнейшем Копалин расширил свою тематику. Он снял фильмы о Первом съезде Союза советских писателей, о Ленине, об интервенции Италии в Абиссинию, монтировал съемки Р. Кармена и Б. Макасева о войне в Испании и, наконец, ряд фильмов о военных действиях на Дальнем Востоке. Первым из советских кинорежиссеров, Копалин был прикомандирован к штабу маршала Блюхера и смонтировал ряд хроникальных журналов и фильмы «Слава героям Хасана» и «Бой на Халхин-Голе». По своей строгой документальности, по масштабу и конкретности в показе боев эти фильмы предвосхитили героический период советской кинохроники в годы Великой Отечественной войны, а также становление жанра «политического фильма», то есть публицистического обзора международных событий.

Термином «политическое кино» в тридцатые годы определяются ленты разных жанров и тематики, но актуального звучания и политического воздействия. Политическим называют и очерк М. Слуцкого о Днепрогэсе, и поэму Д. Вертова «Три песни о Ленине», и фельетоны А. Медведкина, снятые в рейсах кинопоезда.

В русло политического фильма самым непосредственным образом вливаются и ленты международной тематики. Традиции работы на зарубежном материале, заложенные в 20-е годы В. Шнейдеровым, В. Ерофеевым, Я. Блюхом, просматриваются и в фильме «Мы видели лицо Европы» (1932) режиссеров-операторов Р. Гикова, С. Гусева и А. Щекутьева. Лента рассказывала о посещении советскими рабочими ряда западных стран и — отбором материала, характером съемок — направленно оттеняла свойственные капиталистическому миру социальные контрасты.

Подобные зарубежные выезды хроникеров случались в те годы крайне редко, и интересующиеся международной тематикой раскапывали фильмотечные, не очень богатые фонды, как, например, Э. Шуб, искавшая кадры для фильма «Сегодня». Поэтому оказалась в центре всеобщего внимания картина «Анкара — сердце Турции», снятая Сергеем Юткевичем с почти полным составом группы, только что завершившей на «Ленфильме» звуковую ленту «Встречный». Избранный игроками сюжетный ход мог бы предложить и документалист: в Анкару —

сердце страны — стекается на юбилейные торжества простой люд — и стар, и млад... Но в считанные дни найти документального героя и разделить его паломничество нереально, к тому же, чтобы снять все намеченное, надо было летать на аэроплане, а не идти пешком. Решили пригласить актеров типажного плана на роль старого анатолийского крестьянина и его внучки. Их глазами авторы фильма показывают уходящее и нарождающееся в жизни страны. Вынужденный игровой прием, однако, в фильме не педалируется, выполняя лишь функции «клея» между эпизодами.

Советские кинематографисты оказались обладателями уникальной синхронной съемки юбилейной речи турецкого лидера Кемалю Ататюрка. О трагикомических перипетиях этой съемки вспоминал С.И. Юткевич²⁶. Дело в том, что машина президента, затормозив, раздавила колесами все тонкие резиновые провода от микрофонов зарубежных корреспондентов, не повредив лишь тяжелый, неудобный, но зато бронированный кабель звукоприставки Шорина, по дизайну и чистоте звука уступавшей импортным синхронным камерам.

Конечно, познавательный репортажный материал в первую очередь привлек советского зрителя. Очевидны и художественные достоинства ленты, которые не могли не признать и документалисты: хорош монтаж, высока изобразительная культура съемок (операторы Ж. Мартов и В. Раппопорт), специальную музыку кленте написал Д. Шостакович. Это был пример творческой тщательности и взыскательности, показывающий, сколь уважительно отнесся игровой режиссер к документальному материалу. Здесь важен был, конечно, и другой, очень тонкий нюанс, уловленный умным Юткевичем: он понял, что картина о чужой стране, тем не менее, косвенным образом характеризует и Страну Советов, потому подчеркивает — как нас воспринимают, как ценят, сколь высок наш престиж. Последний оказался на должной высоте, и фильм, выступив на дипломатическом приеме, весьма кстати послужил нашим добрососедским контактам с Турцией.

В хронике всегда есть место подвигу

Романтика, поэтически возвышенное отношение к действительности, искреннее желание запечатлеть и обнародовать подвиги людей, уверенно глядящих в будущее, отдающих все свои силы, смелость, мастерство выполнению заданий, должествующих прославить нашу страну, — вот что характеризует «экспедиционные», «репортажные» или, как их чаще все-

го называли, «событийные» документальные фильмы тридцатых годов. Сегодня их пафос может показаться преувеличенным, порой наивным или просто сентиментальным. Но это не снижает их обаяния. Были ли они правдивы тогда? Однозначно на этот вопрос не ответить, как не ответить безошибочно и беспелляционно на вопрос, правдиво ли документальное кино конца девяностых... Скажем по-другому: они характеризуют атмосферу своего времени, эпохи, в которой были и мрачные, зловещие черты, но и присутствовал победоносный пафос утверждения новой жизни. И кинематографисты сами отважно шли в рядах героев, покоряющих высоты и глубины, арктические льды и раскаленные пески пустынь, заоблачные горы и просторы морей.

Сама реальность была киногоеничной и стимулировала кинематографистов к творческому, вдохновенному труду. Увлеченно выполняя свой профессиональный долг, следуя за своими героями, хроникеры ставили свои собственные рекорды — воздушных, глубинных, высокоширотных съемок. Рекорды эти были не самоцелью, но необходимостью.

А как иначе было показать самоотверженную работу пилота Кузина, водившего регулярные почтовые рейсы из Тифлиса в Минеральные Воды «по прямой», через Главный Кавказский хребет? Кинооператор Н. Вихирев с трудом втиснулся в его «П-5» и впервые заснял в полете величественную панораму, открывшуюся с семикилометровой высоты. Пользуясь виртуозностью летчика, пронесшегося в считанных метрах от макушки Казбека, оператор сбросил на нее памятный вымпел «Союзкинохроники».

Снимая зимнюю автоэкспедицию, перевозящую рыбу с промыслов озера Балхаш, тот же Н. Вихирев трое суток находился в заметенной бураном машине.

Кинооператор Борис Цейтлин опустился с кинокамерой на дно Черного моря, снимая подводные руины Херсонеса. Для этой съемки он окончил водолазную школу ЭПРОНа.

Приказом Военного совета Особой Краснознаменной Дальневосточной Армии (ОКДВА) в 1930 году за боевое отличие во время съемок военных действий в период конфликта на Китайско-Восточной железной дороге С. Гусев был награжден револьвером «ТК»: проявив отвагу и инициативу, он оказался в г. Маньчжурия раньше наших передовых частей и снимал бесчинства отступающих вражеских отрядов. Его товарищ Р. Гиков был награжден серебряным портсигаром.

Погиб во время съемки с воздуха кинооператор Николай Теплухин,

Ленинградский оператор Павел Паллей шел вокруг света на «Красине»; на Земле Франца-Иосифа снимал советско-герман-

скую научную экспедицию, прибывшую дирижаблем «Граф Цепелин».

Вместе с В. Блувштейном и К. Валлентьем киноэпопею о спасении экспедиции генерала Умберто Нобиле снимает Ансельм Богоров. Потом он фиксирует проводку советскими ледоколами международного каравана через замерзшие проливы Балтики, уникальные работы ЭПРОНа по подъему затонувших кораблей.

В августе 1934 года режиссер Н. Кармазинский, оператор И. Беляков и его помощник С. Коган ставят рекорд высокогорной съемки. Приняв участие в массовой командирской альпиниаде, они поднялись на самую высокую гору Европы — Эльбрус. На творческом счету И. Белякова и съемки на Казбеке.

На Клухорском перевале Большого Кавказа теплом своего тела отогревал камеру «Кинамо» оператор Ростовской кинохроники В. Петров — он снимал конный переход отряда колхозников из Пятигорска в Абхазию. Уже не от мороза, а от шестидесятиградусной жары и пыльных бурь берег свой деревянный «Эклер» кинооператор П. Пятков — участник конного пробега Ашхабад — Москва 1936 года. В этом же году оператор Давидсон произвел первую съемку в парашютном прыжке...

Перечень уникальных, часто героических съемок советских кинохроникеров еще далеко не полон, но уже и в этих эпизодах прорисовывается небывалый образ страны, идущей нехожеными путями...

Большую, увлекательную книгу можно написать и об освоении кинематографистами Арктики.

Огромный успех документальной драмы братьев Васильевых «Подвиг во льдах» (1928) о спасении экипажа дирижабля «Италия» сделал арктическую тематику одной из самых популярных на экране. Мальчишеские души, во все времена жаждущие подвига, тогда трепетали под порывами колючей бory и крались привидениями на капитанский мостик, на вахту, мысленно становясь рядом со своими кумирами.

Ими были Карл Эгге, ведущий «Красин» к алой палатке Вильери, «ледовый капитан» Воронин и, конечно же, ясноглазый, бородатый Отто Шмидт, словно воскресивший облик легендарного подводного капитана Немо.

Географические эпопеи дали кинематографистам нечто большее, чем пейзажи студеных волн Северного морского пути и невиданных еще полярных земель. Это — открытый Арктикой человек, его мужество, стойкость, оптимизм в схватке с природной стихией, которая, зачастую, олицетворяла противостоящие социальные силы. Арктические победы для него — есть проба на силу духа и мускульная разминка богатырского

организма. Но былинность Советского Человека — документальна, осязаема и доступна для подражания. Основой очень распространенных в тридцатые годы жанров — песен, легенд, сказов — зачастую был факт. Поэтизировалось не только реальное лицо, но и цифра — рекорд, достижение — мера трудового подвига.

«Бой китов» (1931) молодого режиссера Леонида Варламова еще во многом сохраняет традиционные черты познавательного очерка 20-х годов. Это рассказ о плавании первой советской китобойной флотилии в Беринговом море. С эпизодами охоты и цифровой раскладкой добытых китовых продуктов: жира, мяса, спермацета, уса... Но публицистика уже дает обильные всходы в фильме-путешествии основоположника экспедиционного жанра Владимира Шнейдерова «Два океана» («Межрабпомфильм», 1933) Режиссера увлекают героические будни ледокола «Сибиряков», впервые за одну навигацию прошедшего Северным морским путем из Архангельска во Владивосток. Кульминационным в фильме стал эпизод корабельного аврала, когда для починки гребных лопастей команда переносит многотонные запасы угля, создавая искусственный крен судна. В минуту передышки, сами со стертymi в кровь спинами, кинооператоры М. Трояновский и Я. Купер приникали к видеоискателю камеры, запечатлевая вереницу чумазых носильщиков и среди них — своего режиссера.

По успешному завершению рейса кинематографисты были награждены орденами Трудового Красного Знамени. Высоко оценила их ленту и пресса. Вот что писали «Известия»: «Этот скромный дневник путешествия волнует, как самый захватывающий сюжетный фильм... Мы присутствуем при рождении новой романтики, романтики действительности. «Поход «Сибирякова» — чрезвычайно поучительный в этом смысле фильм. Он дает возможность предчувствовать огромную роль звукового кино в познании человека социалистической эпохи»²⁷.

Человека Будущего увидела камера в Отто Юльевиче Шмидте. Ученый-энциклопедист и мужественный герой, талантливый теоретик космогонии и отважный практик Арктики, обладатель высокой культуры и завораживающего обаяния — Шмидт в тридцатые годы стал одним из самых привлекательных экранных героев. И большим другом кинематографа. По его рекомендации каждая крупная научная экспедиция включала в свой состав киноработников.

Фильм «К белому пятну Арктики» снимался на борту ледокола «Седов» — в походе к Землям Франца-Иосифа и Северной. Н. Кармазинский с благодарностью вспоминает помощь Шмидта: «Только его действенным и внимательным «соавторством»

можно объяснить удивление малоподвижных и нелюбопытных участников экспедиции при просмотре:

— А где же вы это сняли?

Мы отвечали: это снято, когда вы спали и когда Отто Юльевич лично разбудил кинороботников, чтобы не пропустить интересного кадра»²⁸.

Второй пункт приказа № 1 по «Седову» гласил: «При обнаружении медведя прежде всего извещаются кинороботники и им предоставляется полная возможность съемки. До указания кинороботников стрелять нельзя»²⁹. Авторитетная подпись Шмидта обеспечила кинооператору П. Новицкому искомые портреты белых медведей, легендарных «хозяев» ледовой пустыни.

Форма дневника, путевых заметок — самая распространенная в арктическом киноцикле и вообще в событийном фильме. Как правило, ленты монтировались из сюжетов, побывавших уже на экране в журнальном варианте. Все журналы страны, включая «Пионерия» и «Звездочку», имели рубрику-сериал о дальних странствиях какого-нибудь судна или экспедиции.

Растущее с каждым годом количество событийных фильмов имело и свои отрицательные стороны. Быстро сложился стереотип показа Арктики. Не всегда выручал допинг экстремальной ситуации — к этому быстро привык и зритель. Но среди помпезных и порою поверхностных лент выделяется негромкое, но человеческое повествование о буднях «Красина» («Красин» во льдах», реж. Ф. Киселев, 1933) — подробный репортаж о жизни судна: возня на борту детей зимовщиков с Новой Земли, ледовая разведка самолета, кормление собак, печальный и простой в Арктике обряд похорон товарища.

Самой знаменитой — как по материалу, так и по истории создания — лентой тридцатых годов бесспорно является «Челюскин» («Герои Арктики»).

16 июля 1933 года новенький, только что спущенный с копенгагенских стапелей «Челюскин» отправляется в опытное плавание по Северному морскому пути, уже удавшееся в минувшую навигацию ледоколу «Сибиряков». Во главе экспедиции О.Ю. Шмидт, ведет судно капитан В.И. Воронин. Помимо экипажа и членов экспедиции на борту парохода новая смена зимовщиков для острова Врангеля и большая группа корреспондентов. От кинохроники в рейс идут опытный уже полярник Марк Трояновский и новичок Аркадий Шафран.

Первый этап плавания вокруг Скандинавского полуострова, из Ленинграда до Мурманска, проходит успешно. Из Мурманска пароход берет курс на Владивосток.

Слаженная киногруппа кажется готова ко всем неожиданностям путешествия. Самый желательный вариант, что «Челюс-

кин» уложится в одну навигацию и сменит зимовщиков на острове Врангеля. Похуже, если на остров зайти не сможет. Третий вариант предусматривал даже зимовку в пределах Восточного сектора советской Арктики на случай невозможности выхода в Тихий океан. Но жизнь предложила хроникерам вариант четвертый и самый драматичный: в Беринговом проливе пароход был зажат льдами и обречен на продолжительный дрейф. Но и он не застал документалистов врасплох. Было решено, что М. Трояновский будет пытаться доставить на материк уже отснятый негатив: уходящая с ним на собачьей упряжке группа, урезав запас продовольствия, взяла две тысячи метров пленки. Стационарная камера «Дебри» и резерв в семьсот метров остались у Шафрана, на «Челюскине». Ему и предстояло снять самые драматические кадры.

Теперь рассказ о корабле, до сих пор концентрирующий в одном кадре целые недели, датирован часами и минутами.

13 февраля в 13.30 — разорвало борт. На льдину летят вещи, ящики, сгружаются лодки, самолет. Кренкель демонтирует передатчик.

Надпись: «В 15 часов 30 минут»:

«Почти совсем стемнело, лишь черный силуэт корабля вырисовывался в снежном вихре. Нос «Челюскина» быстро погружался в воду. Вот высоко взметнулась в воздух корма, из трюмов вырвалось густое облако черной угольной пыли. Раздался грохот лопающихся построек, падающих бочек, ящиков, и через секунду, там, где еще недавно красовался «Челюскин», остались лишь перевернувшиеся льдины да бурлящая вода...» (А. Шафран)³⁰.

Темная вода затемнения закрывает экран. Сенсационные заголовки газет, фотографии, телеграммы. 104 человека во власти Арктики!

И вновь неожиданная разрядка драматического момента: челюскинцы спокойно и деловито обживают льдину. Раскинулся палаточный городок. У керосиновой лампы сохнут валенки. Женские руки кроят рукавицы. Умывается снегом Шмидт. Радирует Кренкель. Везут в санках двухлетнюю Аллочку Буйкову. На руках у матери — родившаяся в плавании «полярница» Карина. Выпуск стенгазеты «Не сдадимся!». Над лагерем поднят красный флаг.

Четырехсоткилометровый переход по торосам океана и сопкам Чукотки тоже окончился благополучно: Трояновский с товарищами вышли на берег Тихого океана, к людям... Когда в Москве, наконец, получили и проявили материал с «Челюскина», а также чукотские доъемки Трояновского, выяснилось, что негатив отечественного производства вполне выдержал испытание холодом и временем. Сам же оператор пошел матро-

сом на ледокол «Литке», который пробивался к гибнущему пароходу.

На помощь героическому экипажу шел и ледокол «Смоленск», на нем снимал оператор В. Микоша. На «Красине», пробивающемся к палаточному лагерю на льдине, работали С. Масленников и П. Паллей. В экипаж: поисковых дирижаблей были зачислены операторы Н. Самгин и Н. Вихирев. «Мы — рядовые и полноправные участники экспедиции, — писали они в газету «Кино». — Вот почему, снимая, мы будем спасать челюскинцев и, спасая, снимать...»³¹.

В этом же номере газеты публиковалась короткая радиogramма А. Шафрана: «Снятый материал и аппаратура спасены. Засняты гибель судна, жизнь на льду, помощь берега». Эти знаменитые кадры увидели экран после того, как был налажен воздушный мост «Лагерь Шмидта — Материк».

... Челюскинцев и их спасителей приветствовала вся страна. Их восторженно встречала Москва. Над улицей Горького крутила арктическая метель из листовок. Это был победный финал героической эпопеи и завершающий эпизод фильма о подвиге. Монтировал его Я. Посельский.

И 16 июля 1934 года, ровно через год после начала легендарного плавания, «Челюскин» как бы вновь отдавал швартовые. Экран даровал ему вечность.

Дневниковая форма фильма — уже традиционная — имела здесь несколько оправданий. Событие, зачисленное в советскую историю, требовало летописных подробностей. Имевшее неслыханный резонанс, оно уже отлило свой сюжет в массовом сознании. И, главное, дневник сохранил великую интригу незапланированного «вдруг», когда вдруг простые будни становятся эпопеей, когда «любой», то есть каждый, *обычный* человек преобразуется в титана. Эта обыденность подвига и совершивших его людей и восхитила Бернарда Шоу. Пересказывали его слова: «Что вы за страна..! Полярную трагедию вы превратили в национальное торжество... На роль главного героя ледовой драмы нашли настоящего Деда Мороза с большой бородой... Уверяю вас, что борода Шмидта завоевала вам тысячи новых друзей!»

В августе 1934 года фильм демонстрируется на 2-м Международном кинофестивале в Венеции. Советскую программу составили разные произведения. Была здесь экранизированная М. Роммом мопассановская «Пышка», кукольная мультипликация А. Птушко «Новый Гулливер», музыкальный аттракцион Г. Александрова «Веселые ребята». Но было в этих фильмах, так разнообразно демонстрирующих достижения советского киноискусства, нечто общее — необходимое для полного понимания героической документальной драмы «Челюскин».

Это — вынесенная из мопассановского рассказа и рассмотренная в кинематографическую лупу тема патриотизма.

Это — преломленный на злобу дня образ Гулливера, Человека больших деяний.

Это — неиссякаемая молодость и безудержный оптимизм «веселых ребят», спевших знаменитую песню: «Мы все добудем, пойдем и откроем — холодный полюс и свод голубой. Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой».

Точнее главную мысль «Челюскина» не выразить.

Экспансия героики — в жизни и на экране

Тематический цикл об авиации — второй по величине в хроникально-документальном кино 30-х годов. Небо, — как и океан, — сфера труда и подвига, а также предмет внимательного призрачного идеологии. «Летать выше всех, летать дальше и быстрее всех» — девиз покорения воздушной стихии. Выше, дальше и быстрее всех — это еще и социализм, и грядущий коммунизм. Авиация окружена всенародным культом восхищения, обожения: «Нам разум дал стальные руки — крылья, а вместо сердца — пламенный мотор!»

Хроника отразила почти все летные достижения. Далеко не всегда удавалось зафиксировать сам полет или уникальный прыжок — в силу специфичности природы. И тогда привычно вводятся приемы восстановленного отображения или условного — через карту, мультипликацию. Однако подготовка, торжество, чествование — неперенные эпизоды таких лент и экстренных выпусков журналов.

«Замечательный перелет завершен» (1936) — это о полете Героя Советского Союза В. Молокова по трассе Северного морского пути на гидросамолете, «летающей лодке».

«По сталинскому маршруту» (1936) — о полете через Северный полюс В. Чкалова, Г. Байдукова, А. Белякова.

«По сталинской трассе» и «Подвиг сталинских соколов» (оба 1937) — новый перелет в США через Северный полюс М. Громова, А. Юмашева и С. Данилина.

«Слава сталинским соколам» (1939) — встреча героя скоростного перелета Москва — о. Мискоу Владимира Коккинаки.

Значительность исторического события, документальные кадры-портреты, сохранившийся аромат эпохи — в этом главная ценность хроники, «консервов времени», лишь возрастающая с годами. И кроме того, мы получили последовательную кинохронику, отразившую, как идеология прагматизирует высшие достижения страны и людей в целях сакрализации имени и об-

раза вождя. Он царит над землей и над водой, а небесное воинство множит его мощь и славу.

Охотно дают сюжеты об авиации и киножурналы. Часто это не очень громкие факты, но столь же типичные для своего времени, например:

Летная экспедиция во главе с Чухновским вылетает на розыски американских летчиков («Союзкинохроника», № 7, 1930).

По пути из Москвы в Харьков, в селе Колытьва приземлился самолет «АНТ-14». Крестьяне и летчики провели митинг («За социалистическую деревню», № 21, 1932).

Самолет «Правда» берет на борт делегацию текстильщиков г. Иваново, которые везут в редакцию газеты «Правда» чек на миллион рублей, собранные на постройку самолетов («Союзкиножурнал», № 18, 1935).

Словом, если самолет взмывает в небо или спускается на землю, то лишь по механике прагматической идеологии.

Приходили с экрана и печальные вести — о гибели стратонавтов П. Федосеенко, А. Васенко, И. Усыскина («Высота 22 000 метров», 1934), дирижабля «Осоавиахим» («Родина не забудет их имена», 1938)... Но скорбь не рождала пессимизма, не охлаждала стремления к подвигу, звала занять место погибших — такова интонация этих мемориальных лент.

Монтажная подборка хроникальных кадров разного времени в полнометражной ленте «Союзкинохроники» — «Богатыри Родины» (реж. Л. Варламов и Ф. Киселев) — позволила создать экранную историю отечественного воздушного флота. Для фильма дал интервью присутствовавший на празднике «дедушка русской авиации» Б.И. Российский.

Парадное, демонстраторское назначение таких лент часто затмевало попытки заглянуть в человеческий характер. Набор определенных ситуаций регламентировал показ личной жизни героев. Сложность съемки в самолете ограничивала показ их работы в небе. Полновесной творческой удачи авиационная тема документалистам не дала. И все-таки на памяти обаятельные портреты Валерия Чкалова и его соратников из кинохроники 30-х годов.

История покорения Арктики прославила имена летчиков: А. Ляпидевского — «Героя Советского Союза №1», Н. Каманина, М. Водопьянова, В. Молокова, М. Слепнева, С. Леваневского и других. Летчики были полноправными героями челюскинской эпопеи. При их участии в 1937 году была организована первая дрейфующая станция «Северный полюс» («СП-1»).

Этапы подготовки воздушного десанта на полюс подробно фиксировались хроникой. Репортажи на пленке по типу «последних известий» вел М. Трояновский. Это был уже зрелый до-

кументалист, хорошо знающий «предмет» съемки: «Я уже прошел этап увлечения пейзажами и отдавал себе отчет в том, что главное — это люди. Отправляясь на Северный полюс, я ставил перед собой задачу — показать образ советских полярников и летчиков с максимально доступными для хроникального фильма выразительностью и правдивостью. К этому меня обязывало мое знакомство с Севером»³².

А ленты «Экспедиция на Северный полюс», «На Северном полюсе» уже добросовестно и подробно освещали маршрут полярников, привычно возглавляемых О.Ю. Шмидтом: Холмгоры, потом Нарьян-Мар и далее, через остров Рудольфа, в пункт назначения, на северную макушку Земли. В полете над Арктикой, вопреки своей установке, М. Трояновский снимает прекрасные пейзажи, которые помогли создать образ величественной, почти фантастической природы, способной навечно пленить человеческие сердца, несмотря на суровый и капризный нрав. Только-только кассета «провернула» длинную панораму царственно спокойного ландшафта, как через несколько минут пришлось совершить вынужденную посадку, где воющий вихрь вырывал из рук киноаппарат.

И вот последний промежуточный пункт — остров Врангеля, с которого самолеты будут «подскакивать» на полюс. Здесь выяснилось, что полет оператора на флагманском самолете М. Водопьянова, а следовательно, и съемки самых первых шагов на «макушке» — под большим вопросом. «Перед стартом было принято такое решение: если машина не оторвется от земли — высадить Трояновского с его кинохозяйством. К счастью машина оторвалась, и я благополучно прибыл на полюс в числе первых»³³. Ну, а если быть точнее — самым первым, к чему и обязывала профессия. Подробность из дневника оператора: «22 мая 1937 года. / . / Мы, плавно пробежав 240 метров, остановились. Отто Юльевич радостно принимает поздравления от папанинцев. Ему спускают трап, дают дорогу. Я довольно нахально выскакиваю первым и снимаю выход всех участников экспедиции. Мы на полюсе!»³⁴.

Съемку на дрейфующей станции после отлета оператора-профессионала продолжил начальник «СП-1» И.Д. Папанин³⁵.

Существует и еще одна лента этого многосерийного документального фильма — спецвыпуск «Отважная четверка снята со льдины»: ледокол «Таймыр» берет на борт зимовщиков, за которыми уже закрепилось прозвище «папанинцы» — Э. Кренкеля, Е. Федорова, П. Ширшова и самого Папанина.

Полнометражный фильм «Папанинцы» был смонтирован по завершении деятельности станции в 1938 году тем же опытным Яковом Посельским (сорежиссер И. Венжер). Съемки М. Трояновского дополнили кадры, снятые Г. Симоновым на спасатель-

ном ледоколе «Мурман» и Я. Славиным — на «Таймыре». Перед именами всех кинооператоров в титрах стояло слово «орденоносец».

Желая избежать возможного сходства с аналогичными фильмами, Посельский решил подчеркнуть авторство съемок папанинцев — организовать их как коллективный дневник «четверки». Каждая видеозаметка имеет свою текстовку. Папанинцы по очереди комментируют кадры. К примеру:

«Без десяти минут шесть бужу Федорова на первые утренние метеорологические наблюдения. Э. Кренкель».

«Мне удалось снять кадр, который Ширшов просил никому не показывать. Э. Кренкель». (Кадр: Ширшов идет на лыжах и падает.)

«Крутили лебедку. Удовольствие небольшое, но все втянулись в это занятие. И. Папанин». (Кадр: Папанин и Ширшов у лебедки.)

«36 часов длится обычно эта работа. П. Ширшов». (Тот же кадр.)

«17-го декабря. Теперь наша зимовка единственный пункт на земном шаре, где все население состоит из депутатов советского парламента. Э. Кренкель».

«1-ое февраля. Под вой пурги наше добротное ледяное поле медленно расползается на куски. Е. Федоров».

Непринужденный, полный юмора комментарий дневника, его «игра» с кадром делают повествование легким, знакомый изобразительный ряд — как бы увиденным заново. Умело воспользовавшись литературным приемом, режиссер сделал центром фильма человеческие характеры и, исследуя их, а не декларируя, выявил их самобытность, исключительность, проявляющиеся прежде всего в свободе поведения, непринужденности, в гармонии дела и духа... Но основной дикторский текст решен в традиционной, «эпической» манере, заставлявшей диктора — по выражению кинематографистов того времени — «подниматься на цыпочки».

Еще отчетливей эта манера сказалась в фильме «Седовцы» режиссеров Р. Кармена и М. Слущкого, который вышел на экраны в 1940 году, подытожив цикл событийно-экспедиционных фильмов. Это была история спасения ледокола «Георгий Седов», вынесенного за 812 дней вынужденного дрейфа в Гренландское море.

Поход проходил в условиях полярной ночи, но и это препятствие для съемок было успешно преодолено, послужив рождению эффектных кадров (операторы Р. Кармен и В. Штатланд). Упорный луч прожектора рассекал лед. На торосы ложилась тень фальшборта. В полярной тьме вились языки факелов...

Разработанная Карменом осветительная техника позволила беспрепятственно снимать во всех уголках корабля. Даже сцены в машинном отделении выполнены с тонкой световой нюансировкой.

Образцовым находили звуковое оформление фильма Р. Халушаковым, призвавшего для музыкального комментария драматические темы симфоний Глазунова и Рахманинова, широко популярные песни Дунаевского и братьев Покрасс и, наконец, специально написанную К. Листовым «Песню о седовцах»: «И по первому Родины зову, и в пургу, и в мороз, и в туман, они снова на том же «Седове» поплывут побеждать океан...».

Текст читал всесоюзно известный радиодиктор Юрий Левитан, умножая своим звучным голосом торжественность слов.

Тщательность, добротность, весомость — всего этого не отнять у фильма, причисленного тогда к категории «художественно-документальных лент». Но трудно избавиться от ощущения, что авторами владело желание создать примерный документальный «боевик», затмевающий ранние съемки в Арктике, сделанные под вечной угрозой порчи киноаппарата и истощения запасов пленки. А как выглядело спасательное ледокольное судно «Сталин», на котором работали кинематографисты, — мало сказать солидно, роскошно — с типографским станком, с собственным духовым оркестром из матросов!..

Фильм, конечно, хвалили... «Эпизод с оркестром, сцены сближения ледоколов и объятия друзей — это высокий класс кинорепортажа, — поздравляет коллег Н. Кармазинский. — Кадры, схваченные на лету, ложатся в ткань фильма столь органически, что не будь радист Полянский живым, неподдельным, а смахнутая им слеза — настоящей, можно было бы сказать, что ... осуществлен блестящий сценарий»³⁶. Комплиментарность хроникера даже подозрительна, а «блестящий сценарий» в какой-то мере действительно имел место. Авторы фильма не скрывали и того, что сняли победные оркестровые литавры заранее, за несколько дней до предполагаемой встречи ледоколов, и того, что «восстановили» картины быта и труда седовцев, объяснив их наличие необязывающим к буквальности титром: «Вот так проходила жизнь на корабле...».

Была ли так умела инсценировка, не распознанная рецензентом? Или, может быть, вся репортажная стилистика фильма потому не отвергла искусственные «прививки», что сама была ориентирована на «игровое», на «художественное»?.. Ведь даже подлинные съемки — встреча первой зари, например, — в контексте эмоционального перехлеста выглядят слишком искусно. Даже песня, спетая в кубрике, под гармонь — «Раскинулось море широко» — звучит вполне концертно...

Но в эпизод возвращения седовцев авторы вмонтировали недавно найденные кадры «Святого великомученика Фоки», отправляющегося к Северному полюсу, и его капитана Георгия Седова у штурвала, которому вернуться не суждено. Считавшиеся утерянными, 19 коробок пленки были обнаружены в запасниках Всесоюзного музея Арктики и переданы Московской студии кинохроники. Конечно, технически любительская съемка 1912 г. сподвижника Седова Н. Пинегина во многом уступала «документально-художественным» кадрам. Но была в ней негромкая, неэффективная правда болезненного и печального лица Седова, отправляющегося в рискованный, почти безнадежный путь и безыскусные кадры маленького мужественного «Фоки», идущего в лед под парусами...

Сюжетно такой монтажный стык со старыми кадрами был оправдан, но авторы невольным образом подчеркнули, насколько далеко документальный фильм может уйти от документальности. Лента «Седовцы» лежит уже в иной координатной сетке — она увенчивает зрелость «канона» художественно-документального жанра, развивающегося уже по собственным законам, далеко не связуемым с тем, что было «на самом деле». Так в недрах событийной хроники неуклонно вызревал высокий монументальный «штиль».

Сегодня снимаем, показываем завтра

Нельзя сказать, что лучшие событийные фильмы тридцатых годов не стремились к документальной правде. Напротив, стремились, искали к ней дорогу. Полагая, что проблема решаема на уровне выбора средств, ожесточенно спорили о той грани, что отделяет «документальность» от «художественности», но на практике прибегали к игровым приемам, взятым из арсенала художественного кино. Так происходило тогда, когда документалист стремился не только запечатлеть события, но и активно вмешиваться в них, не только изображать действительность, но и воздействовать на нее.

Кино, рассматриваемое как инструмент влияния, воспитания, преобразования реальности, — а именно таковым оно и было и в 20-е, и в 30-е годы, — неизбежным образом сдвигалось к полюсу «игры», вопреки всем документалистским установкам и помыслам.

Эту двойственную сторону авторского документализма того времени красноречивым образом иллюстрирует творческий путь Александра Медведкина и, прежде всего, его «Фабрика-позд» Союзкино...

Боец Первой Конной армии Буденного, затем руководитель армейской самодеятельностью, автор и режиссер агиттеатра, борвшегося за дисциплину, за боеготовность, за чистоту армейской жизни, вплоть до борьбы против вшивости, Медведкин, как политработник, был командирован в «Госвоенкино» с целью наладить там выпуск агитационных и инструктивных фильмов. Да так и прикипел к кино. Пройдя школу ассистента у такого неукротимого новатора, как Н.П. Охлопков, по его совместным с Н.Э. Эрдманом сатирическим фильмам «Митя» и «Проданный аппетит», Медведкин обрел самостоятельность и снял ряд короткометражных комедий, бьющих по разгильдяйству, лени, стяжательству, воровству, косности, бюрократизму: «Полешко», «Держи вора», «Про белого бычка», «Дурень ты, дурень» (1930—31). Яркие, дерзкие, нелюбимые комедии эти вызвали бурные дискуссии, обвинялись в «очернительстве» и хулиганстве, и даже в политической враждебности... А Медведкин задумывался: достаточно ли глубоко врываются эти комедии в быт, в жизнь, в строительство, в производство? И эти раздумья привели его к документальному кино. И здесь он пошел своим, нехоженым путем.

При поддержке руководителя тяжелой промышленности С. Орджоникидзе, Медведкину удалось организовать и построить кинопоезд, состоящий из трех вагонов, вмещавших монтажный и мультипликационный цехи, проекционный зал, гараж с полуторатонным грузовичком (для рейсов от железной дороги), собственную электростанцию, осветительную аппаратуру, пять кинопередвижек, склад пленки и кинолабораторию, где можно было проявлять и печатать заснятый материал. Умещалась в поезде и переносная типография, где можно было выпускать многотиражную газету.

С группой энтузиастов — режиссером Н. Кармазинским, операторами Г. Троянским и Г. Пиотровским, лаборантами Б. Шумовым и Г. Шевяковым и актером А. Маслацовым... — актером? Да, именно актером для исполнения сатирических сцен! — Медведкин отправился в рейс по Донбассу, Украине, Крыму, иногда по приказам из Москвы, а чаще — по собственному выбору.

Было сделано шесть рейсов, за год работы выпущено 72 короткометражных фильма, общим тиражом в 24 965 метров.

В своей книге «Александр Медведкин, сатирик» Р. Юрнев так суммировал искания Медведкина:

«Создавая качественно новый вид кинематографа, коллектив поезда отработывал свой острый стиль работы, свои методы, обеспечивающие высокую действенность каждого рейса. В потоке непрерывных творческих поисков родились такие жанры, как:

Фильм-докладчик, смело разоблачающий виновников прорыва и противопоставляющий развалу работы опыт лучших участков.

Фельетон. Pamфлет. Сатирические сюжеты.

Сатирические мультипликационные комедии-минутки.

Киногазета — киножурнал на экране...

Фильм — социалистический счет и

Фильм — вызов на социалистическое соревнование от имени лучших ударников и лучших коллективов.

Фильм — открытое письмо (обвинительный акт, коллективный протест, рекламации бракоделам и т.д...)»³⁷.

Эти жанровые определения далеки от академических формулировок кинотеории. Но они ярко показывают разнообразные приемы — чисто документальные, игровые, смешанные, — но всегда актуальные, активные, практические.

«Сегодня снимаем, показываем завтра» — декларировал Медведкин. И его фильмы находили горячий отклик в местных рабочих и колхозных организациях, нарушителей ожесточенно клеймили, передовиков восхваляли, порочные методы устраняли. Большой резонанс получил сюжет о том, что на Криворожском руднике современные замки на вагонетках вырубаются кузнецами и заменяются допотопными, но привычными крюками. Фильм назывался «Социалистический счет центральным криворожским мастерским кузнецов шахты № 3» и заканчивался укоризненной надписью: «Что же вы это делаете, дорогие товарищи?». После горячей дискуссии, где администрация доказывала преимущества крюков, рабочие признали правильность критики и еще показали кинематографистам импортные перфораторы, загубленные неверной эксплуатацией. Перфораторы были сняты и на следующий день показывался фильм «Встречный счет рабочих криворожских мастерских горнякам Октябрьского рудоуправления». И этот фильм, после споров, был признан правильным, нужным.

Кроме таких злободневных репортажей, в поезде создавались и маленькие гимны производственным успехам, и кинопортреты ударников, и даже лирические комедии на местном материале. Какие уж необычные жанровые определения не давал своим работам сам Медведкин, согласимся, что они подверстываются под общепринятые:

«Документальный киноочерк, сатирическая притча, кинокарикатура, актуальный репортаж, ясный и конкретный инструктивный фильм...», которые и выявляет в них Р. Юренев³⁸.

Важно, что все они оказались плодотворным и действенным инструментарием, показывающим полезность кинематографа в строительстве новой жизни.

После года работы Медведкин передал поезд режиссеру Я. Блюху, сделавшему с С. Бубликом, С. Гуровым, Н. Кармазинским, Ф. Киселевым, В. Ешуриным, М. Трояновским и другими сотрудниками еще много рейсов в течение пяти лет.

Медведкин же на годы ушел в игровое кино, снимал сатирические комедии, чтобы после войны вернуться в документализм и создать жанр политического памфлета.

Мы видим, что документалисты старались не упустить значительных событий, которые, по их убеждению, были прямыми знаками движения по пути социализма. Но таких фактов было множество, поэтому кинематографу приходилось поспешать и поспевать... Ведь телевидение делало только свои первые шаги.

1 октября 1931 года начались опытные передачи отечественного телевидения. Его называли «малострочным». 30 строк создавали картинку величиной в спичечную этикетку. Эту «живую» этикетку рассматривали через линзу и гадали, что же происходит на экране. Первые пробные передачи так и назывались — «Что делает этот человек?». Зрители разгадывали этот своеобразный видеокроссворд и сообщали на студию, что им удалось рассмотреть на экране.

Регулярное вещание нового телецентра на Шаболовке было налажено лишь в 1938 году и основными его программами в это время были концерты, художественные фильмы и спектакли. Словом, будущий «великий осведомитель» находился в колыбели и вся визуальная оперативная информация (помимо фотографической) шла по каналам кинохроники.

Если в начале тридцатых еще был возможен бойкот «Совкиножурнала» московскими кинотеатрами³⁹, то его преемник «Союзкиножурнал» по приказу ГУКФ от 15 мая 1936 г. подлежал обязательной демонстрации во всех кинотеатрах, а в детских — показывался журнал «Пионерия». В столице открылись два специализированных кинотеатра хроники, а в мае 1937 года в ЦПКиО им. М. Горького стал работать кинотеатр «Последние новости» — журналы здесь показывались еще «горяченькими», прямо с монтажных столов.

12 января 1934 года «Союзкинохроника» выпустила юбилейный 500-й выпуск главного журнала страны, а с января 1936 года он становится звуковым, что свидетельствует уже и об успешной звукофикации массовой киносети. Темпы ее расширения требовали резкого увеличения тиража журналов. В 1937 году на одну копию «Союзкиножурнала» приходится 75 кинотеатров, а на выпуск «Социалистической деревни» — 200 киноточек. «Зритель должен видеть кинохронику», — замечая разрыв между спросом и производством журналов, писала газета «Кино»⁴⁰.

В 1936 году выходит первый номер киножурнала «Железнодорожник» и начинается издание звукового журнала для дошкольников «Звездочка».

Для всех периодических изданий первостепенными требованиями были: четкая периодичность, злободневность и, конечно

же, оперативность. Эти запросы предъявляются даже к самому «неспешному» журналу «Советское искусство». Рецензент призывает «хроникеров-искусствоведов» быть расторопнее, иначе журналу грозит превратиться «в некую кинокнигу, может быть, документирующую ряд явлений советского искусства, но лишённую основного качества, интересующего широкого зрителя, основного признака периодического издания — свежести и оперативности»⁴¹.

Перед всеми журналами одинаково стоят задачи качества — съёмки, монтажа, звукового оформления, дикторского текста. И перед каждым, в условиях параллельного существования, целевая задача выйти на своего зрителя, наладить с ним контакт.

Свои специфические сложности были, прежде всего, у детских киножурналов, которые решали комплексную задачу воспитания, образования, информирования и развлечения юного зрителя. В целом, высокая оценочная деятельность журнала «Пионерия», число выпусков которого уже перевалило за сотню, Татьяна Тэсс даёт дельный совет его авторам: «Не надо показывать маленькому зрителю холодный чужой ему материал, но и не надо пригибаться к этому зрителю и лепетать над его ухом голубые слова. Нужно найти какое-то веселое равенство, чувство товарищества со зрителем — и тогда киножурнал «Пионерия» будет по-настоящему хорошим»⁴².

Киножурнал справедливо рассматривается как форма оперативной пропаганды. Для него неприемлем лозунг буржуазной прессы «News, not news» («Новости, а не мнения»), потому что — «Объектив не объективен. Это пристрастнейший наблюдатель. Иным он и не может быть, как не может быть нейтральной и сама действительность»⁴³. Не только новости, но и мнения, не только факт, но и его оценка — все это важно для журнала и по сей день, хотя традиция издания кинопериодики ныне прервана. И все же будущее у журнала есть — в регионах...

Тогда, в 30-х на журналы всесоюзного значения ориентируются молодые периодические издания национальных республик: «Советский Казахстан», «Советский Туркменистан», «Советский Таджикистан». Если основы украинской, белорусской, закавказских хроникальных кинематографий были заложены в двадцатые годы, то среднеазиатские студии кинохроники делают лишь первые шаги. Киножурналы их основная продукция. Темы сюжетов, как и первых документальных фильмов, — жизнь республики, стройки пятилеток, портреты людей труда. Особое внимание уделяется фиксации образцов национального творчества, съёмке фестивалей и смотров профессионального и самодеятельного искусства. С приходом звука некоторые жур-

налы («Советский Туркменистан» — постоянно) выпускаются на двух языках.

В 1937 году рассматривается вопрос об усилении мощностей производственных баз секторов хроники. Им предоставляется большая организационная и творческая самостоятельность.

Кинематографисты Дальнего Востока получили возможность обработки и печати пленки на месте. Раньше снятый здесь сюжет шел к своему же зрителю долгим круглым путем, через Москву, что крайне мешало хроникарам работать оперативно, меж тем политическая обстановка здесь была крайне накалена.

Итак, сам активный исторический фон мобилизующе влиял на формирование хроникальных и публицистических жанров, учил документалистов оперативности, инициативе, да и мужеству. Ведь сама эпоха постоянно регенерировала героические сюжеты. Профессия киножурналиста обретает романтический ореол. Вдохновенно описывает труд людей кинохроникер Р. Кацман (Роман Григорьев):

«Не по «осмотрам природы» знает хроникер нашу страну: он изъездил ее на колхозных повозках и бричках, политотдельских и заводских машинах, байдарках, дрезинах, аэропланах.

Он никогда не откажется от удобного, мягкого места в поезде и заманчивой плацкарты, но сколько раз, возвращаясь усталый со съемки или спеша на съемку, он, опершись на штатив, дремал в бесплацкартном вагоне или, зарываясь в сено от мороза, трясся в сельсоветских санях. Ночевка на диванах в горсоветских кабинетах, на длинных заседательских столах райпарткомов, долгие ночи дежурств на аэродромах, километры пешком с аппаратами на плечах, — как знакомо все это каждому хроникеру»⁴⁴.

Крупным планом...

В тесной связи с хроникой, кинематографическими репортажами находятся короткие актуальные кинопортреты современников. Еще на совещании 1933 года кинохроникеры страны наметили в своей творческой программе «решительный поворот от показа вещи как таковой, от монтажных комбинаций из заводов, машин, тракторов к показу трудящегося человека, как строителя нового мира». Такая направленность сложилась под авторитетным влиянием горьковской школы очерка. Разрабатывая стратегические ориентиры для советской публицистики, А.М. Горький особо выделял задачу показа нового человека — «как на базе новой экономики складывается новая мораль, новые нормы, новые общественные

связи, как гигантски растут потребности, растет культурность населения, как необычайно быстро выдвигаются кадры, создается новая, пролетарская интеллигенция, какие колоссальные качественные сдвиги произошли в составе рабочего класса»⁴⁵.

Сама общественная жизнь облегчала поиск нового героя, подсказывала необходимые кандидатуры. В 1933 году состоялся первый Всесоюзный съезд колхозников-ударников. В 1935 году проходит первое Всесоюзное совещание стахановцев. Лучшие труженики, работающие по-социалистически, делегировались на партийные съезды.

12 декабря 1937 года состоялись первые выборы в Верховный Совет СССР. Среди его депутатов были участники межконтинентальных перелетов, полярные исследователи, маршалы, артисты, писатели.

Были избраны депутатами и самые знаменитые люди труда — инициатор массового движения новаторов, забойщик А. Стаханов, его последователи: ткачихи Е. Виноградова и К. Сахарова, мастера урожаяев К. Борин и М. Демченко, машинист П. Кривонос, фрезеровщик И. Гудов и многие другие.

Кинематографистов увлекает новый человеческий материал, свежесть конкретных биографий, из которых они стараются отлить новый тип героя. Кинематограф к этому технически был готов: появились навыки синхронной съемки, имеется опыт интервьюирования, привлечены к работе видные писатели и журналисты.

Портретные зарисовки в хроникальных журналах первой половины десятилетия, первые фильмы-портреты, снятые М. Левковым, Р. Карменом, С. Бубриком, С. Гуровым, Ф. Киселевым, показали плодотворность и актуальность этого жанра в отражении социального лица страны. В дальнейшем документальному кинопортрету предстояло сыграть значительную роль в лепке идеалов и настроений зрителя. Такую же работу по аккумуляции общественных вкусов выполнили типизированные в игровом кино персонажи Бориса Андреева, Петра Алейникова, Николая Крючкова и других. Кстати, «поворот к человеку», к современности в игровом кино второй половины 30-х годов проходил и через опыт документалистов, первично отбиравших и обобщавших фактический материал. У героев «Комсомольска» и «Шахтеров», «Большой жизни» и «Семерых смелых» были реальные прототипы. Но у них были и прообразы, выделенные и обработанные документалистами.

Рядом с придуманной Таней Морозовой из современной сказки Г. Александрова «Светлый путь» на экранах существовали документальные Дуся и Маруся Виноградовы. «Семеро сме-

лых» С. Герасимова конкурировали с «Папанинцами». Бригада Марьяны Бажан возникла в пырьевской комедии «Трактористы», можно сказать, по призыву Прасковьи Ангелиной: «Сто тысяч подруг — на трактор!». И как не хороша светловолосая и голубоглазая героиня Ладыниной, именно чернявая, с мальчишеской стрижкой документальная Паша каждым своим появлением на экране *реально* сплачивала всенародный женский отряд механизаторов.

Без живых человеческих лиц — а именно *живыми* их и умел показать экран — ни одна идеологема не преодолела бы отвлеченности и схематизма установочной социальной абстракции. Новый строй, перевернувший уклад страны, строивший гигантские заводы, затевающий необычные экспедиции через полюс, закладывающий города на вечной мерзлоте, повелевающий, наконец, биографиями миллионов, никак не щадя судеб, да зачастую и жизни индивидов, странным образом нуждался в убедительных «крупных планах» своего народа.

Документальное кино 30-х сумело составить портретную галерею образов, выполнив в сущности функцию социальной рекламы власти — предлагаемые ею условия роста и процветания человека. И этой рекламе поверили даже такие «знатоки человеческих душ», как Б. Шоу или Р. Роллан, не говоря уж о наших советских...

Эти «образы в пленке» в какой-то мере являются экспортным товаром коммунистической идеологии, которым интересуются отнюдь не только сочувствующие Советской России. Вопросом «Что за люди коммунисты?» озабочен такой последовательный антибольшевик, как Иван Ильин:

«Нет никакого сомнения в том, что двадцатый век выдвинул, мобилизовали сплотил *новый «сорт» людей*, именуемых коммунистами. Все остальное, некоммунистическое человечество в высшей степени заинтересовано в том, чтобы верно распознать их душевную установку, их умственный и духовный уровень, их происхождение и слабые стороны. Ибо нам очень важно знать, что породило их? чего можно ждать от них? и что надо делать в будущем, чтобы люди такого сорта или совсем не возникали, или же своевременно обессиливались»⁴⁶.

К работе над концепцией образа «нового человека» привлекаются самые мощные интеллектуальные и творческие силы.

«Мы должны показать ...новых людей, героизм которых не в том, что они, надрываясь, переносят на себе непосильные тяжести, — для этого теперь у нас существуют краны, — людей, героизм которых не в том, что они, падая от бессонницы, работают по четырнадцать часов подряд, — теперь у нас семичасовой рабочий день, — мы должны показать людей жизнерадостных, ме-

тодически и упорно овладевающих техникой новых производств, строящих лучшую жизнь с глубоким чувством ответственности за свою работу перед страной», — так формулирует особенность задачи А.М. Горький⁴⁷.

Нет, это не рецепт выпечки бесконфликтного идеализированного героя, который время от времени возникал на экране и под пером журналистов: правды хотелось. Хотелось согласия как с реальным содержанием бытия, так и с художественными принципами реалистической традиции отечественной литературы «до соцреализма». По убеждению Горького, демонстрация достижений не исключает отражения негативных моментов: «Мы должны показать все то, что мешает людям полностью выжить себя, показать наши трудности»⁴⁸.

Только в таком случае образ человека мог быть художественно полнокровным, убедительным, значительным. Но подобной драматической полифоничности документальным лентам, в частности кинопортретам, недостает. И причина не только в нехватке мастерства.

Суть феномена документального портрета 30-х годов — следствие особенностей социального развития страны того периода. Осуществляя напряженное гигантское строительство «новой жизни», общество выдвигало свои требования к гражданам, задавало свои образцы, нормы — и трудовые, и поведенческие. Главным мерилom человека становится его труд, интерпретируемый как «дело чести, славы, доблести и геройства». Соблюдение престижа героя и стоящего за ним общественного явления — соревнования, начинания, рекорда — приводят к определенным регламентациям в его показе.

Выбранный кинематографом документальный герой — работал на общество вдвойне, тройне своим примером. Часто экран становится школой передового опыта — так в фильме «Алексей Стаханов» М. Левкова разъясняются производственные «секреты» шахтера.

«... Меня снимали за работой, — обращается в газету «Кино» знаменитый кузнец А. Бусыгин. — На экране некоторое время мелькают коленчатые валы. Кто не знает производства, тот совершенно ничего не поймет, как бы внимательно не разглядывал он эти кадры. С таким кинопоказом стахановцев надо покончить»⁴⁹.

Руководит корреспондентом вполне естественная забота о своем кровном деле, о его широкой и грамотной пропаганде. Но понятно, что кинодокументалистика ставит более емкие задачи и обобщения: пропаганду самого нового человека. И хорошо, что им это позволяли делать выходящие параллельно ленты «Мостехфильма» о существовании передовых методов Стаханова, Виноградовых и других.

Трудно охватить большое количество коротких фильмов о героях. Остановимся на портретах женщин. В киногалерее этого времени им отведено значительное место.

Ленту «Дуся и Маруся Виноградовы» (1936 г.) снимал Борис Небылицкий: «Какая интересная в творческом отношении задача встала перед нами! И как трудно было в небольшом фильме рассказать о двух героинях и о приметах нового отношения к труду, которое так ярко засияло в цехах старой текстильной фабрики⁰⁰.

Задача действительно нелегкая для одночастевого фильма (а на очерк обычно отводится 300—350 метров пленки), и решается она старательно, но несколько прямолинейно. За рабочими эпизодами идет встреча с узбекскими хлопкоробами, где Дуся почему-то поет арию Снегурочки, потом чтение писем от коллег и даже поклонников, далее пионерский сбор, славящий ткачиху песенкой собственного сочинения: «Так давайте же все с Дуси будем брать всегда пример, Виноградова ведь Дуся была раньше пионер...».

В фильме верно схвачен тип труженика 30-х годов, окрыленность простого человека делом, энтузиазмом, верой в будущее. Подмечены и индивидуальные черты — чистота, скромность, незатейливое девичье обаяние.

Обычность, типичность своей героини — льновода Харитины Моляковой подчеркивает название ленты Л. Степановой «Обыкновенная женщина» (1937). Но эта женщина представлена незаурядной личностью. Кроме трудов на льняных полях, фильм показывает выступление бригады Харитины на сцене театра народного творчества. Другой фильм Л. Степановой «Советская женщина» (1937) демонстрирует социальный тип новой женщины Средней Азии.

Были и другие фильмы: Ф. Киселев снимает стахановку Клавдию Сахарову (1938), обобщенный женский портрет создает в «Колыбельной» Дзига Вертов (1937). Интересны и метки наблюдения кинооператоров Оттилии Рейзман и Марии Суховой, снимавших агитационный женский автопробег 1936 года...

Цель автопробега — ознакомление «широких масс женщин» с проектом новой Конституции, где сказано об их правах в советской стране. Автомобилистки — загорелые, сильные, уверенные — с энтузиазмом преодолевают тяготы «мужской профессии», вздымая свои «ГАЗы» на гребни барханов и вытаскивая их из луж. С удивлением рассматривают невиданных пришлиц робкие женщины айлов и с восторгом — босоногая детвора.

В 1938 году Дзига Вертов снимает фильм «Три героини». Тема женщины — одна из постоянных в его творчестве. Но материал на сей раз, привязанный к конкретному событию и определенным лицам, а главное, заведомое условие съемок — держаться хроникальной канвы факта — для Вертова тесны, неорганичны...

Осложняло положение и отсутствие документальных съемок самого события, о котором ему предстояло рассказать.

24 сентября 1938 года самолет «АНТ-37» «Родина», ведомый летчицами Валентиной Гризодубовой, Мариной Расковой и Полиной Осипенко, стартовал с полосы Московского аэродрома и взял курс на Дальний Восток с целью установить женский международный рекорд дальности в беспосадочном перелете. Финал полета складывался драматично: при сбоях в моторе Раскова по приказу командира экипажа выпрыгнула с парашютом, но самолет удалось посадить в районе Комсомольска-на-Амуре. Потерянная связь с «Родиной» вызвала тревогу, и на поиск героинь были посланы эскадрильи...

По сути, лишь с этого момента включаются в работу кинооператоры С. Семенов и М. Трояновский. Они снимают встречу всех найденных летчиц, становятся свидетелями междугородного разговора женщин с родными, детьми. (Этот теплый искренний эпизод зафиксировали и в Москве, по другую сторону телефонного провода.) М. Трояновский сопровождал героинь в поезде, снимая бесконечные путевые митинги, демонстрации, парадный конвой самолетов, встречающих поезд у порога столицы...

К сожалению, режиссер попытался сделать и невозможное, а именно — восстановить обстоятельства события мультипликационным и даже игровым способом, реставрируя обстановку волнительных дней в штабе полета. Конечно, фильм не был хуже общесреднего фона хроникальных лент, но для Вертова такой результат был обидным. Он явно утрачивал лидерство. Его дарование не уместается в хроникальные координаты, предпочитаемые ныне документалистами. Здесь засверкали уже новые «звезды» и появились новые авторитеты.

Среди портретных съемок тридцатых годов, где удается разглядеть присущие герою индивидуальные черты, выделялись работы Романа Кармена: «Очерк о стахановце Иване Гудове» (1932), «Негр Робинсон — член Моссовета» (1932), «Отчет Анны Масоновой» (1934) и другие. Опытный фоторепортер, Кармен умел схватить «изюминку» явления, быстро сориентироваться в молниеносно развивающемся событии. Журналистское видение в сочетании с высокой культурой операторского мастерства позволили ему отличиться в съемках знаменитого автопробега «Москва — Кара-Кумы — Москва» (1933).

У слов «оператор» и «оперативность» — один корень. Оперативность кинорепортера Р. Кармена поражала даже его коллег. Газета «Кино»³¹ рассказывала, как была организована съемка приезда в СССР болгарских коммунистов Г. Димитрова, В. Танева и Б. Попова, вырванных из фашистского застенка после скан-

дальне провалившегося Леипцигского процесса по делу поджога германского рейхстага.

... О прибытии самолета хроникеры узнали за полчаса до его посадки. Мгновенные сборы, критический показатель спидометра авто... и, открыв дверцу самолета, гости попадают в теплый сноп хроникерских прожекторов. Это было 27 февраля 1934 года, в 19.05. Наутро болгарских коммунистов сняли в домашней обстановке за завтраком и чтением газет. Вечером спецвыпуск уже демонстрировался в кинотеатрах Москвы, а еще его восемь копий скорыми поездами мчались в другие города. Лента называлась символично — «Дома»...

«От Москвы — до самых до окраин...»

Москва — особая привязанность кинематографистов 30-х годов. Трудно найти оператора или режиссера, которые не отдали бы дань любимому городу. Наблюдательно, с лирическим импрессионизмом сняты городские сцены и пейзажи в фильмах «В парке культуры» (1931, реж. И. Посельский, оп. И. Беляков), «Когда наступает вечер» и «Москва сегодня» (оба — 1932, режиссеры И. Посельский и Р. Гиков, операторы М. Слуцкий, Н. Самгин и Р. Кармен) и других.

Столица менялась на глазах. С прошлым расставались без грусти. «Конец Охотному» — так назывался еще немой фильм «Союзкинохроники» (реж. В. Горчаков, операторы В. Ешулин, С. Гусев и др.), снятый в 1931 году.

А в 1935 году на месте бывшего Охотного завершалось строительство гостиницы «Москва» и хроникеры с юмором наблюдали за прохожими, которые все, как один, шли с запрокинутыми головами, разглядывая высотное здание.

В том году было принято постановление о генеральном плане реконструкции столицы. Новостройки ее снимает режиссер-оператор Б. Небылицкий («Метромост», 1936; «Москва», 1937; «Наша Москва» с М. Кауфманом, 1938 и др.). От года к году, от фильма к фильму город хорошел, поднимался ввысь, предоставляя кинооператорам все новые точки для обзорных панорам.

А глубоко под землей снимали встречу бригад-проходчиков режиссер Эсфирь Шуб и оператор В. Солодовников для очерка «Метро ночью» (1934). Пуск первой очереди метрополитена показала режиссер Лидия Степанова в фильме «Есть метро!» (1935).

... Ленты эскалаторов заполнены людьми: одни — спускаются в прекрасные мраморные залы, другие — поднимаются наверх, а встретившись на движущейся лестнице, разглядывают друг друга и от души улыбаются.

Сняли в метро и старейшего извозчика Москвы. До места работы он, как и пелось в популярной песенке Утесова, теперь добирается за считанные минуты, тогда как на своем транспорте покрывает расстояние от Сокола до Лубянки за час с лишним. Перед камерой «водитель кобылы» строг и солиден, но метро явно одобряет...

Излюбленным объектом съемок стала открывшаяся нарядная выставка (ВСХВ) с ее, любезным сердцу кинематографиста, контрастом лиц, одежд, речей...

Свой новый «дом», свою страну хроникеры 30-х снимают с любовным пристрастием и зачастую «ностальгия по будущему», по желанной зажиточной и устроенной жизни переходит границу правдивого, а вернее, безупречно точного показа; тогда добрый глаз, выискивающий лучшее, оказывается в шорах розовых очков...

М. Левков, показывая переселение шахтеров Горловки в новые дома, использует старую пленку с ужасающими видами нищих районов, прозванных «Шанхаем», «Пекином» и откровенно по-русски — «Собачевкой»: «Собачья жизнь была в Собачевке!» («Конец «Пекина» Украинской кинохроники, 1934). Но до конца «пекинов» и подвалов было еще далеко.

К середине тридцатых годов заметно социологизируется этнографический документальный фильм. В сравнении с лентами 20-х, преимущественно ориентированных на объективистскую фиксацию природы, трудовых процессов и быта людей, нынешние кинопутешествия рассказывают прежде всего о социальных переменах, достигших самые окраинные районы. Ради этого снаряжаются теперь дальние киноэкспедиции.

Контрасты старого и нового наблюдает оператор А. Богоров в жизни поморов, чей традиционный рыбацкий труд ныне организован по колхозному уставу («У самого Белого моря»). В фильме «Советское Заполярье» он заснял промышленный размах добычи хибинских апатитов и будни кочевников-саамов, пасущих общественные олени стада.

Оператора П. Русанова интересует народ удэге, существование которого совсем недавно было под угрозой, а теперь, к 1935 году в его быт вошло современное медицинское обслуживание, открыта национальная школа, а промысловики — и мужчины, и женщины — соревнуются за звание охотника-становца.

С. Гельман фиксирует приметы нового в образе жизни манси. Есть такие наблюдения и в фильме «Побежденная пустыня» (оператор Б. Пумпянский, Алма-Атинская студия кинохроники, 1938), рассказывающем о возрождении Голодной степи. Словом, съемки ведутся «от Москвы — до самых до окраин», и уж

кто-кто «проходит как хозяин необъятной Родины своей», — так это именно кинохроникер.

Он снимает на Колыме, где геодезисты исследуют рельефы в районе Дальстроя, у Енисея, где идут изыскательские работы, на трассе первого БАМа, на строительстве Беломорско-Балтийского канала... «Союзкиножурнал» дает регулярные репортажи со строек, которые тогда именовались «великими», а через десятки лет оказались причисленными к преступным акциям сталинского режима...

Что же, кинохроникеры, имея дополнительный «третий глаз» — кинообъектив, — не видели, что снимали? Или видели, но не ведали?

Мы не хотим обходить тему ответственности искусства, находящегося на службе у государства, тем более она актуальна и для документалистики сегодняшнего дня, разделяющей новые идеологические постулаты. Но это нелегкий для объяснения вопрос, имеющий массу профессионально-психологических нюансов.

Вот пример.

Во время строительства одного из значительных сооружений второй пятилетки — канала «Москва — Волга» — Р. Гиков возглавил редакцию киножурнала «На стройке канала», организованного «Союзкинохроникой». Вышло 22 выпуска журнала со съемками Н. Самгина, Э. Троссмана, К. Соломахи, то есть материал изучался подробно, не с налета и набега разовой съемки. В 1937 году систематизированный Р. Гиковым материал вошел в фильм «Москва — Волга» («Порт пяти морей»), в котором история строительства представлена как победная социалистическая реляция. Но кто ведал, что за люди копошатся на дне гигантского котлована? как попали в «ударники стройки»? Что об этом думали зрители?

А вот что касается хроникеров, то, по моему мнению, реальная история строительства социализма удивительно откровенно представлена в кино 30-х годов. Их могло бы и не быть — съемок В. Микоши, запечатлевших последовательное разрушение храма Христа Спасителя, кадров «Соловков», в свой час дождавшихся более пристального исследования В. Листовым и М. Голдовской, репортажа с «Процесса Промпартии», эпизодов бесчисленных митингов, где организованные в толпу люди клеймили происки внутреннего и внешнего врага... И, как это ни парадоксально, чем меньше порой ведал, понимал в происходящем хроникер, тем простодушнее, точнее видел событие: реагировал на его политическую декоративность, определял и характеризовал главных персонажей действия, то есть выводил работу закулисной режиссуры в фиксируемую камерой реаль-

ность. Эти съемки сохранили далее нечто большее — они не бесстрастны, не формальны. Они сохранили своеобразное «радиационное излучение» эпохи.

Один из самых примечательных в этом смысле фильмов 30-х — фиксация строительства — за 20 рекордных месяцев! — Беломорканала. Стройка находилась под контролем кинематографистов, как и многие другие объекты пятилеток. Группа режиссера-оператора А. Лемберга из «Востокфильма» снимала все этапы строительства. Накопленный материал стал основой для большой ленты, которая и вышла в 1933 году, после торжественного открытия канала, под названием «Б.Б.В.П.» («Беломорско-Балтийский водный путь»).

Фильм интересен попыткой динамически организовать информационное и образное, объективную конкретику и пропагандистский иллюзион. Здесь переплетаются две темы: борьба человека с природой и «строительство» нового человека. Канал сооружали — это и не скрывается — в большинстве своем репрессированные.

Первые кадры, начальная образная установка:

... Вода Карелии, которая от избытка разливается озерами, в безделье играет галькой — дикая, необузданная, бесцельная для людей.

Фотографии тех, кто пришел в эти места — взломщики, карманники, картежники, — вредные для общества люди.

Работа им досталась тяжелая. Начинали с нуля. Право на мощь техники надо было заслужить. Скалы крошили, вгоняя в них клинья. Сами мастерили тачки — «местные форды». Сами конструировали подъемные устройства и конвейеры. Удивительно изобретательным оказался уголовный люд! А каким тружеником — научился ковать, токарничать, копать плавуну, сплавлять лес!..

Училась работать — гнать плоты — и карельская вода: дикторский текст и надписи В. Шкловского и В. Инбер последовательно вели это образное сопоставление.

Среди эпизодов, отображающих лагерный быт и отдых, выделяется выступление агитбригады из заключенных на тему «перековки»: как человек начинает любить прежде подневольный труд и ценить его результаты. ... Передавая из рук в руки фанерный кораблик, каналоармейцы комментируют его «плавание» чашечками. Вот девушка, играющая роль Онежского озера, провожает корабль в первый «шлюз». Он идет по рукам все дальше и замирает под куплет долговязого парня, изображающего высшую отметку канала — 102 метра над уровнем моря. А с другой стороны «живой схемы» пляшет, помахивая платочком, нетерпеливое «Белое море». Оставим этот эпизод без комментария. Нам

важнее отразить авторское отношение к подобному материалу.

Трудные условия работы перекрыты интенсифицированной темой их героического преодоления.

... «Штурмовые фаланги» — лексика авторов! — должны обогнать весну, угрожающую половодьем. «Перегоним весну!» — появляется на экране лозунг. Камера в последующем монтажном эпизоде выступает как своеобразный рефери. Она видит первые проталины. И оценивает трудовой напор строителей. Лед уже оплавлен солнечными лучами. Люди ставят дамбы. Весна уже в полном разгаре. Но и человек не уступает — стройка укреплена теперь мощной техникой. Освобожденная из ледяного плена вода несется к плотинам. Напор ее страшен. По крыши затоплены окрестные села. Вода уже бьется о рукотворную стену... за которой обнаруживается величественная анфилада шлюзовых камер. Она снята с верхней точки. Человек на дне канала выглядит совсем маленьким, но идет уверенно и деловито под зашитой тяжелых створов.

Взорваны последние перемычки. Вода закипела, заметалась и ринулась в канал. В воду, отразившую солнце, прямо в одежде с ликованием прыгают строители. Темы борьбы человека и борьбы за человека как бы сливаются в этом кульминационном разрешении.

Лемберга упрекали за отсутствие конкретных биографий и сквозного героя, за малочисленность портретов и крупнопланных съемок⁵². Действительно, лишь в конце фильма появляется несколько портретов и синхронных записей тех, кто за свой труд был награжден значком ударника и досрочно освобожден.

Образ человека берется общо, и это объяснимо. Более подробная индивидуализация потребовала бы близкого знакомства с героями, что вряд ли было возможно. А инсценировка авторами отвергается. Документальный герой имеет здесь трудноразличимое лицо, камера не может прочесть его истинного выражения. (Не может или не должна?)

Еще один заметный фильм из цикла о социалистических стройках — «Могучий поток» (1939), рассказывающий о рождении Ферганского оросительного канала. Для режиссеров Б. Небылицкого и Л. Варламова эта работа была ответственной. Они представляли новое, уже советское по воспитанию и подготовке поколение кинохроникеров.

Борис Небылицкий учился фотографии в харьковском кружке ОДСК⁵³, как оператор-любитель дебютировал в одесском «Кинорабмол»⁵⁴, участвовал в становлении белорусской кинохроники и вдоволь попутешествовал по стране, снимая самые удаленные ее уголки — Колыму, Саяны. Снимал он и бывший Урянхайский край, который ныне именовался Тувинской На-

родной Республикой и в 1936 году отмечал свое пятнадцатилетие («Праздник Тувы»).

Леонид Варламов окончил режиссерский факультет ГИКа, работал монтажником, делал сюжеты для «Пионерии» и «Союзкиножурнала», снимал фильмы о летчиках и рыбаках, составил киносерию о С. Орджоникидзе («Наш Серго», 1936).

Картину о Большом Ферганском канале он снимал с оператором Б. Небылицким всего 45 дней. Именно в такой срок была проложена 270-километровая трасса — на таком рекорде наставляла официальная версия.

«Могучий поток» — это не только долгожданная вода, пришедшая на засушливые земли. Это образ собранной воедино народной силы, которой по плечу любое чудо. Так заявлена авторами главная тема фильма, перенимая интонацию восточной сказки, волшебной легенды.

Под нежный перебор струн поет акын о вековой народной мечте, и песня становится зримой. Одно видение сменяет другое. Выцветшие от солнца развалины. Неподвижная, будто зачарованная ящерица. Горсть земли в ладонях дехканина разлетается пылью. Здесь, в Голодной степи, нет воды... Жажда творит миражи: пышные оазисы, прекрасные дворцы чудятся в знойном мареве пустыни. Песчаная рябь в воображении певца приходит в движение, превращается в волны живительной влаги.

Акын поет теперь о воде, данной народу советской властью. Строками его песни становятся картины зажиточной жизни ферганских колхозов — детские сады, дома культуры, женские лица без чадры и вода, вода... В кишлачных арыках, в водопадах плотин, на хлопковых плантациях... Таково предисловие...

В центральной репортажно снятой части фильма о строительстве канала есть кадры, сохраняющие интонации поэтического вступления. Есть микроновелла о семидесятилетнем дехканине, который, не пожелав покойной старости, отправился вслед за сыновьями на стройку и стал победителем трудового соревнования. Есть выразительно снятые портреты красивых, сильных комсомольцев Маргилана и Андижана. Есть и масштабные панорамы стройки, охватывающие мерные телодвижения сотен человеческих фигур с кетменями в руках. Но именно здесь авторы утрачивают власть над материалом, теряют ритм рассказа, переводят его на информационно-перечислительный уровень с бесконечными и дежурно снятыми массовыми сценами чаепитий, обедов, танцев, учебы, читки газет, которым, якобы, нашлось время в лихорадочной гонке 45-дневной вахты. И лишь финал ленты (Ферганская вода, в движении своем превращающаяся то в водопад яблок, то в поток дынь) с большим запозданием и уже формально отвечает первым кадрам.

Но все же многие недостатки фильма искупаются главным достоинством — желанием построить ленту в русле поэтических и музыкальных традиций узбекского народа. В работе над ним принял участие молодой оператор Малик Каюмов. Национальные кадры крепили год от года.

Фильм «С новым годом!» его авторы — режиссер М. Слуцкий, оператор М. Глидер, композитор И. Дунаевский, автор текста песен В. Лебедев-Кумач — пытались сделать по-настоящему праздничным. Их кинообзор событий 1935 года — своеобразное документальное ревю, уложенное в рамки вполне реального сюжета.

... В новогодний вечер торопятся по домам последние прохожие. Покидают магазин последние покупатели. Накрыты столы. Под патефонными иглами бодро звучит джаз...

О чем вспоминают сейчас люди страны? Киноэкран перебирает множество событий, которым радовались, которыми гордились... Это пуск метро и съезд колхозников, рубиновые звезды, установленные на кремлевских башнях и приезд Димитрова, отмена карточек на продукты и слова, прозвучавшие с высокой трибуны: «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее...».

Есть ли смысл сегодня судить об этой ленте с точки зрения соответствия исторической правде? Если требуется прямолинейный и недвусмысленный ответ, то, конечно же, такого соответствия здесь явно недостаточно. Но правда «мифа» безусловно присутствует, причем элегантно оформленная в жанре «новогодней сказки», оправдывающей и бутафорию, и нарядность. Вновь проявляется умение Слуцкого легко, искристо, весело показывать жизнь — и ее будни, и уж, конечно, ее праздники.

Но к концу десятилетия даже праздничные картины (в силу того как раз, что они праздничные) лишаются права на авторскую улыбку. Определяется довольно жесткий стандарт в трактовке реальности, исключающий показ сложных ее сторон, трудностей, недостатков. Следование ему обезличивало почерк ранее ярко проявивших себя документалистов. И. Копалин делает празднично-помпезный отчет о Московской области «Цветущая орденоносная» (1938), Я. Посельский, И. Венжер и Ф. Киселев в таком же духе снимают фильм о молодежи — «Повесть о завоеванном счастье».

Историческую подборку кинодокументов за 20 лет провели в фильме «Страна Советов» Э. Шуб и писатель-очеркист Б. Агапов («Мосфильм», 1937). Для фильма были отобраны самые впечатляющие, уже тогда хрестоматийные кадры Гражданской войны, первых пятилеток, портреты видных деятелей государст-

ва. Цитируется знаменитый эпизод соревнования паровоза и, оседлавшего корову, казаха из фильма В. Турина «Турксиб»; ле- дохода, угрожающего строительству из «Б.Б.В.П.», памятные кад- ры из очерка «Имени Ленина» и другие.

Кульминационные в структуре своих лент, выражающие их тщательно подготавливаемое обобщение здесь эти эпизоды и кадры группируются в вялом и однообразном монтаже. Кадры группируются в основном по тематическому признаку: стройки, передовики, маневры, пограничные конфликты... Редкие эпизо- ды оживлены ритмическим соответствием музыки с изображе- нием или монтажным скрещением старой и новой хроники.

Во второй половине тридцатых годов кинематографисты создают очередную серию обзорных юбилейных фильмов о национальных республиках и областях: «Цветущая Украина», «Закон счастья» (о Казахстане), «Праздник Советской Белорус- сии», «Советская Армения», «Советская Мордовия», «Советский Карачай», «Орденоносный Азербайджан» и многие другие. По- добные циклы уже создавались к первым юбилеям республик и снимались преимущественно кинематографистами столичных студий. Теперь же праздничный стиль осваивают хроникеры ок- репших и быстро прогрессирующих региональных студий.

Особенно сильно укрепилась корреспондентская сеть кино- хроники на Украине. В ноябре 1939 года база документального кинопроизводства переводится из Харькова в Киев, где вступи- ла в строй новая студия. Стабильные кинопосты действуют в Днепропетровске, Донецке, Крыму, а в конце 30-х годов открыва- ются в Кишиневе, Львове, Черновцах для подробного освеще- ния жизни новообразованной Молдавской ССР и воссоединен- ных украинских земель.

В 1940 году И. Посельский и И. Копалин снимают публицисти- ческий репортаж «На Дунае» об освобождении Бессарабии и Северной Буковины. «Фильм масс, огромных человеческих толп, показанных в минуты наивысшего напряжения», — так охарак- теризовал его журнал «Искусство кино»⁵⁵. О первых месяцах су- ществования Советской Латвии Центральная и Латвийская сту- дия кинохроники создают фильм «Навстречу солнцу» (1941) Кинохроникеры знакомят страну с новой республикой — с ее хозяйством, культурой, традициями, специально отмечая первые ростки социалистических преобразований — труд стахановцев, детей рабочих в университетских аудиториях, новоселье бедня- ков в фабрикантских покоях... Аналогичные эпизоды акцентиру- ются и в других фильмах — «Советская Молдавия» (реж. Г. Гри- гор, 1941), «Эстонская земля» (реж. В. Беляев, 1940).

В 1940 году А. Довженко вместе с Ю. Солнцевой создают две документальные ленты «Освобождение» и «Советская Букови-

на». Художественной индивидуальности режиссера близки масштабы свершающихся в жизни украинского народа исторических перемен. Его национальное сознание полностью принимает политический акт воссоединения с западными областями. Довженко в этом конкретном случае оказался идеальным интерпретатором события, которое до сих пор не получило окончательной политической оценки. Он называет свои фильмы историческими хрониками, но строит их как эпические поэмы, где за конкретными лицами и событиями встают обобщенные понятия «народ» и «история».

Была ли картина «Освобождение» заказной пропагандой? По назначению — безусловно. По исполнению — нет. Довженко в авторском комментарии не скрывает своих личных чувств, все кадры интонированы его переживаниями.

Он как бы физически присутствует в каждом эпизоде: его воочию представляешь на родном берегу Збруча, долгие годы разделявшего его народ. Камера разглядывает линию пограничных укреплений, а он — насмешливо: «Узковата... Надо бы пошире, да не вышло. Паны деньги разокрали!»

Камера его глазами окидывает заречные просторы, а он с горечью восклицает: «Покроенная на узенькие полоски, бесправная, неграмотная, оборванная польская рабыня!..»

Поэтому его действительное появление в кадре, где он выступает на одном из митингов перед новыми соотечественниками, вполне естественно. Свой выбор в тридцатые годы полагалось подтверждать соответствующим поведением.

... Да, были во всех этих фильмах и огромные человеческие толпы, и атмосфера большого исторического события... Была ли в них правда, и какая — полная или частичная, ситуационная или историческая? Остались важные архивные кинодокументы. Это главное. За новыми трактовками дело не станет. Со временем. Изначальная же политическая установка тогдашними кинохроникерами, думается, не дискутировалась. Приказ не обсуждают! А большинство из них уже носило гимнастерки...

«Натура» слегка играет...

«Инсценировка» и «жизнь врасплох» — противостояние этих методов съемки жестко определилось еще в 20-е годы. Тогда же сложилось представление о границах документального образа, за которыми он превращается либо в имитационную маску события, либо в неоформленную мозаику его сколков. Тем не менее на каждом этапе развития документального искусства (и процесс этот по-видимому генетически закономерен) реальная

практика старалась уточнить или освежить параметры своего специфического исследования реальности. «Колебания» к одному или другому полюсу протекали спонтанно, отражая то взрывную волну яркой творческой индивидуальности, то «мускульное напряжение» эпохи.

Успех первых лент Михаила Слуцкого, эмоциональных, ярких, темпераментных, признание их профессиональной средой, был своеобразной реакцией на засилье «голового фиксаторства», «языка чиновника», «языка регистратора» (Н. Кармазинский). Уже Первое Всесоюзное совещание хроникеров показало, насколько возрос у них интерес к образным средствам неигровой ленты. Кинематография, названная хроникальной и называемая сейчас документальной или неигровой, испытывала острый дефицит материи искусства, его жанрового разнообразия, без которого, казалось, невозможно было решить проблему «занимательной» для зрителя хроники. Очерк о Днепрогэсе Слуцкого видится многим неким эталоном «занимательности», что предупреждает Н. Лебедева предупредить: «Нельзя же, чтобы все работники хроники бросились заниматься только песнями»⁵⁶.

Особо остро дискутируется проблема обращения к инсценировке события. Спектр мнений широк. Против всякой инсценировки решительно восстает В. Ерофеев: «Если мы будем заниматься в ателье инсценировкой, тогда отпадает весь смысл существования хроники. Игровое кино с большим успехом справляется с инсценировкой, и оно обладает лучшими режиссерскими и актерскими силами, и неизмеримо большими средствами»⁵⁷.

Другие, как Н. Лебедев, проявляют большую терпимость, допуская инсценировку для решения отдельных тактических задач, но не приемля ее как стратегию: «Мы, конечно, не можем отрицать в отдельных случаях засъемки в более удобных условиях, в ателье, если это не искажает действительности. Мы не против моментов инсценировки. Снимаем ли мы того или другого реального ударника в более удобных для съемки условиях, — от этого существо ударника не изменится»⁵⁸.

Лояльность Р. Кацмана (Р. Григорьева) носит идеологическую подоплеку: «Речь идет не о каких-нибудь инсценировках, речь идет об организации материала. Мы учимся у прессы. А каждый работник, который корреспондирует в газету, участвует в работе газеты, не берет «жизнь, как она есть», а выражает свое отношение к этой жизни, берет ее такой, какой он хотел бы ее видеть и, мобилизуя на борьбу за такую жизнь, тем самым помогает росту нашей страны»⁵⁹.

Однако на практике «организация материала» зачастую оказывалась не чем иным, как словесно камуфлируемой инсцени-

ровкой. Организовывался не материал факта, а сам факт. В 1932 году в «Союзкиножурнале» появился сюжет о том, как на одном заводе велась подписка на 1-й Государственный заем. Технические накладки помешали снять мероприятие на месте. И тогда в кинопавильоне появился стол для президиума, трибуна, с которой слово в слово была повторена речь оратора. «Организовал» эту съемку Я. Посельский. Маститый игровик, набивший руку на культурфильмах, он переносит свою выверенную «игротехнику» на документальную почву, не особенно оглядываясь на теоретические «табу», уважаемые коренными документалистами. И в упомянутом уже фильме «Люди» репортажные съемки строительства бани, бытовые сельские зарисовки переплетаются с откровенно игровыми сценами, которые по заданию режиссера исполняли рабочие и колхозники.

Яков Посельский — мастер изобретательный и много что умеющий снимать хорошо. Во второй половине тридцатых годов, когда хроника переориентируется в основном на репортаж, — он режиссирует ответственные съемки митингов, демонстраций, шествий, физкультурных и военных парадов. Но в дискуссиях теоретизирующих практиков имя Посельского прочнейшим образом связано с термином «инсценировка» и дышит почти что угрозой всему документальному. Если бы его фильм «Люди» получился плохим — это одно, но эксперимент удался и казался не бесплодным. И это при глубоко порицаемом, осуждаемом, но... соблазняющем определенными возможностями методе.

На этот путь бестрепетно встает и Михаил Слущкий. В фильме «Биробиджан» (1934) у него рядом с реальными персонажами играют профессиональные актеры. С помощью последних режиссер хотел восстановить историю заселения трудящимися еврейской национальности дальневосточного междуречья амурских притоков Виры и Биджана. Но сложный комплекс социальных, этнических, психологических проблем, характеризующих процесс рождения Еврейской автономии, не говоря уже о завуалированной политической подоплеке этого решения, подменило театрализованное представление. Попавшие в тайгу переселенцы поют и пляшут под скрипку, пугая окрестных медведей и удивляя тунгусов. Искусственными — как театральные задники — выглядят здесь даже пейзажи М. Глидера.

Снятые с натужной экспрессией эпизоды «атаки» на тайгу, рубки леса, вспашки целины сопровождаются выпренными надписями — иллюстрациями. Персонажи фильма произносят прямо в камеру монологи и тирады, явно выдающие авторство текстовика Переца Маркиша. Два-три портрета документального происхождения выпадают из этого отрететированного спектакля с заученными словами и жестами. «Нет возврата к старым евреям.

Их можно видеть только на сцене Биробиджанского театра, как страшный призрак прошлого». Далее следует сцена из спектакля «Интервенция». На фоне целиком инсценированной действительности этот театрально-условный эпизод, надо сказать, звучит довольно естественно и достоверно.

Режиссер попадает явно в тупиковое положение, подрывая реалии игровыми методами изнутри, но внешне цепляясь за привычную форму документа. Здесь теряется его уникальный дар — плавно, органично переводить трактовку факта с информационного уровня на поэтический и публицистический. Его опора в прежних работах — «твердый орешек» факта, о который и высекается фейерверк обобщений, ассоциаций. Только факт способен дисциплинировать его «фонтанирующую» художественность. А когда этого цемента не хватает, когда в основу закладывается лозунг, заказ, идеологический фантом, конструкция фильма обрушивается под тяжестью принужденно включенных игровых сцен.

Впрочем, политика ставила фильм даже не вне, но выше критики. Да и другие подобные «оптимистические иллюстрации» социальных перемен в обществе не имели серьезной профессиональной оценки.

Более того молодого режиссера стали намеренно противопоставлять Вертову и Шуб и даже поощрять вседозволенность в документальном кино, явно ведущую к утрате его видовой уникальности. Терял себя на этом пути и Слуцкий.

Любопытна трансформация оценочных категорий одного из «доброжелателей» режиссера, недавно ярого блюстителя чистоты факта О. Брика. В 1927 году, будучи адептом ЛЕФа, он пишет: «... прежде всего мы добиваемся в кинематографии того же, что и во всей нашей литературной работе, т.е. приучить людей ценить факты, документы, а не ценить художественную выдумку по поводу этих документов»⁶⁰.

Но вот что он пишет спустя несколько лет по поводу фильмов Слуцкого «Две лишние буквы» и «Жить зажиточно»:

«... Добиваясь максимума подвижности, Слуцкий не останавливается перед тем, чтобы заставить «натуру» слегка поиграть. Если подлежащий съемке объект лежит колодой или торчит столбом, Слуцкий предлагает ему пошевелиться и произвести ряд свойственных ему, объекту, движений. И ничего предосудительного тут нет. Никакого нарушения священных принципов документализма.

... Вполне допустим даже прием откровенной игры перед киноаппаратом. Ничего нет предосудительного в том, если человек продемонстрирует себя специально для засъемки. От этого засъемка не становится менее хроникальной»⁶¹.

Конечно, — оговаривается О. Брик, — прием активизации объекта требует большого умения и чутья. Есть грань, когда естественное движение переходит в наигрыш и выпадает из системы документальной за съемки. Надо уметь уловить эту грань и вовремя предупредить переход естественного движения в наигрыш. Но в данном конкретном случае следы наигрыша, вполне отчетливые, рецензента не тревожат: «... Слуцкому никак не следует отказываться от своих попыток максимально оживить хроникальную за съемку. Чистоплюйские пофыркивания правоверных документалистов пусть его не отпугивают»⁶².

Такого рода попечительство воистину притупляло чутье талантливому режиссеру, все чаще переступающего грань наигрыша. Но, справедливости ради, добавим, что и «пофыркивающие правоверные» находились с документальностью весьма в непростых отношениях, соблюдая даже все канонические хроникальные приемы.

К концу тридцатых годов своего апогея достигает особый «жанр» документалистики, который не только примирил хронику с инсценировкой, но в равной мере базируется на той и другой. К нему относятся фильмы, запечатлевающие физкультурные парады, авиационные и морские праздники, народные шествия и культурные программы. Для публичного представления политическая и общественной жизни теперь избираются уже отрежиссированные и театрализованные события. Формально кинокамера действует в хроникальном режиме, но на деле ею руководит некий «третий глаз» — украшающий, а иногда искажающий все оптические показания.

Идеология «победившего социализма» подсказывает необходимость демонстрации физического здоровья, красоты, силы молодого поколения, возвращенного в годы советской власти. Того же, правда, требует и реальная, осложняющаяся обстановка во всем мире, необходимость быть готовым к обороне. После первого звукового спортивного фильма «Красный спорт» (1931, реж. И. Посельский, оп. И. Беляков) подобные ленты появляются почти ежегодно. «Счастливая юность» (1935), «Молодость» (1936), «Песнь о молодости» (1938) — о московских физкультурных парадах и соревнованиях. А в Ленинграде на них специализируется автор-оператор П. Паллей, чей «Снежный марш» (1934) о зимнем физкультурном параде получил даже приз на международной выставке в Милане.

18 июля 1939 года в столице и других городах были произведены съемки празднования Всесоюзного дня физкультурника для фильма-репортажа «Парад молодости» (реж. Ф. Киселев, М. Слуцкий, оператор-руководитель И. Беляков). Это был грандиозный спортивный фестиваль народов СССР. На просторе

Красной площади сменялись гимнастические композиции, изображавшие картины жизни и труда советского народа. В подготовке этого спектакля принимали участие В. Мейерхольд, И. Дунаевский, Д. Шостакович. Открывали парад три огромные — с четырехэтажный дом! — буквы «ГТО» («готов к труду и обороне»). На стальных конструкциях пирамиды подтягивались, боксировали, крутили сальто десятки спортсменов. Этот эффектный номер подготовил уже известный хореограф Игорь Моисеев. Несли макет покоренного Эльбруса. Выкатили огромный футбольный мяч, напоминая о победах в международных матчах. Это было, как писали газеты, «колоссальное по красоте и грозное по внушительности гимнастическое действо...». Грозное, потому что молодежь демонстрировала свою неустрашимую готовность защищать Родину. Сложная международная обстановка вносила свои тревожные оттенки в палитру радостного праздника.

На площади воскрешались героические эпизоды боев за сопку Заозерную, где был дан суровый отпор японским милитаристам. Колонна пограничников на ходу демонстрировала погоню за нарушителем: боец с собакой, преследуя лазутчика, прыгал с большой высоты на имитирующей воду тент. А диктор, намекая на недавние победы, позволил себе торжественный каламбур: «Работать по-стахановски, бить врага по-хасановски!»

Без дублей

Как было сказано выше, в июле-августе 1938 года военные операции в районе озера Хасан снимали под руководством И. Копалина операторы Хабаровской студии кинохроники З. Бабасьев, Н. Лыткин, П. Русанов (фильм «Слава героям Хасана»). А хроника лета 1939-го показывала боевые репортажи военных действий у реки Халхин-Гол, где советские и монгольские войска отражали натиск японо-маньчжурских интервентов (операторы С. Гусев, В. Доброницкий, А. Щекутьев).

На памяти зрителей были и киносъемки В. Ешурина и Б. Цейтлина о героическом сопротивлении Эфиопии муссолиниевскому фашизму (цикл «Абиссинских корреспонденции» и фильм «Абиссиния», 1936).

Военно-оборонная тематика занимала все большее место на наших экранах. Шли и игровые, и документальные фильмы. Последние были убедительней, они не нуждались в бутафорских макетах, которыми грешили игровые, например, «Эскадрилья № 5» А. Роома. У документалистов же танки, самолеты, торпеды, подлинные и внушительные, мчались на врага с ревом, гулом и треском, заглушаемые лишь победным «Ура-а-а!» и неминуемо

одерживали верх. Так изображались маневры в фильмах А. Литвина «Вахтенный рубеж» об Амурской флотилии (1931) и «Ворошиловские кавалеристы» (1937), «Сыны трудового народа» (реж. Р. Гиков, И. Копалин, М. Слуцкий). Так представлялись учения Белорусского и Московского военных округов в фильмах «Ударом на удар» режиссера Б. Верховского и «Непобедимая» В. Бойкова, датированных 1937 годом...

В этом же ключе, как бы по инерции, изображались и подлинно тяжелые военные операции финского фронта в фильме «Линия Маннергейма» (1940), хотя снимавших эти бои кинематографистов опалило нешуточное дыхание предстоящих суровых сражений.

Кинопечатать второй половины тридцатых годов уделяет большое внимание проблеме «Кинохроникер на войне», ставшей актуальной ввиду усиливающейся угрозы от гитлеровской Германии. Кинооператоры проходят боевую подготовку. Своим опытом делятся кинематографисты, снимавшие Гражданскую войну. Внимательному разбору подвергаются фронтовые съемки коллег, уже опробовавших в деле свое профессиональное оружие.

Из Китая приходят корреспонденции Р. Кармена и оформляются в спецвыпуски «Китай в борьбе» (1938—39). Один из них начинался с портрета самого оператора, снимающего горящие развалины. Это был своеобразный заголовок киноплюкса, в который заносились заметки о борьбе народа за национальную независимость. Иногда эти заметки были сделаны наспех, не очень внятно — поначалу оператору нелегко было сориентироваться в малознакомой и крайне сложной обстановке. Но есть кадры мощной эмоциональной выразительности, в которых узнавался почерк его знаменитых испанских репортажей: чайник, кипящий на углях сожженного дома; ребенок под зонтом на куче беженских пожитков...

В третьем, звуковом, выпуске, удачно смонтированном М. Слуцким, впечатляет эпизод бомбежки города Гуйлинь. Сигнал воздушной тревоги загнал жителей в скалы. Они забились в пещеры и с этого природного амфитеатра смотрят на страшное зрелище своего города. Панораму его искажают столбы дыма. Испуганно глядят из расщелины девочка. Непонимание в мальчишеском лице, обращенном к старухе. Словно окаменев, смотрит на горящий город женщина.

Неузнаваемый после обстрела город оператор снимает с машины, вихляющей между развалин. В длинной панораме с движения налево и направо — одни дымящиеся руины...

Идеологические мотивировки, объясняющие зрителю суть военных событий той поры, где бы они не происходили, не очень

разнятся: темные силы империализма мешают народам выйти на светлый путь, проторенный СССР. Но Р. Кармен каждый раз удачно и разнообразно находит пластические художественные средства, переводящие идеологемы в ранг убедительного и человеческого документального свидетельства, оправдывающего справедливую необходимость борьбы за независимость.

Вот, в хрупкий пейзаж искусно возделанных рисовых полей и маленьких озер входят отряды китайской Красной армии. Узкие дамбы и мостики заставляют их вытянуться цепочкой. Человеческие шеренги как бы «прошивают» пейзаж и выходят, не повредив его классической гармонии, лишь мимолетно отразившись в его озерах.

Позже, вернувшись из Китая, Р. Кармен сделал по своим репортажным заметкам авторский фильм «В Китае» (1941).

Рождение одной из самых ярких документальных лент советского и мирового документального кино — «Испания» (1939) — предвзяло довольно длительный этап накопления и осмысления материала драматической истории национально-революционной войны в Испании.

Идея создания публицистического фильма, увлекшая и режиссера Э. Шуб, принадлежала корреспонденту «Правды» Михаилу Кольцову. Свидетель и участник революционной эпопеи, он помогал операторам Р. Кармену и Б. Макасееву в подготовке репортажной серии «К событиям в Испании».

Кинохроникеры прибыли в страну в сложный для нее момент — в июле 1936 года вспыхнул франкистский мятеж, направленный на свержение законного левого республиканского правительства и угрожавший демократическим завоеваниям Народного фронта. Начиналась Гражданская война... С 23 августа, когда были произведены первые съемки на франко-испанской границе, вышло 22 выпуска этой серии.

«Во мне болит Испания» — этими словами испанского писателя и философа Мигеля Унамуно можно передать чувство, испытываемое в те дни советскими людьми. Болью Испании пронизаны и мужественные репортажи кинематографистов. М. Кольцову не удалось воплотить свой замысел, он стал жертвой негласной гражданской войны в своей собственной стране. Эсфирь Шуб продолжила работу с писателем Всеволодом Вишневским.

Чтобы всесторонне и подробно рассказать о противостоянии Республики международному фашизму, Э. Шуб, как всегда, проявила архивариусную тщательность и использовала съемки испанских операторов, в том числе и контратипы с франкистского материала. Создатели фильма были знакомы и с кинематографической трактовкой испанских событий в фильме «Испанская земля» (1937) режиссера Йориса Ивенса, оператора

Джона Ферно и писателя Эрнеста Хемингуэя. Свою ленту Шуб и Вишневский представляли эпичней, масштабней, политически заостренней, нежели лирическая, сдержанная и решенная в общегуманистическом русле работа сочувствующих западных кинематографистов. Но и они точно так концепционно подчеркивают роль автора-очевидца, выстраивая изобразительный ряд и комментарий как публицистический монолог.

«Своеобразен и прекрасен был дикторский текст Вишневского, — вспоминала Э. Шуб. — Разговор вслух, вернее, мысли вслух для зрительного зала. ... Текст Вишневский произносил сам — голосом немного приглушенным и тихим. Получалось новое решение особой эмоциональной выразительности. Те, кто это понимал, очень одобряли»⁶³. Но пробить брешь в сложившемся стереотипе озвучания не удалось — дикция писателя не вполне отвечала строгим дикторским нормам. «Прекрасно звучал молодой красивый голос Левитана, но над всем своеобразием текста, написанного для автора, нависло обычное звучание радиодцентра. Появился и ненужный пафос и скандирование слов»⁶⁴.

Безусловно, дикторское чтение ослабило эффект авторского присутствия, но все же в окончательном варианте страсть, темперамент, «видение» автора вели зрителя за собой. Кроме того, дикторский текст в некоторых эпизодах служил «переводчиком» неслышимых кадров: имитировал диалоги персонажей, озвучивал их реплики.

Музыка Г. Попова, интонационно решенная в духе народного мелоса, также преследовала несколько задач: создавала эмоционально-психологический рисунок, стилизовала конкретный шумовой фон и решала свои звукомонтажные образы.

Начинают картину живописные эпизоды мирной жизни страны: солнце, пальмы, стада овец... Портреты крестьян. Рыбачья артель несет огромную сеть. В темноту трюма вливается живое серебро улова. Дети на пригорке. Кадры залиты солнцем. Как естественно звучит на этих пейзажах фраза: «По всей Испании безоблачное небо».

Безоблачное... Только птицы. В морском прибое плещутся дети. Нет, не птицы в небе — самолеты, которые сейчас будут убивать... Так вводится тема войны, мятежа, подкравшегося коварно, исподтишка.

... Причаливает в порту Барселоны советский пароход с медикаментами. Выбранная оператором точка наблюдения — со стороны моря — дает возможность держать в кадре и быстро продвигающееся по бухте судно и вытянувшиеся вдоль набережной толпы встречающих. Этот кадр навевает ассоциации с известным эпизодом «Броненосца «Потемкин».

Одна из самых ярких сцен фильма — крестный ход в столице Франко — Бургосе. Снятые фалангистами совершенно с иным прицелом, эти кадры в опытных руках Шуб выворачиваются своей изнанкой. Монахи благословляют не освободителей, как виделось это вражескому съемщику, а убийц. Самолеты фашистов, осененные крестом и несущие кресты свастик, появляются над Мадридом. В музыку церковной службы вплетается жуткий вой «юнкерсов».

Самолеты над Мадридом. Опустевшие улицы оператор снимает с высокого здания. Белы дома и асфальт, беззащитно чернеют на их фоне бегущие фигуры. Возможно, кошунственно говорить об изобразительных достоинствах кадров, где сняты смерть, разрушения, горе. Но эти страшные кадры сняты с выразительностью, вызывающей негодование, протест, превращающей документ в символическое обобщение.

Впечатляюще показан прощальный проход по Мадриду бойцов-интербригадцев, вынужденных, по требованию Лиги Наций, покинуть страну. Идут со слезами на глазах и крепко сжатыми кулаками — «Но пассаран!». Эти упрямые руки будут тянуться из окон уходящего поезда — словно продолжая защищать землю, прощально отразившуюся в вагонных стеклах.

Состоявшееся весной 1940 года очередное, уже традиционное Всесоюзное совещание кинохроникеров подвело итоги развития документального кинодесятилетия и, как оказалось впоследствии, итоги предвоенной эпохи. Операторы, режиссеры, редакторы намечали дальнейшие задачи, обсуждали свою продукцию, свои профессиональные проблемы. На совещании прозвучал призыв — «В будни!»: «Мы любим и умеем снимать праздники, парады, рекорды, из ряда вон выходящие явления. Но будни, слагающие их чудесные факты мы снимаем хуже, бледнее»⁶⁵.

В этом призыве можно услышать осторожный протест против усилившегося к концу тридцатых годов показного благолепия, официозности, политической дидактики. Документалисты, к счастью, помнили свои традиции вторгаться в жизнь, видеть поэзию в житейской прозе.

Положительно оценивалось на совещании сложившееся жанровое разнообразие хроникально-документальной кинематографии. Не попусту прозвучали слова, что режиссер отныне неотъемлемый и ведущий работник в документальном кино. Ведь не так давно считалось, что его вполне может заменить монтажер. Остро ставилась проблема подготовки сценаристов-доку-

менталистов, подчеркивалась роль редактора, как политического руководителя съемочного процесса.

С большой радостью говорилось, что ряды кинооператоров значительно пополнились, окрепли творческие коллективы периферийных национальных студий. Это было тем важнее, что совещание хроникеров постановило, наконец, осуществить давний, также подсказанный М. Горьким, замысел создания коллективного фильма о новом дне страны.

Штаб киногоруппы фильма «День нового мира» возглавили режиссеры Р. Кармен и М. Слущкий и сценарист Б. Яглинг.

24 августа 1940 года 97 операторов приступили к созданию необычного по масштабам портрета своей страны, в котором, по замыслу, должно было отразиться все ее многообразие, многоликость, социальная новизна.

200 эпизодов — фрагментов одного дня — получил съемочный штаб: портреты людей и синхронные репортажи, пейзажи и незаметно подсмотренные бытовые сценки. Сложить их оказалось нелегко. Помог простой и реалистичный сюжетный прием: кинокамера идет по стране вместе с солнцем и снимает рассвет на Дальнем Востоке, рабочее утро первопроходцев БАМа, световой столб, клубящийся в мартеновском цехе Магнитки, где начиналась рекордная плавка.

Потом утро рабочего дня приходит в Москву, в радиостудию. Позывные трудового дня прозвучат для «всесоюзного старосты» М.И. Калинина и ткачихи из Каунаса, для всех и для каждого. Эту мысль подсказывает несколько раз повторенный звуковой радиосигнал — авторы словно прослеживают стремительный полет сигнала над огромным пространством страны. И завершается обозрение на вечернем дунайском рейде, где зорко дежурит пограничный корабль. И вновь занимается заря на востоке, солнце снова заступает на свою бессменную вахту...

Эту общую глобальную взаимосвязь эпизодов поддерживают изнутри сюжетные связки, переходы, лейтмотивы. Утром из Владивостока в многодневный путь отправляется пассажирский экспресс. Мы навестим его в дороге.

Заглянет камера и к сталеварам, которые успешно закончили плавку, и к пассажирам самолета, уже прибывшим в кислородские санатории. Галина Уланова утром снята на репетиции, а вечером мы видим ее дебют в партии Джульетты. Побываем на двух свадьбах — в Грузии и в Западной Украине, очень разных по колориту, но одинаково веселых и радостных.

Контрасты не разъединяют, а объединяют страну: собирают урожай в Армении и на русских равнинах, на жарком пляже курортник читает книгу о покорении Северного полюса...

В фильме есть и маленькие аттракционы — то в замедленном, то в ускоренном темпе показан матч теннисистов: пафос темы допускает и улыбку.

Все увидеть, всюду заглянуть — таково стремление авторов, иной раз идущих и на заведомый информационный перечень. Определенный смысл вкладывают авторы в эпизод, снятый в глазной клинике знаменитого Филатова: снимают повязку с лица больной и она прозревает — «Вижу!».

Страна показана кинохроникерами ярко, бодро, уверенно, влюбленно. Свой профессиональный экзамен — в это и вылилась общая коллективная работа — они успешно сдали. Планировали новый коллективный фильм, надеялись, что новый портрет страны будет еще живописней.

... Он был создан, и вновь был экзаменом, но назвать его пришлось «День войны». Война, которую ожидали несколько лет и которая, тем не менее, прогремела неожиданно, как гром среди ясного неба, заставляет кинематограф встрепенуться, перестроиться, начать действовать в подлинно непредсказуемых, поистине хроникальных условиях.

23 июня 1941 года первая группа кинохроникеров отправляется на фронт. Начинается новая, трудная для них пора, которая заставит переосмыслить цену и значимость своей профессии. Начинается по существу новая документалистика, но времени осознать это просто не было. И настанет это время не скоро, даже не сразу после окончания войны.

Опыт поражения. Опыт победы

Характерно, что в главном, образцовом, расхваленном прессой фильме Р. Кармена и М. Слущкого «День нового мира» (1940) угроза войны совсем не актуализируется — все спокойно, командиры на постах, корабли на рейде, граница на замке. События на Дальнем Востоке лишь укрепили веру в незыблемость нашей обороны, финская война замалчивалась, а потому общий настрой т.н. оборонной серии сводился к воодушевляющим лозунгам, вроде «... своей земли ни пяди не отдадим», «... нас не тронгай», «... никем непобедимая».

И вдруг — разрушительные бомбежки всех крупных приграничных городов, а затем и нежданное появление зловещих слов «отступление», «окружение»...

Как? Почему? Отчего в число не готовых к такому повороту событий все же попали и документалисты, именно они? Ведь накануне войны, пусть косвенно, обращаясь к героическим победам прошлого, сигналы тревоги подавали обществу и литерату-

ра, и театр, и игровое кино. «Александр Невский» С. Эйзенштейна с поразительной силой сочетал минувшее с настоящим, и далее мальчикам в зрительном зале было понятно, что под лед Чудского озера проваливаются ненавистные фашисты. О военном столкновении с Германией в лоб говорили оборонные фильмы, правда, они-то и дезориентировали лихостью и бескровностью изображенных операций. Но ведь хроникеры уже сталкивались с реальным противником, видели его мощь и имели возможность скорректировать представление о надвигающемся испытании... Так хроникальные кадры танковых соединений, снятые в дальневосточных конфликтах, были частично включены в игровой фильм А. Иванова «На границе», и это придало наивной картине серьезность и даже масштабность.

Да, конечно, хронику стреножили политические игры Сталина. Более того, после заключения с Риббентропом договора о ненападении с наших экранов были немедленно сняты все антифашистские картины, включая того же «Александра Невского», а самому Эйзенштейну было предложено поставить на сцене Большого театра оперу почитаемого фашистами Вагнера «Валькирию». Лишь окольно — через съемку парадов и дальних авиационных перелетов — кинематограф мог поддержать имидж военной мощи советской страны.

Подчиненная и послушная пропаганде хроника таким образом не претендовала на самостоятельное отражение политической реальности, да и пропагандистское средство также зачастую использовалось в полсилы.

Германская же кинопропаганда, судя по фильмам той же Л. Рифеншталь, действовала значительно продуманней и агрессивней. Впрочем, для аналогии приведем фильм «Крещение огнем» Ганса Бертрама, созданного в 1939 году, непосредственно вслед военным действиям в Польше⁶⁶.

Фильм начинается с неприкрытой беспардонной лжи: Польша грозила Германии оккупацией! По схеме Центральной Европы мультипликацией расплзается черное пятно с надписью «Польша», достигая Гамбурга, Мюнхена, Вены. Никаких документальных подтверждений этим агрессивным намерениям, разумеется, нет. Схема, бранчливые выкрики диктора. И вот, наконец, «кинодокумент» — небольшой домишко в приграничном германском городке Глайвиц, якобы поврежденный польским снарядам...

Зато последующие события показаны подробно, точно, впечатляюще. Блестяще использована военная фото- и кинотехника, позволяющая снимать массовые налеты бомбардировщиков, следить за пикированием самолетов на железнодорожные узлы, мосты, перекрестья дорог, видеть, как летят на эти объекты бом-

бы, как возникают серые и черные фонтаны взрывов, — и все это под грохот, вой моторов, бравурную победную музыку и под угрозы диктора. А потом, уже с наземных точек, показаны результаты бомбардировок — огромные воронки, обрушившиеся и сторевшие дома, скрюченные рельсы, искореженные машины. Но все это идет под тихую и печальную музыку: вот, дескать, к чему приводит противоборство с Германией, вот что придется делать с осмелившимися сопротивляться! Показательные эти кадры сопровождаются цифрами, датами, схемами прорывов и окружений и, наконец, прямыми угрозами? Дальше наш путь, мол, лежит на Восток!

Этот впечатляющий фильм широко шел по всем поверженным фашизмом странам. Его могли видеть наши дипломаты, военные атташе, наконец — разведчики. И наше руководство, наше военное командование никаких выводов из этих прямых угроз не сделало?

А наше документальное кино? Фильм «Освобождение» вышел на экраны в конце июля 1940 года, то есть через десять месяцев после затронутых им событий. Тогда, когда события эти были заслонены присоединением к Советскому Союзу Литвы, Латвии и Эстонии, неудачной нашей войной с Финляндией... Вроде бы обучающаяся оперативности, стремящаяся к актуальности хроника, на самом деле оказывается медлительной, неповоротливой и — в итоге — бездейственной. Таковы издержки «политики послушания», принятой в государстве «Кинематограф».

Но была и еще одна черта, очень существенная для характеристики советского киноискусства 30-х годов и, может быть, особенно важная для понимания специфики документализма этого периода.

Фактографическое искусство — кинохроника — вынуждено решать задачу воплощения на экране мифов сталинской эпохи. «Время дает героев, а искусство помогает ему мало и плохо — поучает журнал «Искусство кино». — Воздух нашей страны созидателен и активен, и основной «генеральной линией» может быть только одно: жизнь удается, мечтания сбываются, иллюзии становятся правдой»⁶⁷.

Ну, хорошо, «игровой иллюзион» в лице Александрова и Пыррева способен достаточно органично совместить жанр музыкальной комедии с социалистической утопией, оперетты с обаятельнейшим лубком будущего. Задумавшего «Волгу-Волгу» Г. Александрова просто зашкаливает от фантазий: «... Мы предлагаем начать наш фильм у истоков Волги и затем, путешествуя с героями, показать Волго-Московский канал с наилучшими его архитектурными сооружениями и новую Москву, новый мор-

ской порт и, может быть, набережную Дворца Советов вместе с этим грандиозным и величественным зданием. Техника современной трюковой съемки позволит нам показать Дворец Советов на его подлинном месте, таким, каким он будет выглядеть в его законченном виде»⁶⁸.

Опережающее воображение устроено так, что режиссер видит несуществующий дворец и *не хочет знать* того, что происходило на береговых стройплощадках, мимо которых плыла танцующая и поющая Любовь Орлова...

Документалистика, вступая на стезю *опережающего знания*, соглашалась придумывать, конструировать, украшать реальность и становилась *иллюзионом*, *предавая* свою природу.

Кинохроника одновременно и воплощает миф, и тщится удостоверить его реальность. Все, что не соответствует мифу, в поле зрения кинокамеры, как правило, не попадает. Реальная угроза войны — вернемся к нашей теме — не сочетается с мифом о непобедимости армии, но ему отвечают парадные ликования, восхваления руководства и умалчивание возможных трудностей и поражений. Потому столь долго и шумно ожидаемая война «на чужой территории» наступила неожиданно и на территории своей, оказавшейся беззащитной. И ее уроки для кинематографа будут нелегки.

... В течение первого месяца войны на фронты прибыло около ста кинематографистов — хроникеров и игровиков. Опыта съемки боев, конечно же, у большинства не было. Репортажи носили несколько тыловой характер: воинские части на марше, поднимающиеся стволы зенитных орудий, фашистские самолеты в небе и — сенсационный сюжет! — сбитый немецкий бомбардировщик.

В продолжавший регулярно выходить киножурнал «Новости дня» включались сюжеты английской морской и авиационной хроники. Бедность нашей кинохроники объяснялась не только отсутствием опыта. Заслуживают внимания искренние свидетельства кинооператоров о растерянности, охватившей их при столкновении с непостижимыми и ужасными фактами вражеского вторжения: разрушенные города, пожары, трупы, трагедии мирных жителей, старающихся бежать из огненных домов, с родных земель, управляемое отступление солдат и офицеров. Все это казалось невероятным. И как было это осмыслить и запечатлеть после парадных изображений могущества и официозных заверений о непобедимости? Это была не просто человеческая, но и профессиональная драма человека с киноаппаратом.

И тем не менее, преодолевая шок, документальное кино вставало на ноги. Появились съемки из окопов, из кабин самолетов, из танков. Операторы шли вместе с солдатами в контратаки. Порой удавалось, будучи на фланге атакующих, запечатлеть поле боя, где среди разрывов упорно движутся на врага наши пехота и танки.

Были найдены и формы управления: при каждом штабе фронта были организованы группы операторов, возглавляемых опытными режиссерами — И. Копалиным, Л. Варламовым, А. Медведкиным, И. Беляковым, С. Гуровым и другими. Были выпущены специальные короткометражные фильмы: «На защиту родной Москвы» (около десяти выпусков 1941—1942 годов), «Отомстим!» (1942)...

Первым полнометражным и поистине монументальным публицистическим фильмом стал «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», в котором И. Копалин и Л. Варламов собрали съемки Г. Боброва, И. Касаткина, А. Лебедева, Б. Небылицкого, Т. Бунимовича, А. Эльберта, В. Ешурина, А. Крылова и других операторов, в том числе и погибшего в бою П. Павлова-Рослякова. Строгий лаконичный текст написал П. Павленко, поэт А. Сурков и композитор Б. Мокроусов создали призывную песню.

Формальных экспериментов и изысков в фильме не было. Материал этого не позволял. Важно было содержание эпизодов, кадров, комментариев — информативная конкретика. И охват материала был широк — от улиц Москвы, перекрытых брусчетами и надолбами, прикрытых аэростатами воздушного ограждения, до полей сражений с еще дымящимися поверженными орудиями, воронками, неубранными еще трупами; от оставленных оккупантами виселиц до разрушенных, оскверненных святынь — Ясной Поляны, дома Чайковского в Клину, величественного собора в Новом Иерусалиме. Стилистика фильма безраздельно была подчинена идее защиты Москвы, Родины, советского народа. И именно эта простота и ясность сделали фильм художественно убедительным и принесли ему международный успех. Присуждение ему премии «Оскар» в Соединенных Штатах как лучшему фильму 1942 года имело политическое и военное значение: фильм был воспринят как своеобразный аргумент за вступление США в войну.

Вскоре последовали новые полнометражные фильмы: «Ленинград в борьбе» (реж. Р. Кармен и другие), «Черноморцы» (реж. В. Беляев), «День войны» (реж. М. Слущкий, все — в 1942).

В «Дне войны» — продолжалась традиция «Дня нового мира», его снимали 160 кинооператоров на фронте и в тылу 13 июня 1942 года. Были продолжены и хороший композиционный принцип, но и официально-хвалебные интонации. О поражении

ях 1941 года и невыносимых трудностях жизни и работы в тылу говорилось как бы неохотно, вскользь, успехи превозносились. В этом отношении фильм «Черноморцы», повествующий об обороне и эвакуации Севастополя, при необходимых тонах бодрости и уверенности в победе, в возвращении — был правдивее, объективнее. В нем звучали и трагические, и оптимистические ноты.

Далее последовал новый ряд публицистических фильмов, среди которых выделялись «Сталинград» (реж. Л. Варламов) и «Народные мстители» (реж. В. Беляев). Оба фильма отличались масштабностью, широким охватом боевых событий, яркими эпизодами кровавых и продолжительных боев. Мастерство и отвага кинооператоров возросли, в бою они держали свои «Аймо», как боевые автоматы, за бесстрашие платили жизнью. Все сдержаннее, информативней становились и режиссура, и дикторские тексты. Словом, складывалась определенная концепция создания военного кинодокумента, ценного в первую очередь не оригинальностью монтажного построения, не гармоничными композициями кадров, а суровой, даже жестокой боевой правдой. В показе «человека войны» присутствуют лаконизм, краткость: на первом месте подвиг солдата. Характер, судьба, военные тяготы — это уж кому как удастся ухватить, ведь общение хроникера с героем, как правило, было мимолетным.

Даже в редких короткометражных киноочерках о выдающихся людях войны («Летчик Талалихин», «Броневойщик Найдин», «Первый бой пулеметчика Горностаева») — авторы не углублялись в переживания, в психологию героев — важен был подвиг, бесстрашие, самоотверженность. И это было закономерно. Наметившееся было в тридцатых годах у некоторых документалистов устремление отойти от парадно-официальных обзоров, дать место личности, человеку — сменилось общим тяготением к героике, к воспеванию патриотического порыва, к подчеркиванию слиянности личностного и государственного в персональном портрете.

Лишь после Победы к личности победителя обратилось сначала игровое кино («Молодая гвардия», «Рядовой Александр Матросов», «Повесть о настоящем человеке»), а затем уже и документальное.

В 1944—45 годах количество документальных фильмов неуклонно растет, меняется и их функциональная подоплека. Намечается стремление запечатлеть все победоносные операции Советской Армии: «Орловская битва», «Освобождение Советской Белоруссии», «Сражение за Витебск», «Бобруйский котел», «Восьмой удар» и многие другие фильмы. Информативные, профессиональные, политически ясные и целеустремлен-

ные, они хорошо выполняют свои основные задачи — рассказывают о ходе войны, о нарастании нашей мощи, о единстве народа и армии, об уверенности в скорой победе. Как фрагменты, составившие огромную Летопись Великой Отечественной войны, они исполнены немеркнущей значимости. Но в развитии искусства кинодокументализма их вклад этим и ограничивается. Художественного поиска, эксперимента в них не было. Может быть, этим и объясняется, что великие экспериментаторы двадцатых годов — Дзига Вертов, Эсфирь Шуб — в годы войны отошли на второй план, монтировали хроникальные журналы, короткометражные тыловые очерки. (Вертов: «В горах Ала-Тау», «Клятва молодых»; Шуб — монтаж английской военно-морской хроники, «По ту сторону Аракса».) Понятно, что и возраст не позволял им идти на фронт, но и приоритеты документалистики явно изменились.

Однако стремление к высокому, истинно художественному документализму сохранялось и в военные годы. Александр Довженко в своих статьях страстно призывал создавать возвышенные героические образы, показывать их нравственную красоту. Он резко возражал и против карикатурного изображения фашистов: мы боремся с сильным, опытным и опасным врагом: «... и великая честь и великая слава за победу над гордым могучим врагом».

В своем фильме «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) Довженко, смело используя трофейную немецкую хронику, показал сытых, веселых, мускулистых фашистских солдат, бравых позирующих на фоне пылающих украинских сел, топчущих невыразимо красивые поля и нивы. И это не было восхвалением врага, это будировало боль, требовало обязательного отпора и отмщения. А в драматически выразительных кадрах наших обороняющихся бойцов рождалась уверенность в неизбежности Победы.

В этом фильме, как и в последующем «Победа на Правобережной Украине» (1944) дикторский текст шел от лица автора — скорбящего, размышляющего, надеющегося. Данный, свойственный Довженко и уже ранее опробованный им прием был усилен голосами солдат, мирных жителей, женщин, синхронно записанных как интервью.

В 1944—45 годах в военную документалистику пришли и другие крупные режиссеры игрового кино. Художественное чутье подсказывало: победа будет именно для хроники «звездным часом».

Сергей Юткевич создал поэтический фильм «Освобожденная Франция» (1944), светящийся горячей любовью к прекрасной стране, к ее поучительной истории и высочайшей культуре.

Были здесь и скорбь о ее поражении, гнев на обнаглевших оккупантов. Искусно используя материалы немецкой хроники, оставившая, замедляя или ускоряя движение в кадре, режиссер сатирически подчеркивает низменные побуждения, бесстыдное ликование Гитлера и его приспешников.

Два значительных фильма «К вопросу о перемирии с Финляндией» (1944) и «Берлин» (1945) создал Юлий Райзман. Ряд эпизодов впечатлял своей достоверностью, динамикой, масштабностью, что особенно характерно для «Берлина», ставшего как бы итогом, завершающим аккордом деятельности фронтовой документалистики. Фильм о разгроме Японии в 1946 году был поручен так же режиссерам-игровикам И. Хейфицу и А. Зархи, совместившим в своей публицистической ленте и разбор военных операций и интерес к японским обычаям и культуре.

Следуя за наступающими нашими войсками, принимая участие в их победоносной работе, кинематографисты создают «Освобожденную Чехословакию», «От Вислы до Одера», «В Верхней Силезии», ленты «Кенигсберг», «Померания», «Будапешт», «Вена», «Югославия». Разумеется, тон всех этих картин победный, торжествующий. Боевые эпизоды подчас уступают первенство видам освобожденных стран и городов, порой разрушенных, а порой и гуманно сохраненных советскими войсками. В некоторых фильмах сделаны попытки подытожить результаты войны, сказать о закономерности победы освободительной патриотической армии и национального сопротивления захватчикам, сказать об обреченности антинародной идеологии и политики фашизма.

Наиболее полно эта задача была решена в фильме «Суд народов (1946) Р. Кармена и Е. Свиловой (операторы Р. Кармен, Б. Макаеев, С. Семенов, В. Штатланд, текст Б. Горбатова). Широко используя фронтовые кино съемки советских операторов, а также западных союзников, осмысляя фашистскую хронику и подробно фиксируя узловые моменты длящегося почти год процесса в Нюрнберге, авторы фильма возвещают свои итоги: «Чтобы судить фашизм, надо сначала его победить» и «Трепещите преступники, суд настал!».

Этим как бы завершается первый период освоения военной темы, связанный с непосредственным участием кинодокументалистики в событиях. Собственно, это и *был репортаж о войне и с войны, обусловленный специфическими возможностями и ограничениями в трактовке и познании переживаемого исторического момента.*

Более глубинная разработка темы войны растянется на десятилетия, но и этот самый первый аналитический «срез» позво-

ляет судить о новой степени возмужалости советской кинохроники, о несомненном ценном ее профессиональном опыте.

Что легло в ее творческую копилку?

Во-первых, советской кинодокументалистикой были, в общем, охвачены и подведены военные, политические, социальные, идеологические итоги четырехлетнего сражения, невиданного по размаху, жестокости и потерям. Свой долг перед народом, Родиной, государством, в определенном смысле перед Историей, кинематографисты выполнили, оставив последующим поколениям и хроникеров, и зрителей бесценный по богатству и по творческой потенции материал, каковым он является до сих пор.

Во-вторых, была проверена на деле и в громадных масштабах организационно-мобилизующая роль документалистики, выстраивается *программный принцип* ее задействованности в информационно-пропагандистском «поле» эпохального исторического момента. И уже в самый быстрый срок творческое осознание военного опыта транспонируется на новые, тоже величественные и трудные задачи — на восстановление разрушенного войной народного хозяйства, утверждение и пропаганду возросшего мирового значения Советского Союза.

Но, и это, *в-третьих*, обострившаяся в годы войны вечная работа, вечное стремление документального кино к жизненной правде не дает бездумно вернуться к накатанным приемам тридцатых годов, к апробированию их трафаретов на новом этико-психологическом уровне, на который поднялась профессия хроникера.

В войну документалисты осуждали попытки некоторых ловкачей срежиссировать, инсценировать боевые события, снимать специально разыгранные атаки, вылазки, преодоление специально выстроенных укреплений — в тылу, во вторых и третьих эшелонах фронта. Такие действия осуждались как ложь и обман зрителя, клевета на подлинных героев войны. И надо признать, что если подобные явления и имели место, то подавляющее большинство боевых эпизодов были подлинными, созданными в тяжелых и опасных условиях, порою — ценою жизни операторов.

Подлинность, достоверность, правдивость — считались делом чести и совести документалистов. И современные политические коррекции военной истории как раз этого-то документалистов лишить никак не могут. Не могут они и опровергнуть и того, что опыт боевых съемок на зарубежных территориях говорил о сочетании беспощадности к сопротивляющемуся врагу с милосердием к раненым, пленным, безоружным, с гуманным отношением к мирным жителям и, наконец, с бережным, ува-

жительным вниманием к культурным ценностям и обычаям побежденных народов. Таковой была самоидентификация хроникера на войне, коллективно выработанный, но отнюдь не навязанный кем-либо профессионально-психологический его портрет.

Будучи поставленными перед государственной задачей уже мирного времени — создавать образ советского современника — героя труда, готового к новым свершениям и подвигам, кинодокументалисты с опытом войны и *с опытом добывания правды о войне* оказываются в драматически-проблемной ситуации, которая заставляет думать, размышлять, развиваться: как отделить несомненные успехи в утверждении и воспевании труда от угодливого приукрашивания достижений, как сочетать служение тоталитарному государству с изображением личности, индивидуальных характеров, убеждений, судеб?

Однозначного ответа в опыте тридцатых годов не было. Опыт сороковых годов, опыт войны дали образцы массового героизма, патриотической убежденности, социального единства, величия подвигов — в большинстве своем коллективных. Психологии индивидуального, личного подвига документальное кино не уловило, возможно не справилось с такой задачей, но не осознать этого оно не могло. И это то, что, *в-четвертых*, мы можем зачесть как *перспективный для будущего итог* кинохроникерской работы на войне. Весь этот опыт предполагалось сохранить развивать и осмыслять...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пути советской кинохроники: Материалы 1-го Всесоюзного совещания работников кинохроники. М., 1933. С. 5.

² На большевистские рельсы // Правда, 14 декабря 1931 г.

³ Пути советской кинохроники. С. 64.

* Богоров А.Л. Записки кинохроникера. Л.: Лениздат, 1973. С. 50—51.

⁵ Шуб Э. Первые впечатления // Жизнь моя — кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 272.

⁶ «...Спор наш был спором между учеником и учителем. Учеником, конечно, была я». Шуб Э, Жизнь моя — кинематограф. С. 83.

⁷ Шуб Э. Пройденный путь // Советское кино, 1934. № 11—12.

⁸ Запись эпизода Д. Вертова // Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 154.

⁹ Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. С. 90.

¹⁰ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 168. «Номерок и ошейник» — отголосок принципиальной дискуссии 20-х, спровоцированной В. Шкловским.

- ¹¹ *Ерофеев В.* Техническое новаторство документальной фильма // Пролетарское кино, 1931. № 2—3.
- ¹² Пролетарское кино, 1931. № 12.
- ¹³ Пути советской кинохроники. С. 11.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁰ *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.
- ¹⁶ *Ерофеев В.* Техническое новаторство документальной фильма.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Пути советской кинохроники. С. 30.
- ¹⁹ Там же. С. 36.
- ²⁰ Там же. С. 97.
- ²¹ Там же. С. 97.
- ²² Советская кинохроника. Сб. 1. Изд. УМБ треста «Союзкинохроника». М., 1934. С. 3.
- ²³ См.: Встреча с М. Горьким и Р. Ролланом // *Шуб Э.* Жизнь моя — кинематограф. С. 216.
- ²⁴ Справедливости ради надо сказать, что о съемках в голодающих районах не приходилось и думать. Даже попасть в эти села, а тем более выбраться из них умирающим людям не представлялось возможным из-за кордонов НКВД.
- ²⁵ Летописцы нашего времени. М.: Искусство, 1987. С. 123.
- ²⁶ См.: *Молдавский Дм.* С Маяковским в театре и кино // Книга о Сергее Юткевиче. М.: ВТО, 1975. С. 219.
- ²⁷ Известия, 23 августа 1933 г.
- ²⁸ *Кармазинский Н.* Друг советского кино // Кино, 10 июня 1934 г.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Шафран А.* Челюскинская эпопея // Записки кинооператоров. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 50.
- ³¹ Кино, 1934. № 14.
- ³² *Трояновский М.* Большевики на Северном полюсе // Записки кинооператоров. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 146.
- ³³ Там же. С. 149.
- ³⁴ *Трояновский М.* Я хотел написать книгу... М.: Искусство, 1972. С. 79.
- ³⁵ Заснятый И.Д. Папаниным в периоде 21.5.1937 г. по 19.2.1938г. негатив с пометкой «личная съемка» хранится под номером 0-2683 в Центральном Государственном архиве кинофотодокументов.
- ³⁶ *Кармазинский Н.* Седовцы // Искусство кино, 1940. № 3. С. 42.
- ³⁷ *Юрнев Р.* Александр Медведкин, сатирик. М.: БПСК, 1981. С. 25.
- ³⁸ Там же. С. 32.
- ³⁹ Кино, 21 января 1930 г.
- ⁴⁰ Кино, 10 июня 1937г.
- ⁴¹ Искусство кино, 1940. № 5. С. 29.
- ⁴² Там же. С. 27.
- ⁴³ *Яглинг Б.* Заметки о киножурнале // Кино, 28 мая 1936. № 27.
- ⁴⁴ Советское кино, 1934. № 11 — 12. С. 145.

⁴⁵ Горький М. «Наши достижения» на пороге второй пятилетки // Правда, 3 ноября 1932. № 305.

⁴⁶ Ильин И. Наши задачи. Т. 2. Париж — Москва: «Рарог», 1992. С. 161.

⁴⁷ Горький М. «Наши достижения» на пороге второй пятилетки.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Кино, 17 января 1937 г.

⁵⁰ Небылицкий Б. Репортаж о кинорепортаже. М.: Искусство, 1962. С. 157.

⁵¹ Кино, 4 марта 1934. № 11.

⁵² Там же.

⁵³ Общество друзей советского кино.

«Кино рабочей молодежи».

⁵⁴ Фаянс Б. На Дунае // Искусство кино, 1940. С. 10.

⁵⁵ Пути советской кинохроники. С. 11.

⁵⁶ Там же. С. 59.

⁵⁷ Там же. С. 11.

⁵⁸ Там же. С. 60.

⁵⁹ Новый ЛЕФ, 1927. № 11—12. С. 63.

⁶⁰ Брик О. Довольно работать «вглухонемую» // Кино, № 14. 22 марта 1934.

⁶¹ Там же.

⁶² Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. С. 178—179.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Боевой участок киноискусства // Искусство кино, 1940. № 5.

⁶⁵ В России «Крещение огнем» было показано почти через 60 лет, в 1998 году.

⁶⁶ Воеводин В., Рысс Е. Герой преодолевает препятствия // Искусство кино, 1936. № 11. С. 45.

⁶⁷ Александров Г. Наша тема — расцвет творчества // Искусство кино, 1936. № 7. С. 18.

Глава 2
ГОСУДАРСТВО И КИНЕМАТОГРАФ
60-е годы. Опыт диалога

На распутье

Летом 1945 года завершались работы над публицистикой на международные темы, постепенно происходило расформирование фронтовых киногорупп, режиссеры и операторы игрового и документального кино возвращались на свои киностудии. Естественно, что многие из них продолжали разрабатывать военную тематику, но старались соотнести ее с мирными временами и проблемами.

Юткевич монтирует цветовой документальный фильм о физкультурном параде — «Молодость нашей страны», — чей мажор вполне созвучен победительному настроению советских людей. Он же ставит лирическую комедию «Здравствуй, Москва!» об учениках ремесленных училищ, героически работавших на военном заводе.

Пырьев в «Сказании о Земле Сибирской» говорит о сложности перехода от войны к мирному труду, творчеству, да и личной жизни.

Довженко начинает работу над пьесой и сценарием о Мичурине, о творческом преобразовании природы. Человек, завоевавший мир на земле, должен завоевать и природу... Интересна и последняя работа Довженко в документальном кино. Он пишет дикторский текст к фильму В. Беляева и Ф. Киселева «Страна родная», в котором говорится о боевых традициях, передаваемых заслуженными, орденосными ветеранами молодым, только что призванным в армию новобранцам. Это был искренний и вполне оправданный порыв подчеркнуть неразрывную связь сменяющихся поколений, пока еще не приглашенный набирающей разгон риторикой. Ведь фильмы многих мастеров («Знамя Победы над Берлином водружено», «Подписание декларации о поражении Германии», «Берлинская конференция» и др.) уже носят суховатый официально-информационный характер. Наиболее серьезная, масштабная и политически острая попытка подытожить крах фашизма была сделана, как уже говорилось выше, в фильме «Суд народов». Тональность победителя теперь надолго утверждается в кинематографе, правда, пафосом послевоенной действительности становится восстановление.

С дней освобождения Донбасса в 1943 году начинается фильм украинских документалистов «Донбасс» (1946, режиссер М. Билинский, операторы А. Ковальчук, И. Семененко, В. Войтенко). Картины катастрофических разрушений: шахты взорваны, затоплены. Надо разбирать завалы, откачивать воду, техники еще нет, а уголь стране необходим как свет, воздух, жизнь... И люди идут на восстановление вручную. Рядом с отбойным молотком обушок и кирка, рядом с ручным насосом ведра... В этих сценах так же, как и в эпизоде возвращения солдата в родное село — великий кадр, снятый воистину незамечаемой героями камерой! — главная ценность, подлинная правда фильма.

Но осенью 1946 года вышел ряд Постановлений ЦК ВКП(б) строго регламентирующих творческие задачи литераторов, деятелей театра и кино. Постановления содержат резкую и несправедливую критику произведений выдающихся советских художников (Ахматовой, Зощенко, Эйзенштейна, Пудовкина и других).

Главный удар Постановления от 4 сентября 1946 года пришелся по фильму Л. Лукова и П. Нилина «Большая жизнь» (2-я серия). Авторы и исполнители фильма желали продолжить успех первой серии, в целом правдиво, человечно и оптимистично показавшей дела и людей Донбасса накануне войны.

Менее ярко, но столь же оптимистично и человечно во второй серии были показаны нешуточные трудности восстановления и угледобычи, и человеческих взаимоотношений, израненных войной. И обушок, и тоска по погибшим близким, и робкие попытки наладить мирную жизнь, и столкновения подлинного патриотизма с приспособленчеством, демагогией, предательством — были показаны в фильме если не на самом высоком художественном уровне, то искренне и с неколебимой уверенностью в победе добра и патриотизма. Но в Постановлении говорилось о фальшивом, искаженном изображении советских людей, о проповеди отсталости, бескультурия, невежества, о «создании у зрителя ложного впечатления, будто восстановление шахт Донбасса... осуществлялось... не на основе современной передовой техники и механизации, а путем применения грубой физической силы»¹.

Авторы Постановления не обратили внимания, что действие фильма происходило в 1943 году, на не остывшей от боев земле... Собственно, те же самые обвинения могли быть обрушены и на документальный «Донбасс» М. Билинского. К чести авторов нужно сказать, что показ послевоенных трудностей они все же сохранили, хотя, вероятно, сильно сократив.

Столь усиленная редакция означала лишь одно: возвращение к силовым методам руководства искусством, безразлич-

ным к поискам киноправды, опасаящимся видения «жизни врасплох», регламентирующими новые приемы. И советская документальная кинематография покатила (как, впрочем, и игровая) по пути приукрашивания жизни, сокрытия трудностей и ошибок, приспособленческого возвеличивания начальства.

Все это можно и объяснить и даже понять в поведении чиновников от кинематографии, из всех функций экранного документализма предпочитающих и намеренно усиливающих идеологически-пропагандистскую. Киноэкран сообщал, что на строительство газопровода Саратов — Москва или на канал Волго-Дон доставили несколько новейших технических усовершенствований и торжественно на всю страну продемонстрировал их замечательные ресурсы. Но на самом деле передовой, а еще точнее стимулированный режим работы подобных новостроек, как правило, держался (и это в лучшем случае!) на энтузиазме и героизме, а обеспечивался мощностями в единицах человеческих сил. По изначальной установке важен не человек, и даже не естественные производственные сложности и проблемы, над которыми он бьется, которые побеждает в поте лица.

Кое-где с большим напряжением, да и то зачастую под райковским кнутом, начинает подниматься село, а хроникальная кинематография уже взбадривает страну оптимистическими репортажами с показательными названиями: «Мастера высоких урожаев», «Песня колхозных полей», «Долина миллионеров», «Обновление земли», «Плоды колхозного труда» и тому подобными. Трактора на пашню ставят новехонькие, комбайны на поле выпускают отмытыми, а механизаторов — перед камерой — свежесбрившими и принаряженными. До расспросов ли было об их житье-бытье, а если таковые случались, то ответы подразумевались самые жизнерадостные.

Кинематографу будто неимется поскорее продолжить торжественную сагу, прерванную войной. И действительно, появляется очередной серийный «День» — «День победившей страны» — полнометражный, цветной, опять с огромной съемочной группой и выходит на экраны уже в январе 1948 года (режиссеры И. Копалин, И. Сеткина, текст Б. Агапова).

И предыдущие «Дни» не были свободны от лакировки и нивелирования проблем, а уж этому, снятому по следам тяжелейшего испытания, только и оставалось прибегать к пафосной декламации и панорамам с самолетной высоты, откуда только и могли наши пространства показаться обихоженными, а человеческие трудности — незначительными. Впрочем, и в этом была своя сермяжная правда — самое тяжелое уже было позади. Ки-

нохроника могла бы реально и дельно включиться в процессы обновления, но превратно истолкованные пропагандой интересы государства возвращали ее к реставрации созданного в 30-е годы «документального иллюзиона», в свою собственную «кинематографическую империю», где соблюдался «образ-образец» великой, единой, непобедимой, неустрашимой страны. И геополитических к тому оснований после войны становится больше.

Успешно «штопается» и прежняя жанрово-тематическая сетка хроникально-документального кино.

Основным жанром полнометражной публицистики стали фильмы о празднествах и обзорные повествования о союзных республиках. В репортажах, составляющих основы этих обзоров, встречалось немало значительного, интересного. Съёмки, особенно цветные, радовали глаз, музыка и песни звучали победоносно, однако содержание, композиция, монтаж, операторские приемы угнетали своей схожестью, стандартностью. Авиационные зрелища разных лет, смонтированные разными режиссерами, начинались с рассвета на подмосковных аэродромах, задерживались на фигурах высшего пилотажа, пробегали по задраным в небо лицам зрителей и кончались одобрительным киванием начальства с надежно огороженных трибун.

Фильмы о республиках, несмотря на очевидную несхожесть, скажем Украины и Армении, Эстонии и Таджикистана, начинались с доменных печей и проката стали, переходили к тучным колхозным полям, почтительно останавливались на парадах, государственных заседаниях и правительственных мероприятиях и, скользя по детским садам и мастерским художников, завершались представлением народных танцевальных ансамблей. Попытки некоторых режиссеров показать что-то несхожее, специфическое были редки.

Так, с честью пройдя горестные испытания войны, разделив трудности и радости победы, профессионально возмужав, советская документалистика к середине пятидесятих годов оказалась в тисках силового давления, тематического и идейного диктата, бдительного охранения от проблем, конфликтов, неудач и обязательного восхваления мудрого руководства страны. Естественно, в таких условиях ни о киноправде, ни о вторжении в жизнь, ни о поисках и экспериментах в форме не могло быть и речи. Свое сражение кинематограф явно проигрывал...

Просвет наметился лишь к середине пятидесятих годов. В фильмах Р. Кармена «Нефтяники Каспия», А. Медведкина и И. Посельского «Первая весна», Р. Григорьева «Счастье труд-

ных дорог», молодого режиссера В. Трошкина «Мы были на целине» и в некоторых других появились живые, впечатляющие эпизоды самоотверженной работы, жизненных трудностей и явно свежие, новые лица рабочих, строителей, изыскателей, молодых энтузиастов целины, ученых, в которых светился неподдельный интерес к жизни...

Победитель — человек...

Итак, в конце сороковых реставрируются, а в пятидесятые по инерции действуют традиционные установки кинематографа тридцатых годов с их мобилизаторской гонкой и пропагандистской накачкой... Надо расчищать развалины, осушать шахты, поднимать урожайность нив, автоматизировать, химизировать, модернизировать...

Но война, затем смерть Сталина, а далее последовавшее разоблачение его режима оставили неизгладимый след в сознании простого советского человека, во многом подточив его психологическую установку на мифологическое восприятие реальности, делая его все менее восприимчивым к кинематографической пропаганде.

Принято считать, что не документалистам принадлежит заслуга прорыва в новое кинематографическое мышление; что это — и задолго до них — сделало игровое кино, нашедшее новые выразительные и содержательные формы в соответствии с изменившейся реальностью и эстетически *воплотившее* эту новую реальность в лентах 50—60-х годов. Опять-таки, игровому же кино удалась и новаторская редакция военной темы, весьма актуализировавшаяся в «оттепельный» период. Пока документальное кино, обращаясь к новой действительности, с большим трудом прогрызает кокон «культурной школы», пока систематизирует и разбирает залежи уникального фронтового материала, игровое выдает «на-гора» шедевры нового стиля, такие как «Летят журавли» (1957), «Судьба человека» (1959), «Баллада о солдате» (1959), «Иваново детство» (1962), вернувшие советской киношколе прежний мировой авторитет.

Подъем документалистики начнется много позже, к середине 60-х годов, но практически у самого финиша «оттепельного» периода. С чем связан такой сдвиг, почему не хроника была первой, хотя бы в столь знакомом ей военном материале?

Любопытно, что вопросительные интонации сквозят и у исследователей игрового кино этого же периода, правда, возникая как бы от обратного посыла, от удивления и восторга его результативностью: «Стремительная творческая эволюция отечествен-

ного кинематографа в период *оттепели* очевидна, но ее сущность, ее последовательность и внутренний механизм до сих пор не раскрыты историками кино», — так предваряет коллективную работу своих коллег «Кинематограф оттепели» В. Трояновский².

Столкнувшись с аналогичной задачей расшифровки «внутреннего механизма» этого процесса, но применительно к документалистике, мы бы, пожалуй, несколько придирчиво перечитали бы следующий установочный постулат этого исследования: «Оттепельное новаторство не было программным, это был интуитивный опыт *самоутверждения человеческой личности*, стихийный прорыв сразу по многим направлениям. Опыт по-своему уникальный, который нельзя свести к каким-либо культурным или политическим аналогам, нельзя найти для него одно общее измерение»³.

Принимая «принцип многомерности», заданный в этой книге, мы бы предложили несколько собственных размышлений по данному поводу.

Да, манифестационного оформления, как это, скажем, не раз бывало в истории отечественного кино, особенно в 20-е годы, данное «оттепельное новаторство» не имело. И «опыт самоутверждения человеческой личности», вероятно, *допустимо* почитать интуитивным. Но точно ли это будет?

Даже в предыдущих главах, посвященных т.н. тоталитарному периоду кино, мы постоянно обращали внимание на последовательное формирование документалистского творческого сознания, на собирание профессиональных ценностей, которые подверглись *особой* проверке в военное время и, прежде всего, именно на опыт самоосознания творческой и гражданской личности. Самоутверждению предшествовало *самосознание*, большая накопительная работа. Можно лишь представить, как активизировалась она в новом политическом климате, который и был, с легкой руки И. Эренбурга, наречен «оттепелью». Перемены в жизни страны вывели из анабиоза «малюкартинья» и кинематограф. Он вновь призван, вновь мобилизован, он допущен к реальной жизни — разве это не программа творчества, не программа действия? Точно так было в Великую Отечественную, точно так, через три десятилетия, случится в эпоху горбачевской «нежной революции», когда кинематограф включается в программу государственного переустройства и выходит на свой очередной творческий пик. Поэтому мы не стали бы отказывать этому процессу в программности, просто она другого масштаба и качества, таковую не сможет ни культивировать никакая-либо творческая лаборатория, ни «спустить» вниз постановление ЦК.

Кстати, следует добавить и то, что особенно значимый и, главное, мощно подержавший феномен оттепели прорыв в во-

енной тематике так же не только не стихийно, а исподволь и глубоко подготовлен в «окопах» кинематографии военной поры, как знаем, на время ставшей практически единой, объединив хроникеров и игровиков.

В этом смысле оттепельная программность — прямое следствие, отголосок, *программной кинематографии* периода войны. Потому, повторим еще раз, самые заметные фильмы оттепели базируются на плацдарме военной тематики. Поэтому с нее же начнется и новый взлет документализма 60-х.

Наше киноведение традиционно пользуется «этажерочным» принципом классификации материала: на одной полочке находится кино 30-х, выше — 40-х и так далее, а потому часто и не может разглядеть и реконструировать живую, набирающую рост «вертикаль» того или иного процесса.

Мы же видим прямую вертикальную связь феномена оттепели с военным периодом. В этом тематическом «укрытии» он сумел вызреть, а потом дал мощный посыл всему кинематографу. Так что кинематографические 60-е отнюдь не принадлежат одним лишь «шестидесятникам», а уж если принадлежат, то как раз, в первую очередь, тем, кто в буквальном смысле вышел из «шинели Войны».

И для нас есть прямой резон перевести свой исследовательский интерес от войны прямо в 60-е, тем более что именно в них программная кинематографическая тема Великой войны находит свое дальнейшее и принципиально новое развитие.

Чтобы оценить суть, смысл и значение предпринятой в 60-е годы попытки переосмысления сложившейся традиции показа войны, надо понимать, с каким идеологическим фетишем столкнулись кинематографисты.

Мифология Великой Отечественной войны создавалась спонтанно, усилиями «верхов» и «низов». Она была одновременно «искусственной» и «естественной», по определению нынешней социокультурной методологии. В годы бедствия в ней — мощной, масштабной, трагедийно великой и возвышенной — равно нуждались и вожди, и народы. Одни, чтоб удерживать государственный штурвал, другие, чтоб вынести неслыханные испытания.

В мистическом смысле — война была тем горнилом, в котором удалось выплавить супернациональную единственность огромной и разноразовой страны. Дело не в официальном наименовании суперэтноса — «советский». Суть в том, что люди *сражались за право жизни вообще*. И такой пафос примирял, объединял, спланивал: коммунистов-атеистов и катакомбных прихожан; «комиссаров в пыльных шлемах» и денкинец — «недобитков», поддерживавших антифашистское Сопротивление; подростков, добровольно стоявших суточные вахты у стан-

ков, и невольников сталинских «шарашек», оттачивавших свой могучий интеллект в разящее врага оружие.

Именно это непроговоренное, но явное *мистическое* содержание исторического события наполняло силой, смыслом, обеспечивало долгую жизнь официальному *идеологическому мифу* о Войне и Победе, но, к сожалению, позволяло долго, а порой цинично им манипулировать.

Если мистический иррациональный образ события в деталях и конкретностях как бы и не нуждается, то идеологический его *параобраз* тщательно их сортирует. Если можно так выразиться, то первая «редакция» военной мифологии, отбирая крупные, сочные, динамичные мазки: гигантские сражения, титанические усилия военачальников, возвышенный жертвенный подвиг бойца, — по своему характеру является некой «идеологической античностью».

И уж значительно позже, постепенно и с немалым трудом в последующие редакции вставляются страницы о «малом и не главном»: здесь рассказ о тихом и незаметном подвижничестве матери Марии, о повстанцах в фашистских лагерях, о ссыльных геологах, искавших в годы войны кимберлитовую трубку, о скромной почтальонше, носившей по бездорожью солдатские треугольники.

Весьма показателен пример с легендарной историей Брестской крепости. Ее называли «Бессмертный гарнизон», что звучит как мемориальная метафора, подразумевает бессмертие в вечности, в памяти. И вдруг этому образу стали «угрожать» оставшиеся в живых защитники крепости, прошедшие не санкционированные идеологией тернии, которых истовый и честный Сергей Смирнов стал вызволять, кого из этой самой «вечности», а кого и из лагерей, уже наших.

Мифу возвращалось лицо реальной жизни, героям — их реальные судьбы. Вот на этот путь и вставало документальное кино. Вот теперь, наконец, и появилась *потребность*, причем *актуальная*, в новом обращении к военной теме, к покадровому пересмотру — в прямом и буквальном смысле — огромного количества фронтового материала, иной раз даже не проявленного. Только теперь прояснилось в полном объеме, что и как снимали хроникеры, какой предстала перед ними война. Уже тогда, на интуитивном уровне, документалистика шла от мифа к реальности, от идеологии к истории, только направленность эта зачастую гасилась на монтажном столе. Уже война положила начало перелому мифологического сознания. В съемках, сделанных на «боевой натуре», в условиях, когда кадр мог стоять (и стоил!) жизни, — именно здесь пробиваются «роднички» искреннего человеческого документализма 60-х с их эмоциональной фило-

софией: жить, как снимать, и снимать, как жить... Уже в этих съемках была запечатлена медсестричка, перевязывающая бойца в окопе крымской оборонительной линии — героиня будущего фильма «Катюша», пожалуй, самого известного фильма 60-х.

Великий образ Победы имел человеческое лицо. К этой простой истине хроникеры шли от самой войны.

Память

Долгие годы работники киноархивов атрибутировали и реставрировали бесценные свидетельства фронтовых лет, подготавливая зарождение новой волны «фильмотечных» фильмов. Поначалу это были тематические подборки кинокадров, организованные по принципу хронологического рассказа о войне и ее отдельных эпизодах, составители которых не решались выйти за пределы строгого исторического комментария.

К середине 60-х годов обозначилось несколько направлений в документальном восстановлении исторических фрагментов Второй мировой войны, каждое из которых нашло свое продолжение в последующие десятилетия.

Первое направление — хроникально-документальный эпос, к которому тяготеет, к примеру, фильм Романа Кармена «Великая Отечественная» (1965). Центральной его задачей является воссоздание широкой и точной панорамы исторических событий⁴. Таковы и ленинградские фильмы «Подвиг Ленинграда» (режиссеры Е. Учитель и В. Соловцов, 1959) и «900 незабываемых дней» (режиссер В. Соловцов, 1964), опубликовавшие многие неизвестные материалы из летописи блокады.

Второе направление представлено фильмами, где предлагается авторская модель исторического события. Уступая в фактической полноте обзорным эпическим картинам, они обогащены личным опытом и чувствами авторов, что дает новое освещение даже общеизвестному материалу.

Плодотворным для документального кинематографа было участие К. Симонова в создании фильмов «Гренада, Гренада, Гренада моя» (1967) и «Если дорог тебе твой дом» (1967), а также последовавшие в 70-х годах его авторские работы — «Чужого горя не бывает» и «Солдатские мемуары».

Свой опыт фронтовика сталинградца привнес в фильм «Память» (1971) Г. Чухрай, точкой отсчета в раздумьях о современности выбравший великую битву на Волге.

Одна из лучших лент этого направления, а может быть, самая лучшая, «Если дорог тебе твой дом» рассказывает о разгроме немецко-фашистских войск под Москвой осенью 1941 года. Ре-

жиссер-фронтовик В. Ордынский (он же сам прочел дикторский текст) и писатели К. Симонов и Е. Воробьев дали аналитическую картину этого события, каким оно виделось из шестидесятих годов, со знанием раскрывшихся исторических обстоятельств. С позиций нового времени военную хронику комментируют полководцы Жуков, Конев, Рокоссовский. Из уст маршала Г.К. Жукова вырывается признание, наверное, ранее невозможное: «Была ли уверенность у нас, у штаба Западного фронта, что мы удержим эту линию обороны и сумеем остановить противника на Можайском рубеже? Должен прямо сказать, что полной уверенности у нас, конечно, не было...».

Суровая патетическая правда, определяющая драматизм картины и благородную простоту авторской интонации, кадры, не скрывающие «теневых сторон» войны, по мнению Р. Кармена, определили широкий успех фильма: «Мы, фронтовые операторы, снимали такие кадры, заведомо зная, что время для их обнародования придет через многие годы. Мы были уверены, что в грядущей кинолетописи войны зритель увидит образ народа, все перенесшего, победившего»⁵.

И, наконец, *третье направление* в разработке темы Великой Отечественной войны, положенное фильмами В. Лисаковича и С. Смирнова «Его звали Федор» и «Катюша», органичным образом слилось с главным, знаковым направлением кинематографа 60-х — поиском нового лица, нового характера, нового героя. Историческая честность писателя Смирнова профессиональная сориентированность молодого режиссера Лисаковича на познание психологии героя, их обоюдная человеческая одаренность помогли встать на ноги и утвердиться на экране жанру портрета *рядового субъекта истории*.

В основу ленты «Его звали Федор» (1963) была положена легендарная история неизвестного русского солдата Поетана, которую, как искуснейший драматург, соткала жизнь и которой вернул фактические опоры писатель С. Смирнов. Лишь через восемнадцать лет было восстановлено настоящее имя героя, найдены его жена и дети.

Рязанский кузнец Федор Андрианович Полетаев — единственный из иностранцев, удостоенный высшей боевой награды Италии, Золотой медали за воинскую доблесть. Бежав из фашистского плена, он сражался в рядах лигурийских партизан, которые называли его «гигант Федор». Смерть принял, поднимая товарищей в атаку, за три месяца до окончания войны. Был похоронен на Поле славы генуэзского кладбища Стальено.

Утверждение типичности истории Поетана-Полетаева имеет свой эпический пафос. Конкретизация легендарного образа приводит к новому обобщению. И в единственной, расплывшей-

ся от большого увеличения фотографии героя видятся портретные черты тысяч еще неизвестных героев земли русской.

Писатель Сергей Сергеевич Смирнов наговорил своим глуховатым голосом очень простой, очень ясный текст, который воспринимается как сиюминутно возникший комментарий. Да и весь фильм выдержан в репортажной стилистике и даже рассматривался рецензентами как телепередача, возможно, оттого, что Сергей Смирнов в эти годы являлся одним из популярных телевизионных ведущих.

Встреча с С. Смирновым оказалась для молодого режиссера решающей. В дальнейшем ему неоднократно приходилось идти по творчески сложному, но захватывающему пути воссоздания документального облика героя и создания его кинообраза («Всего одна жизнь», совместно с Л. Махначом, 1963; «Вспоминая Чкалова», 1966; «Гимнастерка и фрак», 1968 и др.). Это интересные, мастерски выполненные работы, где Виктор Лисакович демонстрирует весь богатый спектр своего дарования. Но в истории кино он останется прежде всего автором «Катюши» (ЦСДФ, 1964).

Его героиня — военная медсестра, связистка, разведчица Катюша Михайлова, и она же в мирной жизни — врач Екатерина Илларионовна Демина.

Фильм построен на беседах С. Смирнова с Катюшей. Появление на экране автора-сценариста, диалогическое развитие повествования сближают эту ленту с телевизионной передачей. Но работающие «открыто» камеры телевидения вряд ли позволили бы сохранить ту непосредственность поведения и рассказов Катюши, что засняты «скрытой кинокамерой».

Дебют скрытой камеры состоялся задолго до «Катюши». Почти одновременно с Лисаковичем ею снимали В. Трошкин, И. Гутман. Прибегал к такого рода опытам и вгиковский учитель режиссера Л. Кристи. И все же «Катюша» воспринималась как первооткрытие. Почему? Да потому, что приоритет ее — не технический, а художественный. Техника в этом фильме сумела выразить полный творческий потенциал замысла.

Фильмы Лисаковича во многом инспирировали дебаты о возможностях скрытой камеры, но в чистом виде она менее всего свойственна ему самому. Скрытая, или «откровенная камера», как правило, фиксирует *ожидаемое*, иной раз стимулированное изъятие чувств или физическую реакцию героя. Метод, нащупанный в «Катюше», скорее можно назвать методом «катализатора». Чтобы вызвать героиню на разговор, авторы показали ей пятичастевый, специально для нее смонтированный фильм о боевом пути Дунайской флотилии. На экране Е.И. Демина увидела и себя — молоденькой кудрявой девушкой в момент перевязки раненого бойца. Изобретательному оператору фильма

А. Левитану удалось с помощью электрооптического преобразователя света провести съемки даже в темном просмотром зале и зафиксировать эмоции, отразившиеся на лице героини.

В записной книжке режиссера тех лет сохранился план съемок, показывающий, как тщательно планировались те самые «счастливые случайности», которые жаждет запечатлеть скрытая камера.

В воспоминаниях Катюши война предстала в непривычном для документального кино измерении — увиденной глазами юной девушки-солдата. Глубоко личный ракурс ее рассказа был новым в отражении военной темы. Была необычно проста, естественна, женственна и сама героиня. Но, отразив ее реальный облик в двух временных измерениях — в боевую молодость и послевоенную пору, авторы видят в ней и собирательный народный образ «Катюши» песенного персонажа.

Один из эпизодов фильма снимался в крымский степи, у того самого колодца, солоноватая вода которого спасла жизнь многим раненым. Здесь Е.И. Демина и вспоминает, как ходила она по воду:

«Только я поставила ведро вот здесь у колодца, вдруг, вот от туда вышел рыжий фриц такой...

Потом он стал спрашивать меня, я ведь ничего не понимала, что он говорит, потом говорю: «Фриц, мне водички нужно, я пить хочу и раненых там много — пить хотят». Он ничего не понимает, что я говорю: «Фриц, я есть русская Катюша», — «О, ну Катюша, гут, гут»... Достал губную гармошку и начал играть песню «Катюша». Поиграл, поприплясывал немножко, на одной ноге, на другой так попрыгал. Смотрел на меня все пристально, но не подходил ко мне близко. (...)

А потом с санитаром Сорокиным пошли второй раз за водой, пришли, набрали воду, и немец даже смотрел, но не тронул, ну, а потом, когда пошли обратно, Сорокин подорвался на хлопушке — он погиб здесь. Я принесла воду, ведро воды»⁶.

Девушка, идущая по минному полю за водой, — и врага поразила своей отвагой: «Потом они всегда где-нибудь к сопке выйдут, крикнут: «Рус, покажи Катюшу; стрелять не будем, стрелять нет...» — Ну так. Я выходила еще, показывалась, а ребята всегда ругались. Матросы... они не верили, что немцы...».

«Катюша» во весь голос заявила о наступлении нового этапа в кинодокументалистике. Маленькая по метражу и скромная по форме лента надолго определила содержание и стилистику документального киноискусства, зарядила его своей искренностью и человечностью, развернула и устремила глаза кинокамер к глубинам человеческих душ. О документальном кинематографе стали говорить как об искусстве *человековедения*.

Своими эстетическими принципами показа человеческого характера работы С. Смирнова и В. Лисаковича, посвященные военной теме, значительно повлияли на дальнейший процесс становления жанра кинопортрета — и биографического, и современного, — интерес к которому необычайно возрастает именно в 60-е годы. Биографии и воспоминания участников войны, утвердивших себя как личность в обстоятельствах, доставшихся на долю их поколения, становятся одной из ведущих тем, разрабатываемых отечественным кино и в последующие десятилетия.

И все-таки мы верим...

Фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм»⁷ занимает особое место в истории советского документального искусства. Его художественный опыт для кинодокументалистики современного этапа сравним по значению с тем влиянием, что имели открытия Д. Вертова и Э. Шуб в двадцатые годы.

Здесь сыграло свою роль то обстоятельство, что работа М. Ромма, имея определенные связи с классической традицией, оказалась на центральном перекрестке проблематики современного искусства, а также стала образцом новой художественной ткани родившейся на стыке тяготевших друг к другу игровой и неигровой кинематографий. Жанровые дефиниции в отношении этого фильма крайне сложны, и чаще всего исследователи прибегают к термину «документально-художественный», несмотря на то что в разное время термин этот применялся для обозначения кинематографических явлений совсем иной природы.

Фильм этот имеет большую библиографию. Едва ли есть в современной отечественной кинодокументалистике еще одна лента, описанная столь же подробно аналитически и влюбленно, что уже само по себе говорит о мощном творческом обаянии первоисточника...

Отсылая читателей к обстоятельным исследованиям фильма⁸, мы остановимся здесь лишь на опорных принципах его художественной конструкции, ссылаясь преимущественно на размышления самого режиссера.

«Наш фильм — не историческая хроника нацизма или его политическая история», — пояснял М. Ромм замысел фильма и его отличие от кинематографических версий этой темы в зарубежном кинематографе («Это не должно повториться») супругов Торндайков, «Кровавое время» Э. Лейзера, «Жизнь Адольфа Гитлера» П. Рота, «Ночь и туман» А. Рене, «С нами бог!» Д. Джаматтео, «К оружию, мы, фашисты!» Лина дель Фра).

«Для нас важнее осмыслить фашизм как явление, характерное для эпохи, показать почву, на которой он возник, заглянуть в душу рядового немца тех лет, выяснить, почему он пошел за Гитлером, какие слабые струны нашли в душе обывателя нацисты и как сыграли на них»⁹.

Разумеется, невозможно восстановить подробности невиданного по масштабам и целям эксперимента по нравственному растлению нации, осуществленного третьим рейхом, не сделав анализа политической ситуации или не восстановив хроника жизни Германии 30-х годов. Без них не удалось бы «вскрыть» сущность фашизма, сложнейшего многообразного явления, у которого есть предки и потомки, здравствующие и поныне. Рассказать о том, почему и как обыкновенный обыватель превращается в «обыкновенного» фашиста, т.е. в существо, прямо противоположное понятию «человек»¹⁰.

Этот позорный путь утраты человеком человеческого прослежен в фильме с дотошностью историка и эмоциональностью художника.

Двухсерийный фильм складывается из ряда глав, обрамленных прологом и эпилогом. Построенные как самостоятельные новеллы со своей локальной темой и четким драматургическим развитием, они в то же время находятся в причинно-следственной связи друг с другом. Одна глава служит фактическим обоснованием для завязки последующей и т.д.

Так, первый фильм рассматривает, как в течение нескольких лет гитлеровский режим сотворил образцового фашиста из глины нации. После пролога следует глава «Майн кампф», или Как обрабатывают телячьи шкуры», в пародийном названии которой отчетливо слышится ведущая, авторская тема — как обрабатывались человеческие души. Здесь рассказывается об издании уникального, рассчитанного на века, тома гитлеровского описания — из отборных телячьих шкур, из особых руд, мастерами, проверенными по десятое колено, со стерильно арийской кровью. Следующая глава — об авторе печально знаменитого «труда» и начале его политической карьеры. Далее идет глава «А в это время» — о Западе, который протанцевал, проморгал, недооценил распространение фашистской бациллы в Европе. Та же убойной силы эпидемия поражала общество Германии, о чем и рассказывают три последующие главы: «Культура третьего рейха», «Великая национальная идея в действии», «Эйн фольк, эйн рейх, эйн фюрер».

Исключительное, кошмарное, чудовищное в упаковке государственной нормы легко внедрялось в сознание миллионов, как в их желудки — сосиски и «общие супы», съеденные на фашистских сборищах.

Острый по режиссерской подаче и часто саморазоблачительный по сути материал, снятый операторами третьего рейха, вызывает смех, по поводу которого М. Ромм пишет следующее: «В мои намерения вовсе не входило делать комедию... В конце концов я решил, что этот смех в начальных частях закономерен, ибо есть что-то от грубого и тупого фарса во всей истории фашизма. Но этот фарс превращается постепенно в трагедию народа, грубый фарс превращается в кровавый фарс»¹¹. Вторая часть картины начинается главой «Мы принадлежим тебе». Здесь меняется сама интонация повествования, определяя иное эмоциональное восприятие материала.

... Послушный, с вымуштрованными мозгами, обыватель Германии застучал подкованными сапогами по дорогам войны. Вчерашние рабочие, крестьяне, торговцы, здоровые, молодые, работающие, пошли грабить, убивать и... умирать. Страшные кино- и фотосвидетельства их преступлений, включенные в картину, кажутся еще кошмарней от сознания того, что все это сделано рядовыми обыкновенными людьми. Эта постоянно подчеркиваемая мысль заставляет с особой тревогой вглядываться в современные кадры, запечатлевшие новую фашистскую поросль. Вся аргументация фильма, опирающаяся на два с половиной миллиона метров киноплёнки, просмотренной киногруппой, на тысячи фотографий и другие свидетельства преступлений фашизма, направлена на то, чтобы предупредить, предотвратить рецидив болезни, уже однажды поразившей человечество.

Картина исполнена надежды и веры в человека. Неслучайно обрамляют ее кадры с детишками из разных стран — чистыми, добрыми, нежными, заряженными энергией творчества, познания, созидания.

Тема, из которой родились игровые картины М. Ромма «Мечта», «Человек № 217», «Русский вопрос», «Секретная миссия», наиболее ярко и целенаправленно воплощена им в документальном материале. Но режиссер неоднократно подчеркивал, что монтировал картину по принципу монтажа немого игрового кино.

Основополагающим принципом построения фильма «Обыкновенный фашизм» М. Ромм назвал «монтаж аттракционов», поставив свою работу в цепь кинематографических исканий, начатых Эйзенштейном.

«Мне неприятно применять слово «аттракцион» по отношению к некоторым эпизодам этой картины, — оговаривает М. Ромм применение термина, эмоционально соединенного с атмосферой беззаботности и веселья, — «...оно просто выражает, это слово, крайнюю предельную выразительность необычай-

но страшного или смешного, пугающего, или удивляющего, веселого, или, наоборот, зловещего характера»¹².

... Монтаж аттракционов здесь не набор монтажных трюков, а целая и разнообразная система *остраннения* документального материала. Это неожиданные переходы и связки, это убийственная серьезность при показе официозных ритуалов, которая делает смешными упоенные клоунады ораторствующего Муссолини, или откровенно сатирический памфлет на тему удивительного единодушия нацистской верхушки в... привычке складывать руки пониже пояса, или издевательская ирония в лекции об арийских и неарийских черепах.

Объективность фактического материала здесь сочетается с авторской субъективностью организующих его средств. Зрительный ряд и звучащее слово, исходящее от самого режиссера, ведут обвинение каждый по-своему: один — тяжелой, часто трагической определенностью фактов, другое — эмоциональностью авторской трактовки. Вместе они составляют художественно-документальный образ-сплав, где идейная цель достигается публицистичностью выразительного решения. Тема оболванивания людской массы, превращения человека в марионетку, а его судьбы — в стереотипную роль, распisanную верховным «божеством», с гротескной и трагической силой прозвучала в фильме «Последние письма» учеников М. Ромма — Х. Стойчева и С. Кулиша («Мосфильм», 1965). Основой для фильма послужили письма немецких солдат, попавших в сталинградский котел. Остроумно использованы документальные кадры кукольного заводика, с конвейера которого сперва выходят «здоровые целлулоидные голыши». Хлебнувшие возмездия вояки, снятые на олимпиаде инвалидов, сравниваются с куклами без ножек и без ручек.

Задуманный М. Роммом фильм о современности, о борьбе против новой войны, который он видел идейным продолжением «Обыкновенного фашизма» и планировал назвать «Мир сегодня», заканчивали его ученики Г. Лавров, Э. Климов, М. Хуциев. Памятуя о глубокой вере замечательного художника в гуманистическую миссию человечества, они назвали последнюю работу М. Ромма «И все-таки я верю!».

Кинематограф 60-х вообще можно было бы назвать *кинематографом веры* — веры в советский строй, достоинства которого можно умножить честным служением, а недостатки искоренить критикой и принципиальностью; веры в государственную значимую миссию кинематографа — по-прежнему «важнейшего из всех искусств», веры в самого лучшего зрителя — умного, чуткого, способного оценить и понять труд художника.

Новые лоци

Взлет документализма в киноискусстве 60-х годов также следует рассматривать и в русле общей мировой культурной тенденции, подготовленной во многом бурным развитием передающих технических средств. Событийная социально-историческая плотность XX века потребовала более емкой концептуальной возможности объединения накопленного эмпирического материала. Художник увидел в документальном направлении искусства наиболее близкую к действительности эстетическую модель познания мира.

«Парнасу грозит «жилищный кризис», — пишет в начале 60-х годов один из первых исследователей советского телевидения Вл. Саппак. — Телевидение, фотография, документальное кино, полиэкран — сколько новых кандидатов, и все молоды, агрессивны, и все в творческом росте — ну прямо «турнир претендентов!»¹³

Запоздавая, сравнительно с другими развитыми странами, массовая телефикация СССР приходится как раз на 60-е годы. Освоение телевизионной эстетики становится допингом и для пока еще преобладающих традиционных форм кинодокументалистики. Творческое соперничество на данном этапе обоюдно благоприятно и для кино, и для телевидения, умножая в целом престиж и влияние экранной документалистики на общественное мнение.

Чрезвычайно значимо для развития документально-публицистических жанров литературы и искусства очевидное — после разоблачения культа личности Сталина — обновление пропагандистского инструментария руководящих обществом органов. Идеологи сами стремятся к документальному оформлению своих перспективных мифологем.

Коммунистическая партия СССР, провозгласившая на XXII съезде в 1961 году полную и окончательную победу социализма и переход к коммунистическому строительству, свой новый мобилирующий миф укладывает в рамки конкретного расписания семилетнего (на 1959—65 гг.) плана и восьмой по счету пятилетки (1966—70 гг.). Она заверяет, что «человечество получило реально существующее социалистическое общество и проверенную на опыте науку о построении социализма»¹⁴.

Идеология претендует на роль научной дисциплины. Научность, как и документальность, — знаковая характеристика культурной атмосферы 60-х, отразившаяся в создании особой кинематографической эстетики. «9 дней одного года» М. Ромма самый показательный ее пример.

Идейная, организаторская, воспитательная работа среди масс направлена на решение трех главных взаимообусловлен-

ных задач: создания материально-технической базы, развития коммунистических общественных отношений и воспитания нового человека. В ряде своих постановлений ЦК КПСС специально отмечает огромные возможности кинематографа в деле политической, культурной и эстетической подготовки строителей нового общества. Особое значение в разъяснении экономических перспектив и мобилизации сил для их достижения придает-ся искусству образной публицистики — документальному кинематографу.

Все полнее раскрываются и разнообразны возможности телевидения. Уже к концу 60-х годов, распространившись на большую часть территории страны, оно становится одним из ведущих идеологических инструментов государства. В документах XXIV съезда КПСС телевидение названо как в ряду средств массовой информации и пропаганды, так и в числе самостоятельных искусств. Это специфическое двуединство более всего проявляется в документальных жанрах и нацелено на задачу «убежденно, убедительно, доходчиво и ярко» «нести сотням миллионов людей правду о социалистическом обществе, о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране»¹⁵.

Таким образом, именно партийная идеология стимулирует дальнейший интерес к возможностям документального творчества, полагая возможным дисциплинировать его фоторегистрирующую природу «советскими» рамками. Документалист же, включаясь в этот процесс, надеялся на расширение привычной традиции в отражении действительности.

Общественная атмосфера 60-х — начала 70-х внешне способствует проявлению активной жизненной позиции и требовательного отношения художника к окружающей реальности. В цене публицистическая острота и смелость художественного анализа. Но главные идеологические постулаты остаются, естественно, табуированными: как для кино, так и для телевидения. Конкурентные же отношения между «большим» и «малым» экранами разрешаются через реализацию специфических возможностей.

Кинематограф, в целом сохраняя жанровую модель, сложившуюся к началу войны, продолжает интенсивный поиск на формальном, техническом уровне: разрабатываются системы поли-, вариоэкранного, стереоскопического, панорамного, широкоформатного кинематографа, дающие новый эффект документальной зрелищности, включенности человека в реальное пространство. Однако главные его достижения будут связаны с переосмыслением традиционных установок и концепций, с выстраиванием иной ценностной иерархии жанров, с новой акцентуализацией тем и героев.

Телевидение, открыв новые формы экранной документации, обогатило тем самым возможности аудиовизуального отражения действительности, предоставило познающему художнику более непосредственный и первозданный ее срез. В то же время выразительные и технические ресурсы ТВ создали мощную базу, на которой консолидируются все известные виды документального творчества: слово печатное и устное, фото- и кинослед факта и его звуковая фиксация, предметная документация и живое свидетельствование реальных людей.

Документализм «литературный» и «изобразительный», испытанный арсенал печатной публицистики, богатейшие возможности радиозвуковой газеты, экранная культура кинодокументалистики, — все это вошло в активный фонд документального телевизионного кино.

Конечно же, — и это оценено всеми — телевидение открыло новую страницу в документализме, предложив формы «прямого» отображения факта. Но не меньшей заслугой телевидения, и об этом упоминается значительно реже, является воплощение в телевизионной экранной форме *всех существующих видов и средств документального творчества*, которые в скором времени выведут его на предпочтительные, в сравнении с кино, позиции, а после горбачевской реформации общества сделают практически бесконкурентным информационно-пропагандистским оружием, действующим даже не от имени государства...

Сегодня исторические свидетельства о «дружбе — вражде» болыпезкранного и малозкранного кинематографа в 60—70-е годы воспринимаются с неодолимой ностальгией и печальным знанием конечного итога соперничества: в проигрыше там и там оказалось Искусство...

Тогда же эти экранные виды соперничали прежде всего на *эстетическом поле*, ревниво отстаивая свою художественную самость. Но, обособляясь и самоутверждаясь, телекино тем не менее чтит приоритет документалиста Дзиги Вертова в открытии некоторых «телевизионных» приемов и гордилось провидческими высказываниями о ТВ самого Сергея Эйзенштейна. Да, и документальное кино, горделиво опиравшееся на свою историческую базу, хватко перенимало телевизионные открытия.

Многозначное влияние телевидения на кинематограф, равно и наоборот, было очевидным и принудило исследователей к созданию общей экранной теории, С крайней кинематографической позиции на нее выходит Р. Юренев:

«Теория о самостоятельности телевидения как нового искусства, отличного от кино, сеет противоречия и даже распри в среде киноработников, отвлекает от решения более конкретных и важных вопросов.

Создатели кино- и телефильмов есть художники одного и того же могучего, развивающегося искусства кино, обогащенного телевизионной техникой. О дальнейшем развитии этого искусства пусть будут наши заботы»¹⁶.

Телевизионный критик С. Муратов — как бы с противоположным тезисом «кино как разновидность телевидения» — считает, что лишь в период подлинного расцвета телевидения, «тогда, а не раньше, мы наконец получим возможность определить границы того искусства, которое именуем кино»¹⁷.

Разнятся исходные позиции этих исследователей, но сливаются в одну принципиальную перспективу их предсказания:

Кинематографическая форма искусства должна и будет развиваться. И один из путей этого развития проляжет через телевидение, через обогащение его электронной техникой, эстетическими особенностями и открытиями, через его программное и последовательное освоение действительности, познание которой в 60-е годы мыслится главной и достойной художественной целью.

Контакты телевидения и кинематографа можно рассматривать как одну из разновидностей процесса художественного синтеза, протекавшего тогда во всех традиционных видах искусства.

Снесены зыбкие и во многом надуманные перегородки между документальной и научно-популярной кинематографией. Обычай разделять и противопоставлять, в частности в кинематографе, документальные и художественные жанры встал в тупик перед интереснейшими явлениями в экранном искусстве: возникновением документально-художественных жанров, проникновением документализма на территорию игрового фильма, утверждением художественной образности внутренней сутью кинодокументализма.

«Взрыв документализма», характерный для литературы и искусства этих лет, оказывается созидательным прежде всего для самого документального кинематографа, длительное время испытывавшего как бы дефицит документальности. Утраченная было специфика нашлась на своей, документальной, территории, оказавшейся плодоносной и для игрового кинематографа. В реальности, увиденной свежим взглядом, с ощущением авторской причастности и ответственности, открылись алмазные россыпи новых сюжетов, образов, характеров. Их хватало на всех. В творческих дискуссиях шестидесятых годов, что знаменательно, отсутствуют традиционные для тридцатых прения игровиков и неигровиков. Их объединяют новые масштабы художественного мышления, обусловленные размахом и сложностью социально-общественных задач. В эти годы в кинопублицистику приходят М. Ромм, К. Симонов, Г. Чухрай, С. Образцов, В. Ордынский, М. Хуциев...

Если выстроить диаграмму этого периода, взяв точкой отсчета 1960-й год, то эта условная линия будет похожа на траекторию самолета, который, стартовав, сначала идет на «бреющем» поле, а потом резко взмывает вверх, ложится на верный курс.

Затянувшийся бреющий полет на фоне успехов игрового кино не удовлетворял ни молодых, ни многих опытных кинематографистов. Показательна дискуссия, которую вызвала полемическая статья С. Юткевича «Размышления о киноправде и кинолжи», опубликованная в журнале «Искусство кино» в начале 1964 года. Он писал о небрежном, расточительном отношении кинодокументалистов к богатому практическому и теоретическому наследию Д. Вертова, Э. Шуб, В. Турина. Писал о повальном увлечении «киноправдой» западных кинематографистов и о том, что вертовские позиции порой заведомо теми искажаются.

С горечью отмечал С. Юткевич пассивность советских кинематографистов в этом принципиальном идеологическом и эстетическом поединке, где приняли бой, «развивают, обогащают, двигают вперед *наше понимание киноправды*» документалисты других социалистических стран. «... Буржуазным теориям «потока жизни», псевдообъективной фиксации фактов необходимо решительно противопоставить и в теории и на практике идеиную, волевою драматургическую организацию материала, выявляющую четкий по своей общественной направленности взгляд художника»¹⁸.

Строгий в оценке советских фильмов, в том числе и известных мастеров, С. Юткевич подавал пример нелицеприятной критики, от которой документальное кино отвыкло, но которая, по его мнению, была необходима для преодоления инерции покоя.

Статья всколыхнула кинематографическую общественность, чего и добивался ее автор. С. Юткевича всецело поддержал представитель нового поколения А. Колошин, анализирувавший неудачи советских фильмов на международных конкурсах¹⁹. Не приняли большинства его упреков «старики» — Р. Григорьев, Р. Кармен, А. Медведкин²⁰. Но главным было то, что дискуссия отразила накопившуюся энергию, консолидировала силы для нового рывка.

Ситуация для подъема была благоприятной. Еще полны сил главные фигуры документального кино 30—40-х И. Копалин, Р. Кармен, Р. Григорьев, С. Бубрик, И. Сеткина, братья Посельские, Н. Кармазинский, М. Каюмов, Б. Небылицкий, Л. Мазрухо...

Активно работает среднее поколение — Е. Учитель, Л. Кристи, В. Микоша, С. Зенин, А. Новогрудский, Г. Асатиани...

И подросла кинематографическая молодежь... Кадровый состав документального цеха заметно помолодел.

Педагогический талант И. Копалина выпестовал целую плеяду молодых документалистов, с которыми связывались надежды нашего кино. В начале шестидесятых годов приходит преподавать во ВГИК Роман Кармен. Ведут режиссерские мастерские бывшие вгиковцы Арша Ованесова и Леонид Кристи.

Вгиковская молодежь радуется своими проблемными очерками и поэтическими зарисовками, а поприщем для самостоятельной работы выбирает целинные края кинематографии — периферийные студии. На Дальнем Востоке интересно начинает режиссер А. Косачев («Шел геолог» и «Начинается город»). Ответственным гражданским чувством пронизана работа дипломников ВГИКа В. Краснопольского и В. Ускова «Тени на тротуарах» (ЦСДФ, 1960). Борьба за моральную и нравственную чистоту молодого поколения становится одной из гражданских забот документального кино этого десятилетия. Молодой задор и студенческий юмор пронизывает ленту Л. Файнциммера и И. Жуковской «Чехословакия в Москве», снятую операторами-вгиковцами И. Бганцевым и Л. Михайловым (ЦСДФ, 1960). Р. и Ю. Григорьевы мастерски используют синхронный репортаж в фильме о всемирном молодежном движении за разоружение «Слово предоставляется студентам» (ЦСДФ, 1960).

Документальный очерк, новелла, репортаж, фильмы малых объемов — «короткометражки» дают молодым возможность эксперимента и поиска. Они все чаще прибегают к синхронным съемкам, интервью, кинонаблюдению, открыто подчеркивают репортажную стилистику своих работ.

С молодежной темой приходит в кино Эстонии режиссер В. Андерсен («Встречи на улице», 1960).

В «Реке гор» — очерке вгиковца М. Убукеева (1960) — обещание поэтического полноводья киргизской кинематографии.

В 1960 году хроникально-документальные студии страны создали 23 полнометражных фильма, 360 короткометражных, около 1400 номеров периодических журналов. К концу десятилетия объем продукции несколько снизился — 300 фильмов и 1300 номеров периодики ежегодно, — но тем не менее и этого было достаточно для нормального развития процесса.

Многообразие — вот, пожалуй, то единственное слово, которым можно лаконично охарактеризовать документальное кинопроизводство этого периода.

Многообразие — тематическое, жанровое, стилевое. Многообразие индивидуальных дарований. Наличие не менее десятка

эпицентров документального кинотворчества. И не только в Москве и Ленинграде. Расцветают подлинно национальные школы документалистики в Прибалтике, Молдавии, Киргизии. Интересно работают киностудии Свердловска, Дальнего Востока, Северного Кавказа...

Уроки фестивалей, о которых писал А. Колошин, а в еще большей степени уроки творческой самокритики, внимательное изучение мирового кинематографического процесса и исторического наследия отечественной кинопублицистики, стали приносить свои закономерные плоды.

С середины шестидесятых годов программы советских фильмов встречают неизменно одобрительное отношение жюри и зрителей на крупных международных смотрах документального кино в Оберхаузене, Лейпциге, Кракове и др.

Но самое важное — это *объединяющая все поколения документалистов атмосфера поиска*. Происходит разработка новых логий, открываются новые энергетические источники, завоевывается новое художественное пространство через тематику и инструментарий. Утверждается открытая публикация авторской позиции.

Девизы творческого постижения реальности шестидесятых прокламируются в названиях фильмов — «Хроника без сенсаций», «Без легенд», «Просто человек», «Взгляните налицо»...

Художественные процессы, переживаемые документальным кинематографом, послужили материалом для многих критических и теоретических исследований шестидесятых годов²¹. Они останутся предметом изучения и в последующие десятилетия.

Киноведение начинает показывать себя как *«производительная сила»*, способная активно влиять на формирование эстетики документализма.

В уже упомянутой статье «Размышления о киноправде и кинолжи» С. Юткевич писал: «Огорчительно, что критики, ограничиваясь по инерции лишь описательным методом и упрекая авторов документальных фильмов в информативности и иллюстративности, сами как бы боятся затеять важный разговор о выразительных средствах документальной кинематографии, о драматургии, методах съемки и монтажа, роли звука, т.е. обо всех тех компонентах, которые создают эстетику этого вида искусства»²².

Киноведение готовилось к этому непростому разговору исподволь, изучая исторические традиции документалистики, связь с которыми была заново и остро прочувствована в шестидесятые годы. Выходит монография Н. Абрамова «Дзига Вертов» (1962), осуществляется выпуск сборников статей Д. Вертова и Э. Шуб.

Некоторые проблемы эстетики документального кинотворчества намечены С. Дробашенко в книге «Экран и жизнь», которая вышла в свет в 1962 году, но, естественно, опиралась на фильмы предшествующих десятилетий. Закономерным ее продолжением стала монография того же автора «Феномен достоверности» (1972), отразившая новации в художественном процессе 60-х и выделившая среди них, как наиболее яркую особые эстетические качества прямого кинематографического отражения действительности. Объект исследования С. Дробашенко — документальный фильм как художественное образование, где «из материала документ становится «несущей частью» художественной конструкции. И не потому только, что он может стать «образом», но и потому, главное, что сохраняет раскрепощенное богатство реальности как поле для наблюдений самостоятельно мыслящего и стремящегося к такому самостоятельному мышлению ума»²³.

Теоретические осмысление опыта 60-х многовекторно. Исходные позиции исследователей часто полярны, но направленность внутрь, в глубину художественной сущности документалистики, приводит их поисковые тропы к пересечению.

Л. Рошаль берется за описание не менее самобытного и вовсе не чуждого документальной природе феномена «игры»²⁴. Это образный термин, охватывающий различные формы и проявления художественной условности, черты поэтики документального искусства. От такой «игры» никогда не отрекался автор широко подхваченной, но вырванной из контекста его творчества формулы «мир без игры», — Дзига Вертов.

Эти и многие другие исследования художественных потенциалов документального кино, порожденные проблемностью документализма 60-х годов, послужили созданию современной научно-теоретической базы этого вида искусства.

60-е годы — это интереснейший перекресток, где сошлось прошлое и будущее страны, где сочетаются в своеобразном равновесии апологетические ценности общества и конструируются новые цели.

Разоблачение культа личности подмыло мифологический фундамент идеологии, но сохранило веру в конечную правоту документального свидетельства. Революционная романтика неисповедимым образом сплелась с космической. Победа в Великой Отечественной порождает новую массовую психологию — весь Земной шар видится с нашей Крыши мира. Государство, как оплот традиции, «по-отечески» школит новое поколение, пока не доведенное до диссидентства. «Физики» не могут

жить без «лириков», а все вместе — без кинематографа, литературы, бардовских песнопений...

А может все это и было *реальным социалистическим жизнеустройством*¹? !

Документалисты, во всяком случае, в этой действительности жили по социалистическому закону: творили по способностям, получали по труду...

«Шестидесятые» в документальном кино, конечно же, интересны нам по своему событийному составу. Впрочем, самоценен, в этом смысле, любой исторический пласт.

Однако далеко не каждая эпоха способна породить свой особый социально-эстетический феномен прочтения реальности. Документалист-фиксатор далеко не всегда способен стать демиургом реальности, придать ей целостную законченность художественного образа.

Документальное кино 60-х такой образ имеет.

*«Если бы парни всей земли...»
(политическая кинопублицистика)*

«У моих ног в кожаном футляре автоматное оружие. Оно заряжено не смертоносными пулями, а безобидной киноленткой, которая, впрочем, может стать и обвинением, и судьей, и грозным оружием...», — так скажет о своей профессии известный кинодокументалист В. Микоша²⁵. Ему, фронтovому оператору, хорошо известно, что камера является мощным оружием и в борьбе за мир...

В международной тематике документального кинематографа 60-х годов тема борьбы за мир приоритетна, что подчеркивает высокий статус хроники и образной публицистики. И действительно, они внесли свой немалый вклад в утверждение мирных инициатив нашей страны, которые на рубеже 70-х годов были обобщены и провозглашены как целостная Программа мира.

Борьба за мир, дружбу, сотрудничество народов всей земли — цель и идея по существу каждой ленты, снятой советскими кинематографистами. Этому благородному делу отдают свой талант и силы опытные киножурналисты Р. Кармен и А. Медведкин. Фильмы на международную тему составляют особый цикл в их творчестве.

Ответственность этой темы разделяет и режиссер И. Копалин, сняв в 1962 году страстный репортаж «Набат мира», о состоявшемся в Москве Всемирном конгрессе за разоружение.

Кинематографисты шести стран — Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Кубы, Японии и СССР,

объединенные Всемирным Советом Мира, выпустили первый номер международного киноальманаха «День молодого человека» (1961, общий монтаж Ю. Озерова, текст Г. Мдивани) и посвятили его молодежи с призывом остановить войны.

Продолжая хроникерскую традицию «Дней»²⁶ 22 апреля 1970 года, в юбилейную дату рождения Ленина, 78 операторов фиксировали важнейшие события в разных точках планеты. Работу, проведенную документалистами советского кино и телевидения, возглавили сценарист Егор Яковлев и кинорежиссер Виктор Лисакович. Им удалось собрать впечатляющую хронику одного дня. А главенствующий вектор в социальном поступательном движении человечества авторы увидели в стремлении к миру, свободе, национальному равенству, социальному прогрессу. На Лейпцигском фестивале политическое обозрение «Мир в этот день» было награждено Призом Всемирного Совета Мира.

Подобные художественно-политические акции для ответственных и вдумчивых документалистов (таких еще большинство!) носят не формальный и не «заказной» характер. Приходит понимание: история с помощью средств массовых коммуникаций вплотную придвигается к человеческому индивидууму. Мирозрение личности все больше и буквально зависит от «зрения мира», воспитываемого визуальной информацией кино, телевидения и фотографии. На глазах миллионов происходят отныне и гуманные, и преступные деяния. Оставить их без должного комментария, оценки, истолкования кажется непривычным и, быть может, даже опасным.

Трагический опыт минувшей войны, возможность всемирной ядерной катастрофы, угрожающей всем и *каждому*, рождает обостренную ответственность Художника за судьбы мира. Статус профессии документалиста-международника весьма высок и общественно значим. Народный артист СССР знаменитый Роман Кармен продолжает оставаться живым олицетворением героической профессии хроникера и в 60-е, и в 70-е годы. Он, не изменяя своего «карменовского» почерка, снимает фильмы о Кубе («Пылающий остров», «Голубая лампа»), о национально-освободительном движении в Латинской Америке («Пылающий континент»), о победе, а потом и поражении левых сил в Чили («Чили — время борьбы, время тревог», «Сердце Корвалана») и др. Официальная тассовская и апэновская информация в его лентах приобретает плоть и кровь, дышит судьбами людей, волнуется отзвуками далеких революционных битв за высокие истины.

Многие его ученики по ВГИКу и студии вскоре вполне преуспеют в международной кинопублицистике, станут весьма мас-

теровиты, но так и не превзойдут в славе своего учителя, который сумел создать и провести через все свое творчество авторизованный имидж «Человека с кинокамерой».

В политической кинопублицистике 60-х очевиден первостепенный интерес к разработке *авторских моделей* истолкования международных событий.

Такая попытка сделана режиссером-оператором А. Ниточкиным в фильме «Гвоздики нужны влюбленным» (сценарий И. Менджерицкого и А. Ниточкина, «Мосфильм», 1964). Здесь о жизни послевоенного поколения Европы рассказывает его советский ровесник — осиротевший в войну мальчик, который спустя двадцать лет проехал с кинокамерой по фронтовым дорогам отца.

Сотни тысяч метров пленки, снятой документалистами разных стран, просмотрел народный артист СССР Сергей Образцов, прежде чем обратиться с экрана к зрителям в фильме «Кинокамера обвиняет» (авторы фильма С. Образцов, И. Грек, ЦСДФ, 1967). Эта лента — кинематографический вариант того, что сделал прогрессивный американский фотограф Стейхен в знаменитой выставке «Род человеческий», утверждающей общегуманистическую идею — все люди равны перед лицом жизни, все имеют право на счастье.

Эта выставка, собственно, и подала С. Образцову мысль собрать и объединить кино съемки о жизни человека середины XX столетия. Но позиция советского художника — определенной, социальной, активной: «Конечно, каждый человек имеет равное со всеми право на счастье, и не нам, советским людям, оспаривать этот тезис. Но беда в том, что сотни миллионов людей живут с единственной мыслью — не умереть сегодня. Я знаю это. Я видел голодных на улицах огромных городов. Сотни бездомных, годами спящих на холодном асфальте или голой земле. Худых, как ящерицы, матерей, окруженных голыми, рахитичными и очень часто слепыми детьми. Вот мне и захотелось рассказать об этой недосказанной Стейхеном второй части правды»²⁷.

Вот кадры рождения нового человека. Единственного, неповторимого — «такого не было, пока он не родился, и не будет, если он умер». Но в эту же секунду на земле родилось еще четверо. На полиэкранном изображении — появляются все новые портреты малышей, отправляющихся в жизненный путь с надеждой в глазах. Но путь многих миллионов будет перечеркнут империализмом, расизмом, голодом...

Спонтанный эмоциональный комментарий, рождающийся полуимпровизационно, сопровождает хронику — сенсационную и... равнодушную.

... Безногий акробат на крыше небоскреба... Толпа изможденных индусов умоляет — оператора! — о съедобном куске. Пыта-

ют током человека... Кто и с каким чувством снимал эти кадры — неизвестно. В фильме они анонимны и выполняют подчиненную роль иллюстративного материала. Но одного автора — японского оператора, снявшего, как на глазах семьи топят в реке вьетнамского крестьянина, — в фильме назовут. Здесь BOSHPI-кает новая тема фильма — сторонняя объективистская фиксация граничит с преступлением. Кинокамера обвиняет и того, кто равнодушно взирает на мир через объектив.

С. Образцов говорит от своего лица, не как политик или журналист, а как артист-кукольник, чья профессия — дарить детям улыбку. Его побуждения, приведшие на экран, — дать им прочное счастье, потому что ни одна самая веселая кукла не вызовет улыбки у голодного, больного, избитого ребенка.

Писатель Константин Симонов в содружестве с эстонскими кинематографистами режиссером-оператором С. Школьниковым и оператором М. Каськом сделали фильм «Там, где жил Хемингуэй» (1964). Это рассказ о Кубе, которую хорошо знал и любил американский писатель, обещавший ей большое будущее и сердечно приветствовавший ее революцию. (И Хемингуэй, и Куба — культовые знаки 60-х гг.)

Задача воссоздания образа писателя здесь связана с показом новой жизни кубинцев. Камера примечает выразительные лица рыбаков, один из которых стал прообразом героя знаменитой повести «Старик и море». Духом Хемингуэя пронизаны азартные съемки рыболовецкого состязания. Комментировал эти эпизоды К. Симонов, что придало ленте особую лирическую окраску и литературную законченность.

Еще в 50-е годы получают известность путевые очерки грузинского кинорежиссера Георгия Асатиани, снятые совместно с оператором О. Деканосидзе («Путешествие в Непал», «Охота в джунглях»). Фильмы-путешествия и впоследствии занимают видное место в его творчестве («Дороги пятого континента», 1964, «В стране инков», 1964 и др.).

Но в таких работах, как «Разноэтажная Америка» (1961), «Земля марокканцев» (1962) уже преобладает публицистическое начало, а лучший его фильм — «Алжирский дневник» (1962) посвящен освободительной борьбе алжирского народа. Лента построена как личный дневник кинематографиста. Кинокамера здесь — страстный и эмоциональный рассказчик, умеющий передать и событийную динамику, и своеобразие национального портрета.

Рядом публицистических фильмов заявляет о себе молодой режиссер Леонид Махнач. Фашистское прошлое высокопоставленного чиновника в правительстве Аденауэра разоблачается им в фильме «Вы преступник, Оберлендер!» (1960). О происках

империалистических разведок предупреждают фильмы «По черной тропе» (1962), «Снова на черной тропе» (1963), «Капли яда» (1965).

«Золотого голубя» XI Лейпцигского фестиваля был удостоен снятый им советско-польский фильм «За вашу и нашу свободу» (сорежиссер Л. Перский, 1968) — хроникально-документальная история освобождения Польши Советской Армией, вклада польских воинов в разгром фашистской Германии.

Обращаясь к истокам международной политики СССР, Л. Махнач в 1969 году снимает фильм «Знамя над миром» (сценарий С. Зенина, А. Новогрудского).

Над фильмами международной проблематики в эти годы активно работают И. Гутман, И. Бессарабов, Б. Небылицкий, А. Кочетков, Е. Вермишева, Д. Рымарев, Ю. Монгловский и многие другие. Привлекаются к сценарной работе журналисты Г. Боровик, Г. Кублицкий, М. Стура, В. Ломейко, Г. Шергова...

И в мирное время документалист-международник зачастую ощущает себя как на передовой. Снимая классовые бои на улицах Вены, был серьезно ранен кинооператор Анатолий Колошин. Диапазон его авторских работ довольно широк. Лиричны, окрашены мягким юмором и изобразительно живописны портювые зарисовки в фильме из «лондонского» цикла «Мастерская на Темзе» (ЦСДФ, 1967). Публицистическим пафосом проникнут фильм «Чехословакия, год испытаний» (1969), разумеется, поддерживающий советское истолкование чехословацких событий.

Важное место в международной тематике советского документального кино отведено героической борьбе народа Вьетнама за свободу и национальное единство. И здесь существует некое «прокрустово ложе» в подаче фактов, но чисто по-человечески документалистам не приходится лгать, выражая сочувствие многострадальной стране.

Опытном фронтовых кино съемок пришлось овладеть молодому поколению советских операторов Олегу Арцеулову, Владимиру Комарову, Ивану Галину. Они приняли эстафету вьетнамской темы, можно сказать, прямо из рук выдающегося кинодокументалиста Романа Кармена, которому довелось снимать уход из страны последних французских колонизаторов. Но вьетнамский народ ожидали еще более страшные испытания. Кинокамера вновь видела горящие деревни и растерзанные тела детей, с той только разницей, что огонь вспыхивал от напалма, а дети умирали от осколков бомб с игрушечным названием «шариковые».

«Меконг в огне» (автор сценария и режиссер В. Комаров, операторы О. Арцеулов и В. Комаров, ЦСДФ, 1966) рассказывает о партизанском движении в Южном Вьетнаме.

Они снимали людей, возделывающих рис, — на спине маскировочный пальмовый лист, за поясом — гранаты. Давали выразительные портреты людей. Вот без слов смотрит в воющее небо осиротевшая девочка по имени Слезинка. Вот бесстрашно, сдержанно рассказывает о перенесенных пытках молодая женщина — это уже диктор вложил свои эмоции в перевод ее синхронно записанной речи.

Важное место в фильме занимали эпизоды, рассказывающие о методах крестьянской войны. Семья — стар и млад — аккуратно затачивает бамбуковые колышки. Мужчина извлекает из дупла рой диких пчел. Крестьяне из отряда самообороны делают стрелы. Но это народное оружие не покажется смешным вооруженному до зубов врагу. Коляя — острием вверх — будут вбиты в дно глубоких ям, вырытых на тропе. Пчелы защитят другой подступ к деревне. Дерево преградит, лиана стреножит... В этих кадрах — и сила, и правота вьетнамского народа, за дело которого сражается сама природа.

В «Репортаже из Северного Вьетнама» (режиссер-оператор О. Арцеулов) проводится мысль об удивительной жизнестойкости вьетнамцев. Только что пережив страшную бомбардировку, люди покупают цветы. Из обломков самолетов делают расчески и лампы. В бомбовых контейнерах купают детей, кормят скот. Отбирая такие детали, О. Арцеулов тем самым говорит: жизнь все-таки сильна, хотя война и стала ее буднями. Этот народ не сломить!

Определенные сложности были связаны с цветовым решением фильма. «Когда я начал снимать, — вспоминает оператор, — мне показалось, что все выглядит уж очень красиво. А избыточная красивость как-то здесь неуместна. Например, горит деревня на фоне вечернего неба, языки пламени, пальмы... Что же делать? Потом я постарался этот «недостаток» превратить в своего союзника, сделать его изобразительным ключом фильма. Цвет помог мне подчеркнуть удивительную несовместимость красоты этой земли и того ужаса, что на ней творится»²⁸.

Из вьетнамских наблюдений сложились фильмы автора-оператора Ивана Галина «Трагедия и подвиг народа» и «Необъявленная война» (обе — 1969).

Боль, уважение, восхищение к этой маленькой, истекающей кровью стране приводят туда съемочные группы из многих стран. И. Ивенс снимает здесь ленту «17 параллель», кубинец С. Альварес — «79 весен»... «Серебряного голубя» на XII Лейпцигском фестивале были удостоены две картины о Вьетнаме — японская «Вьетнам» и советская «Необъявленная война» режиссера-оператора И. Галина.

Активное вмешательство в международную политику, в борьбу за мир против интервенций, против провокации новых

войн — характеризует последний период творчества Александра Медведкина. Следуя полузабытой в 50-х годах традиции переосмысления реакционной хроники (Э. Шуб, А. Довженко, С. Юткевич) и опираясь на собственный опыт сатирического изобличения пороков, он обратился к теме, волнующей весь мир — теме возрождения фашистского милитаризма.

«Внимание! Ракеты на Рейне!» — так назывался его фильм-плакат, выпущенный в 1959 году. В официальной германской хронике он находит сборища ветеранов «Стального шлема», угрожающий топот реваншистских парадов. Огромное впечатление производит лобовое столкновение кадров самодовольного натовского генерала с кадром, где стрелкой указывается этот самый генерал в ближайшем окружении Гитлера. Или зафиксированный момент рукопожатия американского и немецкого генералов с тем эпизодом на Нюрнбергском процессе, где американец клеймит фашистского преступника — ныне его лобезного коллегу.

Антимилитаристская тема была развита в полнометражном фильме «Разум против безумия» (соавтор сценария Б. Леонтьев, оператор В. Русанов, композитор Н. Иванов-Радкевич, 1960). Была подобрана целая галерея фотопортретов поджигателей войны — от изобретателя пулемета Максима, кайзера Вильгельма, миллиардеров Ротшильда и Моргана до либеральных болтунов Вандервельде, Чемберлена, Делады, до Гитлера, Муссолини, Гимmlера, целующего «пушечного короля» Крупна... И после краткого, энергичного монтажа кадров Второй мировой войны — новая галерея: Аденауэр, примеряющий то академическую ермолку, то вермахтовскую фуражку, за ним летчик Клод Изерли, сбросивший атомную бомбу, и капеллан, благословивший его на это кошмарное деяние...

Большую роль в этом обвинительном фильме играет резкий, темпераментный дикторский текст, но еще больший эффект производят кинематографические приемы: монтажные стыки видов Хиросимы до и после бомбежки, показ пленок от конца к началу — Гитлер, пятась, вылезает из автомобиля, как бы пытаясь проникнуть в современность; взорванные дома, как бы вызывая к отмщению, встают из развалин. Впечатляет и двойная экспозиция: Чемберлен кичится бумагой — договором с Гитлером — на фоне фашистских бомбардировщиков; и даже мультипликация: потоки бумаг, сочиненных женеvскими дипломатами, захлестывают как волны берега Женевского озера. Все эти трюки, аттракционы быют прямо в цель, не требуя словесных объяснений. И в этом сила кинематографических памфлетов Медведкина.

За десятилетие (1959—1968 годы) Медведкин разоблачает колониализм и унижение народов Африки («Закон подлости»,

1962), попытки возродить фашизм («Тень ефрейтора», 1965), милитаризм («Склероз совести», 1968).

И в этих фильмах — разнообразие кинематографических приемов: введение актера в ткань документальных эпизодов, урупнение особо выразительных деталей хроникального кадра, введение в хроникальные планы мультипликационных указателей, живописных плакатов, титров. Запоминается металлический доллар, пульсирующий как сердце в груди капиталиста.

Во всех памфлетах Медведкина немалую роль играют кадры мирной деятельности людей, митингов борцов за мир, детей, с надеждой глядящих в будущее. Впечатляют и портреты политических деятелей, погибших от рук реакционеров — братьев Кеннеди, Мартина Лютера Кинга, Патриса Лумумбы. Китайскому революционеру Сун-Ятсену Медведкин посвятил фильм, подкупающий дружелюбием, теплотой, так же как и «Письмо китайскому другу» (1969), где не разоблачение, а дружеское увещание, напоминание о традициях дружбы — основная интонация.

С международной тематикой связан один из значительнейших фильмов Медведкина «Тревожная хроника» (1972) — о варварском уничтожении и загрязнении окружающей среды. Режиссер страстно говорит об оскорблении природы, об истреблении многих видов животных, птиц, рыб и, наконец, об отравлении людей радиацией, отработанными газами, сточной водой. Режиссер прямо увязывает экологические катастрофы с капиталистической конкуренцией, с гонкой вооружений, с безразличием буржуазных правителей к судьбам рядовых людей. Следует отметить, что эти прискорбные причины не отсутствовали и в нашем обществе. Но об этом речи, к сожалению, нет. Критика в фильме односторонняя...

Позднее, в 1980 году Медведкин вернется к антивоенной тематике. Его последний фильм «Безумие» — о катастрофической опасности атомных вооружений. И в нем автор-режиссер уже непосредственно обращается к зрителю, предупреждая о приближающейся опасности. Опыт крупнейшего мастера, авторитет человека, прошедшего Гражданскую и Вторую мировую войны, дает ему право так доверительно и серьезно говорить с экрана.

Влияние Медведкина сказалось на всемирной кинодокументалистике. К его методу обращались и американские, и английские кинематографисты. В 1967 году во Франции были созданы рабочие съемочные группы по имени «Медведкино». Режиссер Крис Маркер снял о Медведкине фильм «Поезд в пути». Остается пожалеть, что опыт киносатирика, развитие жанра кинопамфлета в нашем кино продолжены не были. Возможно, мир, в ко-

тором мы сейчас живем, оказался многополюсной, чем виделся в 60-х... Возможно, изменился тип самого художника-документалиста, уже не посягающего на глобальное мировоззренческое осмысление реальности. А личность Медведкина, конечно же, уникальна...

Несмотря на определенные успехи, к концу десятилетия политическая кинопублицистика стала сдавать завоеванные ранее позиции. Очень немногие фильмы могли бы стать в один ряд с «Пылающим островом» Р. Кармена (1961) и работами А. Медведкина. Сузился жанровый диапазон. Международная тематика становится рутинной, обыденной и скучной. Помощь Советского государства социалистическим странам, участие в экономике и торговле с дружественными государствами — не самый киногеничный материал.

Серьезную конкуренцию угасающему киножурналу «Иностранная кинохроника» составляет телевидение, оперативно освещающее международные новости.

В этой ситуации кинодокументалистика должна была мобилизовать и использовать другие свои качества — аналитическое осмысление кинокадра, широкие возможности образного обобщения, точную драматургическую организацию материала, остроту и выразительность операторского языка.

Справедливо и своевременно прозвучало предупреждение Романа Кармена:

«В современных условиях борьбы идеологий мы должны отдавать себе отчет в том, что там, где мы опоздаем с нашим правдивым словом, нас опередит враг. Где мы промолчим — прозвучит голос наших противников. Где замешкаемся, проявим недопустимый нейтралитет — потеряем миллионы человеческих душ, стремящихся к познанию правды»²⁹.

Международная кинопублицистика 60-х привносит новые черты в собирательный образ советского хроникера.

Это по-прежнему проводник государственной линии, исполнитель государственного дела, но в деле этом уже задействована человеческая личность самого кинематографиста, его убеждения, моральные качества. Его психологически цельная и искренняя позиция патриота, отстаивающего интересы Родины, и одновременно — интернационалиста, протягивающего руку помощи всем людям планеты, находит отзыв во все еще полных зрительных залах, воспитанных на песенной масскультуре образца: «Люди мира, на минуту встаньте!» или «Дети разных народов, мы мечтою о мире живем»...

Пожалуй, первый серьезный ущерб данный имидж политического хроникера потерпел после событий «Пражской весны» 1968 года и по той самой причине, на которую указывал Р. Кармен: мешкали, недоговаривали, умалчивали. А в кино- и теледокументалистике т.н. брежневского застоя это случается уже сплошь и рядом...

Обзор и Образ

Потенциальные возможности обзорного фильма — авторской «сводки» фактов в единое целое произведение — были раскрыты еще классиками документального кино и в последующем эта киноформа всегда занимала почетное место в жанровой сетке репертуара. Тем не менее, реальные художественные возможности обзорного фильма были порядком подзабыты и упрощенная и выхолощенная в осторожных повторениях модель образца 30-х грозила превратиться в единственно возможный образец экранизированного в цвете доклада с многочисленными параграфами социальных достижений. Поскольку подавляющее большинство обзорных фильмов создавалось к круглым историческим датам, за ними закрепилось название «юбилейных».

Эстетические веяния 60-х годов, однако, не обошли этой традиционной (а для многих просто «консервативной») формы организации кинодокумента. Конечно же, не сразу был преодолен удобный трафарет юбилейного фильма, по которому сняты такие ленты, как «Грузия родная» (1961), «Беларусь — республика моя» (1963) и другие, упрямая инерция которых превращает фильм-обзор в набор географических или экономических сведений, окрашенных в восторженно-комплиментарные тона, наконец-то получает суровую отповедь критики. Почти с полемическим пафосом утверждается казалось бы бесспорный тезис: «Кинообзор — это искусство!»³⁰.

Москва много раз становилась героиней экрана. Неоднократно снимал ее и режиссер, народный артист СССР Илья Копалин. Снимал ее светлое и радостное преображение в годы пятилеток. Запечатлел ее сурово насупленный лик в момент концентрации всех сил для отпора фашистскому полчищу.

Нелегко преодолевать инерцию привычного взгляда, уходить от созданных самим собою образцов. Но это удалось авторам фильма «Город большой судьбы» (ЦСДФ, 1961) настолько, что даже у защитника жанра кинообзора К. Славина вырвалась

неловкая похвала: «...совсем не думаешь, что это обзорный, фильм...»³¹.

Непривычна была сама интонация разговора со зрителем — дружеская, мягкая, лирическая, которую рождали первые же эпизоды сценария, написанного С. Зениным и Ю. Каравкиным.

«Друзья-зрители, нам придется вместе немало походить по улицам, постоять на перекрестках, посидеть под деревьями, переступить не один порог в поисках встреч с теми, кому суждено стать нашими героями.

Однако раз уж мы забрались в небеса, не будем торопиться на землю и попробуем охватить взором место, где развернется действие фильма...»³². И в первых же кадрах показана Москва, снятая с такой высоты, что кажется игрушкой-макетом, прикрытым ватой облаков. Но вот город приближается, множится число его крыш, топографические объекты обнаруживают жизнь, мчатся машины, угадываются фигурки людей. Дома, скверы, люди — все вместе это и есть Москва. Но только ли это, доступное взору?

Замысел нового фильма И. Копалина сложнее и масштабнее прежних. Это рассказ о великой исторической судьбе Москвы, начиная с самого ее рождения. С первой деревянной кладки кремлевских стен и до космических лабораторий, вынашивающих подвиг Юрия Гагарина.

Очевидцу современности — кинокамере — нетрудно рассказать о настоящем дне столицы. И это блистательно делают операторы фильма В. Микоша, Р. Халушаков, И. Бганцев, передавая энергичный ритм столицы в динамичных панорамах с автомобиля, крана, эффектными переключениями трансфокаторов. Но что делать с ушедшей исторической натурой? Как заставить заговорить историю?..

С. Зенин и Ю. Каравкин предложили неожиданный драматургический прием — условный, но емкий и гибкий: дали «слово» не только москвичам, но и домам Москвы.

По чину старшинства начинает Спасская башня Кремля: «Мне скоро будет полтысячи лет...» — и рассказывает о закладке города-крепости. «Монолог» ее иллюстрируется серией картин и гравюр на исторические сюжеты.

Заговорил Английский клуб — изящный особняк на Тверской, также немало повидавший на своем веку. Пережил пожар 1812 года, звал Пушкина и Грибоедова, Скалозубов и Фамусовых... Слышал великие строфы и глупые сплетни. В уютные залы не проникали уличные звуки, и вдруг их взяла штурмом история: дворянский клуб стал Музеем рабоче-крестьянской Революции. Уже новые виды документации появляются на экране — фотографии, ранние кино съемки.

В разговор достопримечательностей, осаждаемых туристами со всех концов света, вклинивается монолог последнего домика подмосковных Черемушек, к которому вплотную подступил каменный прибор микрорайона: «Мои жильцы уже оставили меня, и я на них не в обиде. Знаю, не слишком удобно было им за моими подслеповатыми окошками...»

А потом о своей Москве рассказывают артистка, рабочий, академик, знаменитые и неизвестные, но равные в звании москвича люди.

Увлечшись своей задачей, авторы называют еще один факт, правда, интересный. Добавляют еще одну подробность, правда, любопытную. И еще, и еще... В этом их можно упрекнуть, но можно и понять — фильм о Москве. Задача — обозреть необозримое — в целом здесь решена любовно, интересно, нестандартно. А неисчерпаемость материала вызвала к жизни и другие подобные фильмы, такие как «Москва, Москва...» (автор сценария, режиссер и оператор А. Колошин, операторы В. Киселев, А. Кочетков, В. Микоша, ЦСДФ, 1967), «Моя Москва» (автор сценария Б. Рычков, режиссер-оператор А. Кочетков, оператор В. Киселев, ЦСДФ, 1969) и многие другие.

Илья Копалин был в числе создателей фильма «Первый рейс к звездам» (сценаристы Г. Кублицкий и И. Рябчиков, режиссеры И. Копалин, Д. Боголепов, Г. Косенко, ЦСДФ, 1961).

Лента, открывающая кинолетопись освоения человеком космоса, неслучайно создается усилиями и документального, и научно-популярного кино. Еще недавно космическая тема — заповедник экранной фантастики. А теперь экран открывает доступ в реальный космический центр, показывает не бутафорскую, а настоящую технику, не актеров, а реальных героев.

Мечта человечества вынесла на околоземную орбиту корабль с Юрием Гагариным, но ни в одном фантастическом сценарии не могло бы прозвучать его великое и простое «Поехали!». Это счастливый удел документального искусства — запечатлеть неповторимые мгновения истории.

Заслуга наших кинематографистов в том, что снимая удивительные эксперименты и любясь сверхновой техникой, в первом космонавте, обреченном на славу и величие, они видели простого симпатичного парня с ясной улыбкой, в избраннике человечества — человека. Благодаря этим кадрам, фильм «Первый рейс к звездам» и останется в истории кинематографа.

В 60-е годы космический цикл успешно пополняется документальными и научно-популярными фильмами о новых героях космоса. Среди них «Снова к звездам» (1961), «Наша Ярославна» (1963), «В скафандре над планетой» (1965) и др.

Не принадлежа напрямую к обзорному жанру, фильмы космической темы дают ему новую измерительную координату: фильмы о стране — об освоенном, обжитом советским человеком пространстве, — теперь включают и космос, как первооткрытую и по праву «колонизированную» территорию: «На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы», «...и на Марсе будут яблони цвести...»

Не радикально, но редактируются исторические учебники. Подновляются и кинохроникальные исторические ленты, кстати пользующиеся огромным спросом в широкоразвитой тогда политпросветсети. Коррекция эта поручается самым авторитетным и ответственным мастерам документального кино, тому же И. Копалину.

В своих картинах «Незабываемые годы» (созданной к 40-летию Октября, в 1957 году) и «Страницы бессмертия» (вышедшей в 1965 году) Копалин использует огромное количество кинодокументов советской хроники, определяя свою роль не как полемиста или оппонента, а как архивариуса, бережно перебирающего ценную коллекцию свидетельств.

Исторически обусловленное, по изначальному принципу летописное отношение к кинодокументам было продемонстрировано и в последней режиссерской ленте Копалина «Страна моя» (1967).

В ней «разведчик социализма» как бы подводит итог своей собственной жизни в искусстве, в ней органически слиты основные темы его картин — колхозная, московская, оборонная, историко-революционная.

Широкий формат, вариоскопия, стереозвук, полиэкранный — все эти технические новинки кинематографа, казалось, были созданы для решения эпически масштабных задач фильма-обзора.

Начатые И. Копалиным поиски многорядового использования плоскости кадра в ленте «Страна моя» были продолжены и развиты в ленте «Наш марш» (авторы сценария Я. Варшавский, А. Шейн, режиссеры-постановщики А. Светлов, А. Шейн, операторы И. Фелицын, А. Винокуров, С. Хижняк, «Мосфильм», 1970).

Этот яркий аттракцион воздействует броскими формулами искусства плаката. И дает нам экспериментальный образец того, каким может быть фильм-обзор, решенный всей совокупностью художественных средств кинематографа.

История страны — от первой мировой войны до мирных дней, завоеванных во второй, — проходит перед зрителем в напряженной концентрации двадцати минут. Основа зрелища — кинодокумент, организованный «горизонтальным монтажом»

(определение С. Юткевича). Многие кинокадры соединены по принципу коллажа и напоминают ожившие фотомонтажи 20-х — 30-х годов.

Экран дробится на несколько малых, которые одновременно показывают множество событий или одно, но расчлененное на десятки деталей. Такая мозаика движущихся кадров заставляет активно работать даже «боковое» зрение. Но вдруг периферийная клеточка экрана начинает расти и, вытесняя другие изображения, занимает весь формат. Так в многокадровом масштабном полотне, рассказывающем о Дне победы над фашистской Германией, акцентируется один его фрагмент — возвратившийся солдат целует жену.

Часть заменяет и выражает целое, штрих приобретает символическую обобщенность.

Таких находок в фильме много. И можно лишь удивляться изобретательности авторов и возможностям горизонтального монтажа в сочетании с вертикальным, ритмическим, музыкально-шумовым и т.д. В фильме — в эпизоде «Залп «Авроры» — даже применена цветомузыка.

Палитра выразительных средств кинематографа к концу 60-х годов становится богатой как никогда. Авторский замысел потребовал их комплексного сочетания, что и продемонстрировал «Наш марш».

В 1971 году А. Светлов и А. Шейн снимут вариоскопический фильм «Интернационал», посвященный столетию Парижской коммуны, продолжая разработку принципов многоэкранного кинематографа.

Казалось, документальным кинематографом была нащупана реальная возможность «разойтись» с телевидением, определив свою приоритетную зону развития. Но эксперимент остался экспериментом. Пожалуй, не только по причине своей постановочной сложности не стал он «магистральным путем» развития документального кино. Применения варио- или полиэкрана требует лишь специфический круг тем. *А общий проблемно-исследовательский настрой документального кино 60-х годов и формальные данные «множественной композиции», предполагающие иной — поэтика-ассоциативный принцип отражения реальности, — можно сказать не совпали во времени.* Это, разумеется, не снижает значения самого эксперимента, удавшегося не в силу количества информации, одновременно обрушивающейся на зрителя, а благодаря ее содержательности, глубине, эмоциональности.

И пример другого свойства. Фильм «Мой сын» Л. Попова («Центрнаучфильм», 1967) добивается художественного эффекта своей предельной простотой, лаконизмом. Эта, пожалуй, са-

мая короткая в нашем документальном кино лента идет немногим более минуты (42 метра). Несколько фотографий из семейного альбома, на которых изображен младенец, мальчик, юноша... И вдруг этот ряд снимков, любовно и внимательно фиксирующих становление человека, личности, обрывается. Потому, что на войне, в 20 лет, оборвалась жизнь снятого на них Александра Фоминых. Судьба его — трагическая судьба целого поколения — вот обобщение, рожденное столь скромными средствами. Ограничение изобразительных возможностей экрана, как видим, тоже путь к выразительности.

Фильм узбекских документалистов «Тринадцать ласточек» (автор сценария Г. Димов, режиссеры М. Каюмов и Н. Атауллаева, 1965) — еще один характерный пример того, что не длина метража, не количество эпизодов, а тем более — экранов, определяют содержательность и объемность киноматериала. Возможно, не в ряду обзорных фильмов надо было бы рассматривать эту десятиминутную ленту. У нее был другой исторический посыл: опровержение оскорбительного прогноза графа Палена, сделанного в 1916 году: «Туркестан будет охвачен грамотой лишь через 4 600 лет».

Тринадцать мальчиков и девочек в 1924 году окончили первую в Узбекистане советскую школу. Вот они на большой фотографии — полные сил и надежд, беспечально покидающие свое гнездо... Их напутствовали в жизнь, мечтая, что когда-нибудь «эти тринадцать станут тринадцатью тысячами»... Через сорок лет оставшиеся в живых собрались вместе — академики, инженеры, учителя... Отчитываются за свою жизнь. Вспоминают тех, кого уже нет, но чей материализованный итог жизни — научный труд, книга стихов, роман — наследство для двух с половиной миллионов узбекских школьников.

Цифровые сопоставления в этой ленте и лаконичны, и поэтичны, и киногоничны. Получился содержательный рассказ об исторической судьбе узбекского народа.

Пятидесятилетний юбилей страны, как было принято, отмечен выпуском новой серии кинообзоров, в которых подводились итоги, планировалось будущее. При общем значительно повысившемся кинематографическом мастерстве большинства лент несет заметный след индивидуальности, авторского поиска. О своей земле постарались рассказать по-своему режиссер М. Каюмов («В дороге и дома», «Узбекфильм», 1967), режиссер М. Дулепо («Казахстан — земля моя», «Казахфильм», 1967), В. Преображенский («Наша Украина», «Киевнаучфильм», 1967).

Были и неудачи. Обилие восклицательных знаков в дикторском тексте фильма «Российские просторы» (автор сценария

Ю. Каравкин, режиссер Э. Тулубьева, ЦСДФ, 1966) есть лишь имитация авторского темперамента. Добросовестная перечислительность — кругозор учебника, но не художника. От него ждут нечто иное, чего «аршином общим не измерить...». С боевым кличем — «Автора!» — Л. Рошаль атакует даже самые консервативные формы кинодокументации: «Разумеется, Россия — это и Лев Толстой, и Волга, и новые нефтеносные районы. Но еще есть понятие, придающее всему неповторимую окраску, — чувство Родины. Оно складывается из каких-то очень конкретных, глубоко личных переживаний»³³. Еще не так давно претензии в отсутствии авторского начала к обзору не предъявлялись. Но менялись не только фильмы, но и оценочные критерии.

Впрочем, творческая проблема *авторства* понимается по-разному. Так, в фильме «Наша земля» о путях развития сельского хозяйства (режиссер В. Беляев, ЦСДФ, 1960) автор сценария писатель Микола Садкович в буквальном смысле присутствует на экране, размышляет по поводу увиденного в разных хозяйствах страны, находит для документальных персонажей слово похвалы или порицания. Этот опыт выхода автора в кадр пока еще не осмыслен как принципиально важный творческий акт, как это было сделано немного позже С. Смирновым, М. Роммом, А. Медведкиным. Да и для создателей фильма — это скорее удачно найденный прием, а не декларация роли автора в публицистическом фильме.

Между тем, телевидение все сильнее приучало зрителя к авторской персонификации.

Документальное кино ощущает потребность в авторском присутствии на экране. Но старается решить эту проблему, не дублируя телевидение. Делаются попытки ввести в кадр *персонажи, условно представляющие автора*. В фильме «Рождение песни» (сценарий С. Нагорного, режиссер Ю. Герштейн, «Киргизфильм», 1960) все события показаны глазами старика и ребенка. В фильме М. Каюмова «В дороге и дома» скрепляющую функцию между эпизодами выполняет некий художник, путешествующий с этюдником. В том и другом случае обнаруживается искусственность приема, который мог быть оправдан подчеркнuto субъективной оценкой событий, попавших в кадр, раскованностью и непреднамеренностью репортажной съемки. Но не оправдан.

В фильме «Сибирью плененные» (ЦСДФ, 1966) молодого режиссера-оператора Ивана Галина введен также условный, но закадровый образ автора, от лица которого идет рассказ о преобразовании сибирских просторов. Созданный коллективными усилиями «Герой» (соавтором сценария был Л. Николаев, текст

написал И. Менджерицкий и прочел И. Смоктуновский) отправляется в путешествие, чтобы разыскать своих школьных друзей — геолога Виктора, врача Андрея и шофера Костю, «плененных Сибирью». Исколесив полсвета, он, конечно, не находит своих вымышленных приятелей, но встречается с другими представителями этих славных профессий — знаменитым геологом Николаем Урванцевым, основателем Норильска; якутскими врачами, которые спасают жизнь эвенкийке; шоферами, ведущими рефрижераторы по новым трассам. Сопоставляются его впечатления: твист молодых физиков в Академгородке и ритуальный деревенский танец, свадьба на бешено мчащихся тройках и мощные экскаваторы, непроходимая тайга и новые заводские цехи... Пересказывается красивая легенда о дочери Байкала Ангаре и быль, ставшая песней, — Алексей Марчук, который, как помнится, «играет на гитаре и море Братское встает»... Как ни велеречив закадровый «герой» фильма, подлинным рассказчиком стал сам режиссер-оператор, опровергший многие стереотипы кинопоказа Сибири.

Именно на этот путь — через публицистику, через выявление образности в реальном материале — устремляются кинематографисты многих национальных киношкол.

Не все еще получилось у авторов эстонского фильма «Камни и хлеб» (сценаристы Ю. Тамбек, В. Пант, Т. Эльманович, В. Рушкис, Р. Титов, режиссер С. Школьников, дикторский текст Г. Шерговой, 1965). Здесь образность насильственно насаждается сверху — словесно. Излишняя выстроенность материала, плотность информации не дают образности прорасти естественно, через пластику широкоэкранный изображения, музыку, натуральность синхронных портретов. Фильму-обозрению не хватило воздуха, пауз раздумья.

Зато гармоническое равновесие того и другого найдено в полнометражном фильме «Семь песен об Армении» (Ереванская студия хроникально-документальных фильмов, 1968, режиссер Г. Мелик-Авакян).

Это своеобразная документальная экранизация семи притч современного армянского поэта Геворга Эмина о «возлюбленной, трижды проклятой и семижды сокровенной родной земле». Главы ленты названы как естественно-научные и философские трактаты древности — «о веке», «о камне», «о земле», «об огне», «о воде», «о письменах», «о песнях», но содержание их — современная Социалистическая Армения.

Довольно часто обзор сливается с формой коллективного фильма-портрета. На стыке этих жанров, восхваляя, любясь советским человеком, работает опытный ленинградский мастер — режиссер Ефим Учитель. В 1967 году за цикл фильмов

«Дочери России» (1960), «Мир домутвоему» (1961), «Песни России» (1963), «Рассказы рабочих» (1965) он был удостоен Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых.

Заметными произведениями образной публицистики стали фильмы документалистов Латвии «Репортаж года» и «235 миллионов лиц». Они показали, что обзор может быть не только суммой сведений, но и синтезом эстетических накоплений, выводящих жанр на иной качественный уровень.

Порывая с недавней дидактической традицией, эти фильмы, тем не менее, оказываются ближе к первоначальным истокам обзорного жанра — фильмам Дзиги Вертова.

Когда-то от Вертова требовали строгой фактографической оснащенности каждого кадра, наличия «бирки» с указанием места и времени действия. Пойдя по этому пути, обзорный фильм утратил раскованность поэтических связей и ассоциаций, свободу авторских наблюдений и умозаключений, стал мотивировать часто тяжеловесно, а порой и неуклюже переходы от объекта к объекту, от одного героя к другому.

«Мне кажется, что беда многих обзорных фильмов (не только посвященных знаменательным датам) не в самой обзорности, а в том, что все в них разложено по полочкам, отдельно, как в витрине. Но в жизни ведь отдельно ничего не бывает. В жизни все сплавлено воедино»³⁴, напишет впоследствии Герц Франк, посвятив немало страниц своей книги анализу этих принципиальных работ, важных для его студии и существенных в общей картине документализма шестидесятых.

Режиссер Айвар Фрейманис и сценаристы Герц Франк и поэт Имант Зиедонис, начинают фильм титрами, выбегающими из-под клавиш пишущей машинки и немножко лукавят, определяя жанр фильма, как репортаж, и вынося его в название ленты — «Репортаж года». Заверяя, что их обобщения касаются лишь одного года, а на большее не претендуют, — тоже лукавят.

Начнем с того, что «Репортаж года» посвящен 25-летию республики и по задачам своим является юбилейным обзорным фильмом, отчетом достижений за четверть века. Снимали кинематографисты, конечно же, портрет республики, но как бы поместив его в рамки одного — 1965 года.

Нельзя назвать фильм и чистым репортажем, хотя весь он соткан из тонко и как бы на лету подмеченных деталей. У фильма сложная образная конструкция, подчиненная решению двух основных тем — Время и Родина.

Репортажные наблюдения нигде не самоцельны. Если снимается праздник совершеннолетия колхозной молодежи в старинном замке, то показан он так, что мы задумываемся о многовеко-

вом пути, пройденном народом. Без особых подсказок диктора, хотя и звучит рефреном в его тексте слово «Время!». Бытовая сценка проводов в армию трактористов читывается иначе, когда камера примечает в застолье старого матроса с крейсера «Аврора». Ну, а если соглашаться с их общим авторским определением «репортаж», то каждый эпизод потребует его жанрово-уточнения: эпический, лирический, поэтический...

Вот — на первый взгляд — комический эпизод, снятый на колхозной ферме. Здесь, казалось бы, самое время похвалиться продуктивностью племенного стада. Но нет, красавицу-рекордсменку мы увидим позже, на выставке сельского хозяйства. А на ферме авторов увлекает веселая суета народного обычая: в первый пастбищный день принято окатывать друг друга водой. Шутливое назидание впрок — чтобы не проспал трудовое лето — достается и председателю колхоза. Этот «сельскохозяйственный» эпизод не из отчета, а из трудовой, повседневной, полной и забот, и радостей жизни современного крестьянина. О мудрости и оптимизме обычаев, которые он вынес из столетий. За комической сценкой — глубина, серьезность.

Таков и сюжет о «Дне рыбака» — горожане, принявшие участие в праздничном конкурсе, нанизывают рыбу, вяжут морские узлы и плетут сети. Руки женщин на наших глазах инстинктивно вспоминают искусство прабабок, которое выкормило не одно поколение латышей. Мужчины обретаю удаль заправских рыбаей. И понимаешь — море оставило неизгладимый след в характере нации. Подобных многозначительных эпизодов в фильме много.

И, наконец, под скромной машинописной «шапкой» фильма скрывается выразительное и разнообразное дарование оператора И. Селецкиса. Это и величественные индустриальные пейзажи, без слов убеждающие, что республика имеет современную и высокоразвитую экономику. Это впечатляющая массовка праздника песни — 16 тысяч человек! — заполнившая широкоэкранный кадр. А встык пройдут пронзительные репортажные съемки латышских эмигрантов. На родной земле они гости, залетные птицы. Кончился праздник, и ждет их на пустынном аэродроме самолет. Образ потерянности и одиночества.

«... Секрет успеха картины прежде всего в том, что ее делали талантливые люди. Как редко применяет критика это понятие к создателям документального кино, наивно полагая порой, что материал самой жизни определяет качество произведения. Но это оказывает документалистам медвежью услугу. Их как бы освобождают от необходимости проявления таланта. Но авторам картины «Репортаж года» хочется воздать должное

именно за талант, за свежий, правдивый, своеобразный показ жизни»³⁵.

Рижская студия, окрыленная успехом целого ряда документальных фильмов, в 1966 году берется за осуществление сложной творческой идеи — создание эпического повествования о Советской стране. Эту коллективную работу, воплотившуюся в ленту «235 миллионов лиц», возглавили режиссер У. Браун и сценарист Г. Франк.

Портрет страны был задуман в сложном сочетании двух сюжетных линий — событий общегосударственного масштаба и фактов личной жизни рядовых советских людей.

Многое удалось авторам. Отчетливо прозвучала мысль, что государство — это, прежде всего, его люди.

Жизнь страны показана широко, многоракурсно. Показано то, что объединяет людей разных национальностей. Общность единых взглядов, убеждений, гражданских чувств. Совокупность эмоциональных проявлений, даруемых жизнью, — любовь, радость труда, страсть к познанию, радость материнства...

И даже фатально обязательный «официоз» — репортаж о XXIII съезде КПСС — решается авторами на скрещении тем личного и государственного.

Лента армянского кинорежиссера А. Пелешяна «Мы» — пример поэтической интерпретации обзорной темы (производство кинообъединения «Ереван» армянского телевидения, 1968).

В совершенстве владея искусством звуко-зрительного монтажа, А. Пелешян разрабатывает новые монтажные комбинации, усиливающие образное воздействие кадра. Исходным материалом для его работ чаще всего является архивный киноматериал. В монтажном его сгущении, поддержанном эмоционально-адекватной музыкой, рождается обобщенный образ трудового дня человека («Земля людей», 1966), революционного пробуждения народных масс («Начало», 1967), взаимосвязи мира человека с миром природы («Обитатели», 1970).

Фильм «Мы» — философско-поэтическое отражение исторической судьбы армянского народа, образ его силы, черпаемый в сплоченности и в твердости духа.

«Нет памяти о прежнем, да и том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после»... Эта мысль Экклесиаста приведена и оспорена в сценарии К. Славина, по которому В. Лисакевич поставил фильм «Хроника без сенсаций» (ЦСДФ, 1966). Фильм-обелиск советским кинооператорам, оставившим потомкам зримую память о минувшем.

За яркими и характерными документами кинолетописи, включенными в фильм, зримо встает История. Виденное и запе-

чатленное несколькими поколениями операторов, и есть «хроника без сенсаций». Но она — величественная хроника. Это подлинно образная публицистика.

Этой лентой кинематографист нового призыва отдавал долг своим предшественникам и учителям, «собиравшим историю», как говорил Маяковский.

Кинообзор — это специфически советский вид кинодокументальной продукции. Он всегда воспринимался как своего рода визуальная «визитка» страны, ее представительское лицо. Возможно, это не тот жанр, по которому определяется художественная высота отечественной кинодокументалистики. Но тот самый, по которому можно судить о переменных в ее менталитете, ибо в отклонениях, в коррекции канона ярче всего проявляются новые степени свободы, пришедшей в документалистику в 60-е годы.

По-прежнему политическое задание — цементирующая основа фильма-обозрения. Но обратим внимание на вновь заинтересованное в нем участие документалистов, на воззвание того же К. Славина: «Кинообзор — это искусство!» Стало быть, были увидены (и по возможности реализованы!) новые потенции жанра.

Суммируя достигнутое, построенное, решенное, констатируя положительное, доброе, хорошее, кинообзор теперь мог «обозревать» и проблемное, и отрицательное. Он мог быть согрет лирической интонацией и носить эпический характер. Может быть самым разнообразным его структурно-организующий принцип. А высокопарное многословие оказывается вовсе не неизбежным, набат дикторского голоса совсем не обязательным.

Но главное, по-видимому, в ином: кинообзор, как жанр, потенциально способен реализовать максималистские, можно сказать, «демиургические» претензии художника, его «Я так вижу!».

Вспомним, что именно в эти годы не только «физики», «химики», «астрономы», но и «лирики» претендуют на создание своей «картины мира». Развивается градостроение, воздвигаются архитектурные и скульптурные памятники-ансамбли.

У документалистов свои перемены в пространственном и временном восприятии реальности.

В 30-е годы кинооператоры снимали «от Москвы до самых до окраин», сейчас — от звезд кремлевских до звезд космических. Политические перемены позволяют им значительно свободней передвигаться в пространстве исторического прошлого. Гума-

нистический императив общества сокращает дистанцию между государством и личностью.

Итак, в 60-е жанр кинообзора получает новую энергетическую подпитку и именно потому, что ее получает от общества сам кинодокументалист, работающий, как известно, в области постижения новых пластов времени и пространства.

В 70-е годы кинообзор — как правило, уже в многосерийной длительности — в основном практикуется на телевидении. С усугублением атмосферы «застоя» жанр вновь «бронзовеет», возвращается к прежней парадной личине и превращается, по точному определению Л. Мальковой, в «кинодокумент-монумент»³⁶.

В 80-е годы фильмы этого жанра («Больше света» и другие) вновь используются для политической редакции истории страны, причудливо сочетая нападки на официоз и конъюнктурность новой ориентации.

В 90-х годах кинообзор практически отрешивается от фигуры Государства как ведущего интерпретатора событий, определяющего их историческую значимость.

Многочисленные телеведущие по сути разгосударственно-го эфира выступают со своими циклами видеофильмов, выстраивая собственные, но далеко не всегда *лично значимые* версии прошлого. Парадоксально, однако, что новые идеологические схемы выстраиваются на прежних, знаковых кинодокументах и не в силах профанировать ни свойственный им «феномен достоверности», ни присущую им образную энергетику.

Старые кадры в таких передачах смотрятся как осколки государственного зеркала, когда-то мощного и вездесущего. Но без них новым концептуалам нашей исторической судьбы не обойтись.

Документы времени — не переснимешь...

Герои, вы рядом со мною

Производственной, трудовой тематике в советской кинодокументалистике всегда уделялось особое и добросовестное внимание. Но именно здесь творческие достижения случались реже, чем того хотелось. То личность труженика затмевал киногеничный мир машин. То нарядная иллюстративность изгоняла из кадра даже тень проблемности. То неумение показать человека в деле, в реальной рабочей обстановке приводило к прямой инсценировке и даже к использованию своего рода грима (герой — свежевыбрит, героиня — с парикмахерской укладкой) и костюмированию (на нем — белая рубашка, на ней — выходное платье)...

Иллюстративность, схематичность, приукрашенность были чертами «декоративной эстетики», в параметрах которой чаще всего и решалась тема труда.

В 60-е годы как раз довольно значительные достижения документалистики связаны с отражением производственной сферы общества, с показом человека-труженика.

Тема труда становится объектом и публицистического анализа, и поэтической трактовки. Предлагаются самые разнообразные ее жанровые решения — от репортажа до притчи. Расширяется эмоциональный спектр освещения трудовой деятельности — не только восторженный панегирик рекорду, но и вдумчивая озабоченность будничными делами, соучастное с героями решение их проблем.

Приходит понимание того, что экран — не просто всесоюзная доска почета, но возможность широкого обсуждения насущных задач, моделирования и изучения типических общественных ситуаций. Такая социальная ориентация кинематографа позволила вывести на экран людей обыкновенных, даже «непрестижных» профессий, чей жизненный и трудовой опыт, однако, несет в себе высокий нравственный урок.

Характерные перемены в методе отражения трудовой деятельности людей шестидесятых годов, видимо, следует связывать и с активной перестройкой экономики страны, объявленной как создание материально-технической базы коммунизма. В это время актуализируются задачи повышения эффективности производства и внедрения достижений научно-технического прогресса, что требует активного и грамотного вклада *каждого человека*. На «человеческий фактор» в условиях автоматизированного производства, механизированного сельского хозяйства все чаще возлагаются задачи планирования, организации, управления производственными процессами. Мощность единицы «человеческой силы», таким образом, возрастает. Характер, качества личности самым недвусмысленным образом сказываются на эффективности производства. Производственная «роль» человека, как ведущая в наборе его социальных ролей, становится предметом изучения для медиков, психологов, социологов. Исследуются самые различные аспекты проблем «человек и профессия», «человек и коллектив» и т.д.

Все это предопределило новый взгляд кинодокументалистов на жизнь человека, на его трудовую деятельность. Так что достижения кинопублицистики этого периода связаны с серьезными изменениями и в самой психологии творчества документального киноискусства, где подверглись переосмыслению такие основные позиции, как концепция героя, роль автора, методы воплощения нового тематического содержания.

Кинематографисты, как и прежде, снимают ведущие стройки и рабочие коллективы, фиксируя значительные перемены в экономическом облике страны.

«Енисейская тетрадь» Р. Меркуна (Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1963), посвящена истории создания Красноярской ГЭС. Фильм Свердловской киностудии «Тюменский меридиан» (1968) и «Трасса» (1966) рассказывают об освоении богатейших месторождений газа и нефти Сибири. Новые стройки, газопроводы, шахты, колхозы показаны в фильмах «Мечты и судьбы» (1960), «Голодная степь» (1961), «Эхо в горах» (1962), «Бухара — Урал» (1964), «Голубые города» (1964), «Автограф на земле» (1965), «Твоя большая Сибирь» (1967) и многих других.

Даже в информационных по назначению фильмах внимание хроникеров заметно переключается с промышленного объекта на человека. Публицистика же, обращаясь к производственной тематике, изучает ее самые различные стороны, уделяя особое внимание общественным условиям, нравственной атмосфере, способствующим творческому отношению к труду, раскрытию внутренних потенций личности рабочего. Таковы фильмы «Смена» (авторы сценария И. Герштейн и Б. Галантер, режиссер И. Герштейн, 1964), «Репортаж не окончен» (автор-режиссер М. Шерман, 1965), «Будни соленых забоев» (автор сценария В. Трунин, режиссер Н. Хубов, 1965), «Горячий горизонт» (автор-оператор А. Гарибян, 1965), «Мы — мастера» (автор сценария В. Венделовский, режиссер М. Литвяков, 1967), «Люди земли Кузнецкой» (автор сценария В. Алексеев, режиссер М. Литвяков, 1968), «Вахта» (1970) и трилогия «Нарынский дневник» (1972) режиссера А. Видугириса.

Документалисты опасаются оценок с налету, торопливой фиксации, беглого знакомства с героем. Уже в пятидесятые годы целый ряд фильмов снимается способом длительного кинонаблюдения. В 60-е — он становится одним из опорных в методике документального кино.

Одна из первых попыток рассмотреть во времени процесс становления молодого человека принадлежала режиссеру А. Ованесовой. В фильме «Необыкновенные встречи» (1958) она рассказала о судьбах ребят, которые в свое время были сняты для киножурнала «Пионерия».

Чтобы собрать материал для двухчастевого фильма-портрета о трактористе-целиннике Михаиле Довжике (1961) оператору ЦСДФ Владлену Трошкину понадобилось несколько лет.

В фильме «Люди в пути» (ЦСДФ, 1968) Роман Григорьев еще раз вернется к героям-газопроводчикам, хорошо знакомым зрителям по известной ленте «Люди голубого огня» (1961), покажет перемены в их трудовой и личной жизни.

В фильме украинских кинематографистов «Односельчане» (режиссер Б. Волков, 1965) жизнь села Вербово Винницкой области просматривается в диапазоне тридцати лет. Опорные для сравнения кадры были взяты из ленты М. Слуцкого «Две лишние буквы», снимавшейся здесь же, в этом селе.

«От весны до весны» — таковы название ленты и временной охват событий трудовой жизни знаменитых узбекских хлеборобов, героев трех новелл (сценарий Ю. Каравкина, режиссер М. Каюмов, 1963).

Многолетний эксперимент кинонаблюдения начинают белорусские кинематографисты (сценарист Л. Браславский, режиссер-оператор С. Фрид, режиссер Р. Ясинский). В 1963 году вышел их фильм «Урок длиною в год», героями которого стали первоклассники и учителя одной из школ города Гомеля. Кинематографисты проследили, как труд педагога воплощается в становлении личности ребенка, как от месяца к месяцу формируется его характер и стремительно расширяется кругозор. Фильмы «Наш класс через год» (1966), «Они уже в седьмом» (1969) стали продолжением этого документального сериала, который будет дополняться и в семидесятые годы.

Закрепление в практике метода длительного кинонаблюдения неслучайно. В нем реализовалась целая эстетическая программа — брать действительность широко и объемно, в единстве всех ее сторон, пристально вглядываться в нее, находить в простом и будничном поэтическое и значительное.

Оператор А. Видугирис снимает прозу заводских будней («Заводские встречи», 1963), не отводя объектива от лица усталого или небритого, не стесняясь поношенных спецовок, а то и маек — ведь в литейном, в пекле работают люди... И перед микрофоном говорят разные вещи — о работе, конечно, в первую очередь. Но, между прочим, еще и о том, как будет начисляться зарплата, чтобы каждому воздавалось по его труду. И уж о совсем прозаическом — загулял, поссорившись с женой, один из членов бригады. Искренне заинтересованная камера многое видит и о многом рассказывает в различно проявляющихся на рабочем месте характерах, желая отыскать ростки коммунистического отношения к делу.

Очерк «Обращенные к солнцу» (1963) А. Видугирис и И. Моргачев начинают пейзажами скудной и суровой земли у отрогов Кунгей-Алатау — гор, «обращенных к солнцу». За-

витки колючек, песок, каменистый берег реки. Здесь расположен животноводческий колхоз «Новый путь». Фильм о его проблемах.

Документалисты присматриваются к будням колхоза, не топясь с выводами. А мнение свое выскажут в финальной части, применив чисто кинематографические средства. В выразительных, даже монументальных ракурсах показаны люди, которые выбирают с поля камни. Дробят валуны, по конвейеру рук передают булыжники. И звучат торжественные аккорды фортепьянного концерта — фонограмма поддерживает этот намеренно контрастный переход от обыденности к высокому слогу поэтической символики. Руки, убравшие мертвый камень, снимают теперь с яблонь живые плоды своего труда...

С применением синхронных съемок связаны наиболее значительные эксперименты киргизских кинематографистов. Синхрон в их лентах — основной материал для создания драматических хроник различных жанровых оттенков.

Фильм «Репортаж не окончен» (автор сценария и режиссер М. Шерман, оператор К. Орозалиев, «Киргизфильм», 1965) построен в форме кинорасследования причин невыполнения производственного задания одного цехового коллектива Фрунзенского завода «Тяжэлектромаш». Причем выводы авторов, сделанные на основе откровенных выступлений рабочих, противоречили оправдательной версии администрации, которая допустила ряд серьезных ошибок в планировании и организации дела. Этот звуковой репортаж с «открытым финалом» своим публицистическим запалом и активной гражданской позицией напоминает боевые выпуски выездных киноредакций.

«Великий немой заговорил» — так полушутя-полусерьезно констатировала критика появление на экране свободно и естественно говорящего героя. «Кинонаблюдатель» теперь планирует не только визуальное слежение за человеком, но прежде всего процесс его самовыражения через рождающееся слово, мысль. Здесь выяснилось, что лишь в редких и счастливых случаях камере удастся зафиксировать готовый результат спонтанного проявления чувств. Чаще всего эмоциональный «взрыв» героя необходимо тонко и деликатно готовить.

Фильм А. Видугириса и Д. Асановой «ПСП» («Киргизфильм», 1965) представляет интерес рядом примеров авторского управления психологической готовностью героя к самораскрытию.

Обжившись в поисково-съёмочной партии геологов (ПСП) и заручившись доверительным к себе отношением, документалисты стараются «разговорить» своих героев. Практически «на рабочем месте» геологи не показаны. Киногруппа провожает их в дневную экспедицию, прослеживая издали телевиком их путь

по дну каменистого ущелья. А в ожидании вечернего костра, располагающего к откровенности, беседуют с поварихой или очередным дежурным по лагерю.

Партия за девять месяцев обследовала стокилометровый квадрат горного района. Дело свое сделала, хотя полезных ископаемых не обнаружила. Впрочем, руководитель ПСП — это его последняя экспедиция — хорошо знает, что на весь объем изыскательской работы приходится лишь два процента открытий. И все же разочарование вылилось в усталость, в чье-то желание попасть в город, попользоваться дарами «цивилизации» — баней и пивом.

Вот в такой не очень подходящий момент кинематографисты расспрашивают своих героев о профессии — чем заворожила, увлекла? Существует ли воспетая романтика геологии?

Задавая трафаретные вопросы, авторы, конечно же, несколько провоцируют своих героев — людей эрудированных, самобытных, неординарно мыслящих, заведомо рассчитывая на их нетрафаретный ответ. И такие ответы, чаще всего, и получают. Кто-то, конечно, заморожен красивым песенным образом геолога и защищает его, невзирая на черновую сторону профессии. Кто-то, не без нарочитого скептицизма, скажет, что романтика там, где «люди сидят спокойно, чисто одетые, вовремя кушают — три раза в день».

За каждым ответом — если не характер, то важный штрих к нему.

За рассказом пожилой поварихи, тети Шуры — вся судьба. Интересна сама драматургия этого интервью. Снимают ее в ситуации предобеденных хлопот. Неподступная ее сердитость несколько обескуражила интервьюера. Заметно заискивая, он начинает:

— Небось как родные?

— Кто, ребята?.. Прямо... — отрицает повариха.

— А мне показалось, как семья...

— Привыкла, конечно, давно работаем, — тетя Шура несколько смягчается. А потом, едва сдерживаясь от слез, рассказывает свою боль — о сыне, геологе, погибшем в горах: «И никогда, никогда, когда на работу ходил, не было — попрощался: «До свидания, мама». — Я говорю: «Че, сегодня, сынок, прощаешься? В шахту спускаешься — нельзя прощаться». Единственный был... Ртуть добывал.

Пронзительная эта исповедь — уникальный по драматической силе документ.

А в следующем эпизоде мы увидим тетю Шуру на праздновании дня рождения геолога Володи. Сидит возле брезентовой палатки, будто у домашнего крылечка, и грызет семечки.

Признание этой простой женщиной авторитета геологической профессии — через неприязнь к бродячей жизни, через горькую память о трагическом конце сына, выражается в том, что и свою племянницу хочет она выучить только на геолога. И в том, что нехитрой своей работой старается привнести в жизнь «бродяг» немного домашнего уюта. О романтике тетя Шура не говорит. Но суть дела геологов понимает всей душой.

Этот образ-характер — цельный и противоречивый, естественный и неожиданный — показывает, что документальное искусство в передаче сложного мира чувств человека может поспорить и с игровым кино.

Планка требований к возможностям документалистики поднята на большую высоту и в других фильмах фрунзенской студии.

В фильме «Смена» (1964) режиссера И. Герштейна и оператора Б. Галантера рассказывается о работе радистов киргизской высокогорной радиорелейной станции «Северная». Сюжет этого лирического очерка прост: два месяца из жизни двоих людей на крохотной, занесенной снегами и обдуваемой бурными ветрами станции. Стандартная табличка на ее дверях «Посторонним вход воспрещен» вызывает только улыбку, потому что ходу туда несколько дней с опытным проводником. Двое на вершине хребта обеспечивают связь тысяч людей, живущих далеко внизу, в долине.

Мы видим, как герои обслуживают аппаратуру ретранслятора, что не просто в сложных погодных условиях, как немудряще отдыхают, готовят себе еду, радуются радиовесточкам. И, наконец, усатый добродушный киргиз-проводник, появившийся в дверях, возвещает конец смены. Наши знакомые отправляются в обратный путь, а их место вновь занимают двое...

Этот очерк несет в себе черты переходного этапа документалистики: казенная восторженность дикторского комментария, призывающего помнить о труде этих людей, бодря песенка из репродуктора «Мы на вахту вернемся сюда» противоречат мягкому и тонкому изобразительному решению картины. Есть, впрочем, некоторая искусственность в том, что герои упорно стараются не замечать присутствия наблюдающего оператора — это там-то, где и двоим тесно. В подобной обстановке камере трудно быть «скрытой» или «забытой», и, очевидно, не стоило так старательно настаивать на эффекте «стеклянной стены».

В другом фильме Б. Герштейна и Б. Галантера «Там, за горами, горизонт» (1966) вопрос о месте камеры и приемах наблюдения практически не возникает, потому что герои фильма — зимовщики высокогорной лавинной станции — сняты в часы

напряженной дискуссии, которой разрешилась сложная конфликтная ситуация в их коллективе.

На натуре снята лишь экспозиция — четверо в одной связке идут по опасному склону, готовому обрушиться лавиной. Но фильм о другой опасности, подстерегающей зимовщиков, — распадается коллектив, хочет уехать один из гляциологов, недовольный организацией экспедиции. Его решение товарищи классифицируют как бегство от трудностей. На самом деле причины много сложнее, что и пытается объяснить «беглец».

Зрителям предлагается выслушать спор героев и самим, без подсказки, сделать выводы. В финале картины, снятом через год после памятной зимовки, авторы вновь встречаются и беседуют с героями. И оказывается, что минувший год внес существенные поправки в первоначальный эскиз конфликта, в расклад зрительских симпатий и антипатий.

Фильм «Там, за горами, горизонт» представляет наиболее чистый образец документальной драмы с минимальным авторским вмешательством. По сложности исследуемого конфликта, заявленных характеров и поставленных нравственных проблем — это одно из самых серьезных исследований, предпринятых документалистами. Однако эта же лента продемонстрировала, сколь необходим документальной драме автор. Не тот, что навязывает дидактику собственных суждений. Но тот, что поможет зрителю не проглядеть, не упустить то главное, ради чего скрупулезно рассматривается камерой реальный фрагмент жизни. Такого направляющего авторского воздействия фильму порой не хватает, отчего появляется ощущение монотонности и вялости.

Кино хочет жить «без легенд»...

Не только событийный ряд большой протяженности, но и локальный факт становится объектом подробного и бережного изучения.

Показательна история создания фильма «Горячее дыхание» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1966).

... На пуск нового уникального прокатного стана, сооруженного в ударные сроки, прибыла киногруппа. Звукооператор А. Шайкин поставил в нужных местах микрофоны, операторы Я. Лейзерович и Н. Старошук мысленно прикинули варианты панорам и начали репортаж. Сняты радостные лица, записан звон разбитой на счастье бутылки с шампанским. Вот и двинулся долгожданный огненный брус стали... Но положенного по технологии пути не прошел. Случилась авария.

Подобные инциденты, как правило, на экран не попадают. Киногруппа могла получить от режиссера приказ сматывать кабель...

Я. Слесаренко дал команду снимать и записывать дальше — уже растерянные лица, уже тревожный гул голосов. Так родился незапланированный фильм с незапланированным развитием событий.

Все дни ликвидации аварии кинематографисты провели со строителями. Снимали скрытой камерой. Записывали обрывки подслушанных разговоров, отчаявшись получить в такой запарке интервью... Еще и еще запускался стан, и вновь камера видела усталые и злые лица, а потом — и день и ночь — настойчивое исправление проектной ошибки.

Как загипнотизированная, наблюдала она очередной пробег испытуемого (и испытующего людей!) металла и... дождалась. Прокат пошел! Изможденные лица сияли от счастья.

Искомый сюжет пуска будет, наконец-то, снят и станет финалом картины «Горячее дыхание». А начнется она вынесенными за титры кадрами неудавшегося торжественного репортажа.

Итак, планировалась информация о новом достижении. Родившийся фильм получился о том, какой ценой даются эти счастливые рабочие праздники. Жизнь подбросила случай. Режиссер, проявив дар автора, увидел в нем сюжет, конфликт и снял драму-репортаж.

Схожая ситуация лежит и в истоках телевизионного фильма «Шинов и другие» (режиссеры С. Зеликин и Г. Матченко).

Это симптоматичные для документального кино 60-х годов примеры того, как реальность редактирует предварительный авторский замысел. «Ножницы» между задуманным и действительным становятся своего рода драматургическим приемом. Документалисты не боятся пустить зрителя в свою творческую лабораторию, вынося на люди сам *процесс* познания, осмысления материала, преодоления традиций и борьбы со штампами.

Примечательно драматургическое строение фильма «Без легенд» (Куйбышевская студия кинохроники, 1967), где представлены две модели трактовки образа одного и того же человека — патетическая и драматическая.

Первая модель принадлежит кинохроникарам и журналистам 50-х годов, которые из самых добрых побуждений окутали фигуру героя легендарной дымкой. Вторая — предлагаемая авторами фильма — оспаривает искусственное отчуждение образа от реального прототипа и утверждает ценность такой трактовки личности, где она предстает во всей своей полнокровности и единственности.

Борис Коваленко был заслуженно знаменит. Один из лучших экскаваторщиков страны, он участвовал в строительстве трех крупных гидроузлов — на Волге, Днепре и Ниле. Создал прославленную комсомольско-молодежную бригаду имени матроса-партизана Железняк. В сорокоградусный мороз его бригада в ударные сроки смонтировала копры перемычки, что позволило пустить в срок Куйбышевскую ГЭС. Получил авторское свидетельство на изобретение ковша увеличенной емкости...

Тридцати четырех лет он погиб в авиакатастрофе. Желая воздать должное его памяти, куйбышевские кинематографисты решили сделать мемориальный фильм, собрав все документальные материалы и записав воспоминания друзей.

Найденные кинокадры хроники были показаны гидростроителю Героу Социалистического Труда И. Комзину, который принимал Коваленко на работу, направлял его первые трудовые шаги и, по предположению авторов, был для парня образцом для подражания. Просмотрели старую пленку соперник Бориса по социалистическому соревнованию, ныне Герой Труда В. Клементьев и член его знаменитой бригады В. Стариков. И, наконец, писатель Константин Лапин, с «Поэмы о ковше» которого и началась всесоюзная слава Коваленко.

Эти люди, уже с определенной временной дистанции, рассказывают о своем товарище все без утайки, вспоминая его победы и срывы, положительные и отрицательные черты характера. Пройдя, как говорится, огонь и воду, Коваленко не выдержал проверки «медными трубами», зазнался... Не удовлетворяясь заслуженной славой за трудовой подвиг, он упоенно присочинил к своей биографии подбитый танк на войне, слепоту в результате ранения и излечение под целительным скальпелем хирурга Филатова. И это все на высокой трибуне международного конгресса, в присутствии самого Филатова... За ложь был серьезно наказан, но со стройки не ушел, искупая вину трудом... Вновь ставил рекорды производительности. Посерьезнел. Но в день перекрытия Волги купил ящик земляничного мыла и выкупал свой экскаватор... Был награжден орденом «Знак почета», принят в партию...

Эти синхронно записанные рассказы изменили первоначальный замысел фильма. (Изменился и состав киногруппы. К сценаристу и режиссеру из Куйбышева А. Сажину присоединился рижане Г. Франк и А. Бренч.)

Настоящий реальный Коваленко оказался много интересней, значительней и сложней как личность, нежели его «голубое» экранное отражение в старой хронике.

... В конце фильма показан ковш Коваленко. Устаревший, ненужный. Другие экскаваторщики на новой технике давно уже

побили его рекорды. А память о Борисе Коваленко жива, и увековечила ее не «Поэма о ковше» и не старательные иллюстрации к его жизни в журнале «Поволжье» начала 50-х годов, где герой охотно позирует перед камерой.

Кинопортрет — не случайно один из самых распространенных жанров документального кино 60-х годов. И основными творческими орудиями его создания все чаще становятся скрытая (привычная, незаметная) камера и синхронная звукозапись. Эти средства, извлеченные из арсенала кинодокументалистики, как нельзя более кстати пришлись к современной ориентации кинематографа на постижение человеческой личности. Но с включением их в повседневный инструментарий возникает целый ряд профессиональных проблем, в частности, поднимается вопрос об этичности использования скрытой камеры. Хотя этот прием и нашел интересное применение в очерках «Дом на пути» С. Медынского и И. Филатова (Свердловская киностудия, 1963), «Перед началом спектакля» И. Гутмана (ЦСДФ, 1963) и др., уже в это время в выступлениях критики появилась тревожная нота. Бесцельное, не оправданное большой идеей употребление скрытой камеры порицается. Даже в общем-то невинные сценки «подсмотренной» улицы в «Весенних свиданиях» В. Трошкина (ЦСДФ, 1964) вызвали серьезные размышления о позиции автора и его этической ответственности. «... Этот метод требует крайне взыскательного, честного и добросовестного отношения к себе со стороны художника-документалиста, ясного представления о сильных и слабых сторонах такого рода киноисследования, которое легко может превратиться в пикантный документализм с точки зрения «замочной скважины»³⁷, — писал К. Славин.

Триумфальная демонстрация этого метода в фильме С. Смирнова и В. Лисаковича «Катюша», открывшая его блестящие художественные перспективы, была мощным аргументом в пользу скрытой съемки. Но в конце 60-х годов дискуссия достигает своей кульминации в статье В. Елисейевой «Скрытая камера и неприкрытое вторжение...», опубликованной «Литературной газетой»³⁸. Этот способ оказывается под угрозой компрометации. Но чрезмерно осторожничая и перестраховываясь, документалисты, зачастую, лишали свои работы острых эмоциональных деталей.

Здесь следует отдать должное здравой позиции, которую занимают ведущие критики и теоретики документального кино. Л. Рошаль, в частности, писал: «Возможно, и бывали фильмы, нарушавшие при съемке скрытой камерой какие-то стороны этических взаимоотношений автора с действующими лицами, но,

думается, не так уж часто. Вместе с тем не следует также думать, что когда открытой камерой снимают человека, явно подготовленного и откровенно позирующего, говорящего чужие, кем-то за него написанные слова, все этические нормы соблюдены. Потому что самое серьезное нарушение таких норм — это нарушение жизненной правды. И тут не имеет равным счетом никакого значения, нарушена ли она скрытой или обычной съемкой»³⁹.

Документалисты все чаще доверяют функцию рассказчика самому герою. Живое несрепетированное слово, неповторимая индивидуальная интонация становятся важной составной частью художественной структуры фильма. Синхронные съемки используются в оперативном репортаже. Являются исходным строительным материалом для фильма-интервью. Лежат в основе лент, организованных в форме анкетного опроса, дискуссии...

На использовании документального звука строится замысел картины «Голоса целины» (ЦСДФ, 1961). Режиссер Лия Дербышева и молодой журналист В. Чачин дают слово героям всех шести новелл — недавним школьникам, директору совхоза, молодым механизаторам, животноводам, строителям, связавшим свои судьбы с целиной. Не во всех синхронных съемках Л. Дербышевой удалось добиться естественности и непринужденности говорящих людей. И все же эта работа показала большие возможности звукового репортажа и в передаче характеров, и в создании достоверного, подлинно документального звучания окружающей человека среды.

В этом плане интересен первый, еще студенческий фильм Виктора Лисаковича «Февраль. Саяны» (1962), где намечаются его творческие пристрастия.

Молодой режиссер получил для постановки сценарий «Саянская баллада» об ударной молодежной стройке. «Балладность» сценария была выдержана в авторитетных традициях 50-х годов: романтически приподнятый «штиль» дикторского текста, задушевная песня, окантовывающая сюжет. Лисакович отказывается от этих «архитектурных излишеств». На самом объекте — строительстве дороги и моста через Абакан он находит репортажный нерв своей картине (все работы необходимо завершить до ледохода на Абакане) и, главное, предпочитает дикторскому — слово своего документального героя: шофера, геолога, взрывника. Слово на слово... Обмен этот еще очень неравноценен. Его герои говорят захлеб, горячо, и часто не слова, а интонации поясняют суть их спора. Но даже эту речевую «окрошку» молодой режиссер считает ценней отлаженной фразы.

Фильм о первопроходцах Мангышлака (ЦСДФ, 1966) впрямую продолжал тему «Саян» — тему трудового подвига, испытания на

прочность человеческого характера. (Драматична и сама история создания фильма «Мангышлак. Начало пути». Съёмочная группа, работая в трудных условиях, попадает в автомобильную катастрофу, в которой гибнет сопостановщик Л. Григорьян.)

Как и в «Саянах», В. Лисакович отталкивается от непосредственности наблюдений, стремясь выйти через них к обобщенному коллективному портрету-монологу целинника Мангышлака.

«Вглядываться в людей — это так же увлекательно, как рассматривать звезды,» — такова заявленная авторами программа фильма. Она содержит в себе все плюсы и все... минусы картины. Звездное небо бесконечно. И неисчерпаем человеческий портрет Мангышлака: встреченные на его дорогах геологи, строители, буровики. Авторы безудержны, жадны в накоплении материала. И эта торопливость, эта ненасытность и дали основное упрекать фильм в неорганизованности, в аморфности авторского начала.

Тема труда, трудового подвига человека становится ведущей в творчестве В. Трошкина. Недавний студент-вгиковец, он в 1956 году вместе с оператором В. Ходяковым снимает фильм «Мы были на целине» о работе на осваиваемых землях московского студенческого отряда. Фильм «Сахалинские лесорубы» (соавтор сценария и оператор Ф. Фартусов, ЦСДФ, 1965 г.) интересен живым и незаурядно снятым материалом. Но конкретика наблюдений здесь подрывает изнутри традиционную и весьма условную организацию материала в виде рассказа от имени героя, при всем том, что в титрах указан и автор дикторского текста, и чтец.

В фильме «Месяц доброго солнца» (ЦСДФ, 1965) В. Трошкин и оператор И. Бганцев снимают быт коряжских оленеводов, обогретых первыми лучами перезимовавшего за горизонтом солнца. Здесь показаны и ритуальная встреча весны с танцами, народной борьбой, и хлопоты оленеводов в ожидании прибавления в стаде...

Лента «Трое в пути» (ЦСДФ, 1968), воплотившая замысел сценариста С. Дробашенко, отражает новый для режиссера путь экранного показа человека.

Фильм состоит из трех новелл, герои которых — электромонтажник В. Филимонов, колхозный бригадир В. Карпов и ученый П. Анохин — рассказывают о своей жизни... Три портрета, снятые крупным планом, три монолога, идущие друг за другом, три человека, разные во всем, — оказываются близкими по жизненной ориентации, по духовным идеалам. В фильме они предстали объединенными родством исторического времени. Современниками. И надо сказать, что это вполне идеологическое обобщение, подспудная прокламация триединства советского социума осуществляется весьма экономными средствами. Все внимание

зрителя направлено на говорящего человека. Основой ленты стал *крупный план слова — изображения, «синхропортрет»* (термин мой — Л. Д.).

Родящееся на экране слово — важнейшая «краска» в кинематографическом портрете. Появление фильмов-монологов связывалось зачастую с влиянием на кино телевидения. Не избежал подобного комментария и фильм «Трое в пути».

Безусловно, многочисленные разговорные рубрики телевидения — беседы, интервью, коллоквиумы — подстегнули интерес документалистов к звуковому портрету, открытому на заре звукового кино. Взаимоотношению этих звуко-зрительных экранных форм, естественно, не могло воспрепятствовать «ведомственное» деление средств выражения на телевизионные и кинематографические.

С. Дробашенко в книге «Экран и жизнь» уже на материале 50-х годов выделил ростки нового отношения документалистики к теме труда. Отмечая заметное смещение акцентов от внешнего показа трудовой деятельности к передаче внутреннего состояния труженика и предвосхищая наиболее плодотворный путь решения этой темы через «репортаж чувств» героя, он пишет, «что самым важным в художественной характеристике человека является не то дело, каким занят герой фильма, а прежде всего он сам — его чувства, его отношение к труду»⁴⁰.

Режиссер-оператор Дальневосточной студии кинохроники Федор Фартугов живописует в своих лентах красоту и величие крайних рубежей нашей страны, снимает жизнь моряков, лесорубов, рыбаков, нефтеразведчиков («Есть в океане земля», 1963; «Дальневосточные рассказы», 1964; «Внуки шкипера Гека», 1965 и др.).

Фильм «Рыбачка» (1966) о женщине-корейке Александре Степановне Хан, в уже немолодые годы занявшейся рыбным промыслом и удостоенной звания Героя Социалистического Труда, — один из лучших в портретной галерее советской кино-документалистики.

Рыбачку снимают и записывают прямо в баркасе, в разгар путины. В спецовке, облепленной чешуей, грузная, хитро поглядывая на бригаду и перекрывая шум сорванным голосом, она рассказывает, как в неслые послевоенные годы пришлось ей осваивать мужскую профессию, как смеялись над ней рыбаки и как настойчиво добивалась она их признания. «Море подходит мне по характеру», — смеется рыбачка, показывая на буруны. А в это время бригада «мамы» выбирает сеть, вопреки всем морским предрассудкам набитую рыбой.

В форме поэтического репортажа снят труд пастухов Армении в фильме «С добрым утром!» (реж. Д. Кесаян, оператор

Ю. Бабахаян, 1969). Полны неповторимой национальной поэзии другие ленты о людях этой профессии — казахская «Чабан» Б. Шамшиева (1966) и грузинская «Белый Торгвай» о пастухах-сванах режиссера-оператора Г. Чубабрия (1970).

Отменяет все стереотипы в показе металлургов Отар Иоселиани. Чтобы снять дипломный фильм «Чугун» (1964), он работает в бригаде доменщиков на металлургическом заводе Рустави. Его дневниковые записи той поры, названные «Герои, вы рядом со мной», публикует «Комсомольская правда». Старательное постижение сути профессии и характеров героев обеспечивает пафос ленты глубокой искренностью. Труд утверждается — и это подчеркивает сопровождающая изображение музыка Моцарта — как непреходящая ценность человечества.

В планах документальных студий 60-х годов немало фильмов о работниках медицины. Герои трех картин, датированных одним, 1965 годом, хирурги. Несмотря на один и тот же антураж профессии, все три ленты предлагают разное стилистическое решение темы.

Нравственной стороне профессии посвящен фильм «Клятва Гиппократа» (автор сценария и режиссер И. Горелик, оператор В. Виленский, «Киргизфильм»). Он состоит из серии синхропортретов врачей, лечащих детей с врожденным пороком сердца. Они вспоминают, как пришли в медицину, перепроверяют свой жизненный и профессиональный опыт принесенной когда-то присягой: «Чисто и непорочно буду я проводить свою жизнь и свое искусство...».

Скрытая камера, любознательно вникающая в жизнь клиники, фиксирует естественные сценки в больничных палатах, где лежат маленькие пациенты. Главным объектом наблюдения является талантливый хирург И.К. Ахунбаев, и выразительный репортаж о проведенной им операции становится вершиной фильма.

Рассказ хирурга о предстоящей операции — лишь преамбула латышского фильма «Руки и сердце» (автор-режиссер А. Бренч, оператор Г. Пилипсон), который решается как выразительный пластический этюд о руках, врачующих человеческое сердце.

Сюжетно организована лента «Вечный бой» о ленинградском враче В. Седлецком (автор М. Литвяков, оператор Ю. Николаев). Хирурга, покинувшего для экстренной операции концертный зал, авторы сравнивают с виртуозным музыкантом. Аплодисменты зрителей, звучащие в зале, в конце фильма монтажно переадресуются врачу, спасшему жизнь. Синхронные репортажные съемки органично вписываются в художественный строй ленты.

Но инерция предыдущего десятилетия в трактовке темы трудовой деятельности будет сказываться еще долго. В тисках тради-

ционного представления о жанре фильма-портрета пребывают авторы лент «Я — Рабочий» (Укркинохроника, 1960), «Лопсанчап —сын Тувы» (Иркутская студия, 1960), «Из жизни семьи Лубяко» (ЦСДФ, 1963), «Естьупоеие в бою» (ЦСДФ, 1965).

Поверхностное стилистическое обновление лишь маскирует старую схему, которая исключает познание психологии героя и игнорирует реальные жизненные конфликты, в фильмах переходного периода «Горсть земли» (ЦСДФ, 1966), «Испытание» (Ленкинохроника, 1966), «600 километров» (Дальневосточная студия, 1966), «Транзит» (Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1966), «Командировка на 65-ю параллель» (Свердловская студия, 1966).

В создании фильмов о людях труда еще нередко применяются инсценированные и откровенно организованные сцены. К ним прибегает даже А. Видугирис в фильме «Вахта», реконструировавший сцены из жизни главного героя — молодого буровика, от имени которого ведется повествование.

Игровым способом имитируется и «репортаж чувств» звеньевой молодежной кукурузоводческой бригады Любы Молдован. («Письма Любы Молдован», Укркинохроника, 1963). Этот эксперимент режиссера И. Грабовского получил крайне негативную оценку, хотя совсем недавно игровая реставрация была широко употребительным приемом. Организованными съемками дополнен и другой украинский фильм «Внимание, сердце» (режиссер В. Сычевский, 1962), в основе своей построенный на репортажных наблюдениях за хирургом Н. Амосовым.

Перелом в украинском документальном кино происходит в середине шестидесятых годов, и связан он с выпуском таких фильмов, как «195 дней» (1964) и «Керманьчи» (1965) режиссера И. Грабовского, «Двое с мартена» В. Шкурина (1965), с темпераментной публицистикой режиссера А. Слесаренко «Горячее дыхание», «Товарищ трактор» (1967), «Днепровская баллада» (1967).

И. Грабовский, еще недавно ставивший актерские задачи перед колхозницей Любой Молдаван, в фильме о плотогонах Черемоша-керманьчах кардинально меняет метод съемки. Оператор фильма Ю. Ткаченко снимает динамичный репортаж, находясь рядом с плотогонами, подчеркивая выразительными ракурсами и красоту движений людей старинной профессии, и стремительно проносящиеся живописные берега с приметамы сегодняшнего дня.

Обновление молдавского документального кинематографа связано с именами молодых режиссеров Влада Иовице и Георге Водэ и оператора Павла Балана. Они снимают свои ленты в поэтическом ключе, заметно опираясь на фольклорные традиции.

И содержанием их первых лент становятся народные обычаи, праздничные ритуалы — например, свадебный («Горько!», 1966) или совсем простые, непритязательные факты повседневности, как, например, рытье колодца («Колодец», 1966), или продажа коровы на ярмарке («По осени», 1966). Но все это снято с любовным вниманием, с убежденностью в величии простых истин, с изяществом формы, с национальным темпераментом, наконец.

Молдавское, киргизское, литовское поэтическое кино подержало кинематографическую публицистику в разрушении прежних штампов показа трудовой деятельности человека. Своей искренностью и новизной формы поэтические ленты разблачают, к сожалению, еще немалочисленные ремесленные поделки, защищенные актуальностью или значительностью темы.

Кинодокументалисты словно волшебным ковшом черпают свежий для экрана материал жизни. За этой легкостью, в сущности, стоит лишь один, но не сразу и не легко осознанный принцип доверия и внимания к реальности.

Киногоеничная, априори обещающая драматизм судеб и фактов морская тема по существу впервые раскрыта авторами фильма «Корабли не умирают...» (сценаристы В. Горохов, К. Славин, М. Юдин, режиссер М. Юдин, 1965). Герои фильма — корабли и люди Черноморского торгового флота. В виду камеры оказываются и новые роскошные лайнеры, и мощные морские грузовики, и молодые парни с «крабами» на форменных фуражках, занявшие место на капитанском мостике.

Но фильм — и о других кораблях, существующих порой лишь в воспоминаниях ветеранов, и о других моряках, которые ведут свои суда в последние рейсы, а то уже «бросили якорь» на берегу. В иные времена наблюдающая камера, пожалуй, и не удостоила бы внимания пенсионерской скамейки на Приморском бульваре в Одессе. Но документалисты — и в этом знамение перемен их художественного мышления — заинтересовались и зафиксировали неповторимый вид «морских волков», вспоминающих «дела давно минувших дней», пусть состарившихся, но держащих кураж. Вот на секунду прервав «травлю» (беседу), они холодно — «только мужчины!» — пресекали попытку старушки-ровесницы присесть рядом.

Документальная камера снимает встречу экипажа разбитого штормом рудовоза. Треть этого экипажа погибла, найдено и доставлено на берег лишь несколько тел. Многие встречающие пришли на причал в траурной одежде, но до последней минуты с

надеждой глядят на трап, по которому спускаются в объятия родных спасенные моряки... Плачут, вспоминая тяжелый эпизод военных дней, моряк и его жена: в горячке десантной атаки он чуть было не подорвал гранатой подвал, где пряталась его семья...

Документальное кино демонстрирует здесь, быть может, недоступную даже игровому остроту, эффектность, непредсказуемость жизненного материала, с необходимой мерой деликатности показывает, как яркие и разнообразны человеческие эмоции.

В фильме «Корабли не умирают» избран путь умелой и целенаправленной фиксации. В фильме «Лучшие дни нашей жизни» Свердловской киностудии (1968) — путь психологического наблюдения и поэтического комментирования.

Здесь рассказано о не менее романтической стихии — только воздушной, о героях, страстно любящих небо и пригвожденных к земле не старостью, но болезнью, травмой, полученной в катастрофе. Это «списанные» летчики.

Конечно, имеют право на экранную жизнь и такие «выбитые из седла» герои, конечно, заслуживает сочувствия их жизненная драма, и, вероятно, поиск ими нового места в нашем обществе мог бы также стать темой фильма. Но другого фильма. Герои этого, вполне «пристроенные» люди, кому-то, возможно, покажутся чудачками — пора бы и смириться по здравой логике, но они продолжают бороться за небо, обивая порог медицинской комиссии.

Режиссер фильма Б. Галантер, оператор Б. Шапиро, композитор Л. Гедравичус каждый своими средствами не просто констатируют красноречивую эмоциональность встретившегося им факта, но развивают, усложняют его до философского обобщения.

Вот драма, которая разворачивается перед скрытой камерой. Кинематографисты не могут ею управлять — только фиксировать, как проходит медицинское освидетельствование. И бывшие летчики, и врачи готовятся к неизбежному спору. Электрокардиограммы и рентгеновские снимки — аргументы у одних, у других — только молящее, упрямое, железное, нервное — «Хочу летать!».

Вот появляется перед комиссией диспетчер внуковского аэропорта А. Ряховский. Обменивается шутками с председателем как с давним знакомым. И правда, они давние знакомые: не десять ли раз пытаются летчик взять этот барьер, теперь уже, кажется, тактикой измора. Вот стараниями обаятельного соискателя разулыбались все члены комиссии. Даже неприятно введливая врачиха, которой вроде бы вовек не понять разницы между «летать иль ползать», смягченно поглядывает на председателя, но... А диспетчер, не желая понимать существа ответа,

сформулированного с шадящей дипломатией, возбужденно твердит свое «Пробьем это дело»...

Что же такого необоримо особенного в его бывшей профессии? Нам предлагают посмотреть на жизнь аэропорта со стороны. Это второй пласт картины — реалии повседневности, сутолока пассажиров, «кормежка» серебристых полурыб-полуптиц перед стартом, стройные стюардессы и уверенная поступь пилотов, глядя на которых вспоминаешь «настоящих» мужчин из книг Хемингуэя и Сент-Экзюпери. Да, этот мир, несомненно, имеет свою привлекательность.

Но то, что мучает по ночам бывших летчиков, — взору недоступно. Один из героев фильма — так и говорит: «Может быть, дело в том, что авиация — это мои лучшие годы, и мне кажется, что если я вернусь, то они будут продолжены». И третий пласт картины — это поэтическая отгадка ностальгии героев фильма, невыразимо прекрасные съемки дневных и ночных взлетов и посадок, парения над облаками и птичьими стаями.

Красота этих кадров оттенена дымкой грустных воспоминаний. Но вот идет финальная подборка портретов людей, вновь пришедших на комиссию, и на предложение врачей покинуть небо все как один говорят «Нет!».

Воспитане сердца

Литература и искусство не замедлили отозваться на изменение роли личности в общественной жизни страны: новыми постижениями и художественными открытиями многомерного человеческого образа. Значительных успехов добивается литературная публицистика 50-х — 60-х годов, в частности, так называемый «деревенский очерк» В. Овечкина, Г. Тропольского, Е. Дороша, Г. Радова, В. Солоухина и др., дающий поучительные примеры документального постижения образа современника.

Проблема становления и формирования нового человека — как актуальная социальная задача, выдвигаемая социалистическим обществом, — заставила кинематографистов обратить внимание на подрастающее поколение. Документальное кино, рассмотренное в срезе т.н. воспитательных фильмов, показывает, как в одно десятилетие неизмеримо усложнилась его проблематика.

В начале 60-х годов воспитательная программа документального кинематографа в основном осуществляется в двух направлениях. Это прежде всего ленты по атеистической пропаганде, вновь усилившейся в хрущевский период, проливающие свет на

часто враждебную обществу деятельность различных религиозных сект: «Апостолы без масок» (1959), «Это тревожит всех» (1960), «Правда о сектантах-пятидесятниках» (1960), «Под сенью креста» (1962), «Черная процессия» (1963), «Бездна» (1964) и многие другие.

Это и фильмы об антиобщественных явлениях, сделанные с обличительной интонацией, в стилистике, рассчитанной на выработку крайне отрицательного к таким фактам зрительского отношения: «Без нас они не проспят» (1963), «По черной тропе» (1962), «Обвинению подлежит» (1964) и т.д.

Постепенно кинематограф подключается к обсуждению других проблем, касающихся повседневной жизни и быта советских людей, будь это разговор о традициях и обычаях («У нас так принято», Рига, 1969; «На счастье, на долю», Укркинохроника, 1970), об искусстве красиво одеваться («Мода, вкусы, время», Укркинохроника, 1968), о досуге и увлечениях («Серьезные качества», ЦСДФ, 1963).

Белорусский фильм «Память камня» (автор сценария В. Короткевич, режиссер-оператор Ю. Цветков, 1966), ленты ЦСДФ «Слово о Ростове Великом» (режиссер. И. Венжер, 1963), в создании которого принял участие писатель Е. Дорош; «Родник» (реж. В. Осьминин, 1966), в котором снимался писатель В. Солоухин, — заставляют задуматься о сохранении наследованных нами культурно-исторических ценностей, потому что в белокаменной кладке храма, в малиновом колокольном звоне, в коренном единстве слов «родник» и «родина» сохранились поэтические, философские, этические думы предшествующих поколений.

Воспитание гражданского сознания, ответственности за судьбу родной земли ведется и через цикл экологических лент.

Человеческие контакты с живой природой с разной степенью остроты поднимаются в фильмах «Мы и дельфины» (ЦСДФ, 1966) и «Реплика в споре» (Восточно-Сибирская студия, 1968).

Посредником между зрителем и миром природы в фильме «Удивительное рядом» становится Сергей Образцов, делясь своими ощущениями от встречи с «необыкновенными обычностями», без которых человек сиротлив и беден, будь то утренняя роса, герань на окошке, поющий кенарь или ласковый пес (авторы фильма С. Образцов, И. Грек, ЦСДФ, 1962). Как верно отметил А. Караганов в связи с этим фильмом, «подлинное искусство образной публицистики начинается тогда, когда документалист действует как художник — видит и показывает то, что не увидели другие»⁴¹. Конюх и лошадь — герои нелегкого для понимания фильма режиссера Б. Галантера и оператора Б. Шапиро «Косын-

ка» («Шаговик»), поэтический строй которого вполне допускает антропоморфическую драму трудяги Косынки, обучающей выезде молодых лошадей и, во имя человека, лишаящей их природной свободы (Свердловская киностудия, 1969). Эта же по существу новая для кинематографа тема разрабатывается с большим эмоциональным чувством и привлечением всех поэтических средств киноязыка в киргизских фильмах «Бумеранг» И. Герштейна (1965) и «Это — лошади» Толмуша Океева (1966).

Для фильма «Бумеранг», который снимался в Токмакском заповеднике, авторы выбрали наиболее драматические столкновения цивилизации и природы: гремят взрывы в карьере, сносятся гнездовья, дрожат в водоеме ядовитые щупальца мазутного пятна, умерщвляя озерную жизнь. Глаза природы — печальные у оленя и недоумевающие у совы — обращены к заводским трубам. Шевелится на ветру хохолок птичьей головы, нанизанной на железный прут. Словно поняв символику этого страшного кадра, поднимается лебединая стая и улетает в прекрасную даль — от нас? навсегда? — даря для воспоминаний удрученно грустное зрелище своего полета.

В фильме «Это — лошади» перед нами проходит жизнь прекрасного скакуна — от рождения до смерти на бойне. В жизни этой был и свободный бег на горных пастбищах, и победы на скачках, но финал ее ужасен и несправедлив. Умерщвление лошади — это конфликт того же нравственного плана, что и в «Бумеранге»: трагедия незащитности перед лицом более сильного и... бездуховного начала.

Философский взгляд на человека и утверждение его этической ответственности в контактах с окружающим миром свойственны фильмам «Свидетели вечности» (автор сценария В. Короткевич, режиссер-оператор А. Заблоцкий, 1964), «Вива вита!» («Да здравствует жизнь!») — автор сценария и режиссер Н. Хубов, 1968; «Долгий напев» (режиссер-оператор Г. Канделаки, 1966).

Никогда еще документальный экран не занимался так активно воспитанием юного поколения. На ленинградской студии, например, молодежная тема становится едва ли не доминирующей. Документальная камера пристально вглядывается в мир несовершеннолетних, ведет свое наблюдение и исследование в нескольких измерениях одновременно.

Фильмы «Набережная «Альма Матер» (автор сценария О. Ханеев, режиссер В. Гурьянов, 1966) «18 моих мальчишек» (автор сценария В. Дягилев, режиссер В. Гурьянов, 1967), «Найти себя» (автор сценария М. Серебренников, режиссер В. Гурьянов, 1969), «Всего три урока» (автор сценария и режиссер П. Мостовой, 1969), «Тебя, как первую любовь...» (авторы сцена-

рия Г. Силина, А. Пинскер, режиссер И. Калинина, 1969) дают отчетливое представление о том круге интересов, о той духовной и творческой атмосфере, в которой происходит становление личности молодого человека.

Юные лица, их открытость, внутренняя готовность каждого героя непосредственно жить и независимо вести себя перед камерой явились гармоничным, бесконечно богатым материалом, который прорастал сквозь экранную форму с мощью и обаянием самой реальности. Экранные средства, используемые в этих лентах, отличаются очень незначительной мерой условности. В основном избираются формы диалога, монологическая, интервью.

Проблемность, отсутствие дидактических нормативов, психологическая убедительность — вот те особенности, которые характеризуют новые эстетические позиции документального фильма. Естественно, что такие творческие установки закономерно приводят к жизненным слоям, неоднозначным, драматичным, часто болевым и требующим вмешательства художника.

Фильм «18 моих мальчишек» снят на ленинградском заводе «Электросила», в бригаде, которой руководит полковник в отставке Степан Степанович Витченко. Бригада его не простая, в ней 18 «трудных» подростков. Работницы, наблюдающие наставника и его подшефных, простоудушно заявляют: «Зачем вам это нужно? Чтобы трепать нервы? Ведь они же вас вот вытрясают каждый день...»

Степан Степанович и сам признает трудности своей работы, хотя за его плечами большой опыт по воспитанию пограничников. «Первое время мне было с ними очень тяжело. Только соберу всех, расскажу по рабочим местам, не успел оглянуться — все разбежались, никого нет. Я и хожу по всем закоулкам, понимаете, там, курилкам, собираю. Одного в одном месте, другого в другом соберу. Ну, дисциплины нет. Два мальчика сидели на гауптвахте в милиции, сидели в милиции за то, что они допустили пьянство и хулиганство. Вот. Это еще не взрослые, но это уже не дети». Степан Степанович представляет своих питомцев критически и все же любовно: один увлекся мотоциклом — молодость! — другой забросил занятия в школе при больших способностях, третьему — нравятся девочки, но, самоутверждаясь, он им грубит, четвертый — в восемнадцать лет решил жениться... В сложный мир подростков наставник вторгается с пониманием, терпением, критически пересматривая свою «армейскую» педагогику... Главное его завоевание — возвращенное доверие к опыту старших.

Перевоспитывать приходится не только трудных подростков... В экспозиции фильма сталкиваются две точки зрения на моло-

дежь — здоровой, но безразличной инспекторши и умудренного своей беззаветной верой в молодых Степана Степановича.

Инспектор по кадрам, перебирая папки с делами прогульщиков, холодно суммирует: «Безыдейность и безразличие, о... безразличие, страшно безразличие».

У Витченко свое мнение: «Нет, молодежь у нас замечательная, замечательная молодежь, а мы вот, старшее поколение, должны проявлять к ней только искренность, чистосердечность, заботу».

Авторский комментарий в фильме отсутствует. Зритель как будто наблюдает за подлинной жизнью. И все усилия режиссера направлены на то, чтобы сохранить иллюзию самостоятельного развития фильма. Но всем его строем авторы утверждают, что истина на стороне активной гражданской позиции Витченко.

Фильм «Всего три урока» (автор сценария Н. Гиппиус, режиссер-оператор П. Мостовой, «Леннаучфильм», 1968) также построен на основе длительного кинонаблюдения.

Камера снимала уроки литературы в шестом классе обычной рядовой ленинградской школы. Даже то обстоятельство, что она находится рядом с Черной речкой, где состоялась дуэль Пушкина и Дантеса, в фильме не используется. Хотя деталь эта небезразлична к теме ленты, ведь *скажем образно*, величественный корабль родной литературы входит в жизнь подрастающего поколения через фарватер школьного предметного урока. И ведет его самая обыкновенная учительница — не самородок, не педагогическое светило — просто старательная, добросовестно отдающая свои силы.

В финале фильма, отсчитывая обратный ход времени, проходят ее фотографии с учениками, на которых она становится все моложе и моложе. Снимок с надписью «Ленинград, 1952—53 год» показывает ее первый класс. Опять незначительная как будто деталь, но она помогает понять человеческий тип педагога, уроки которого усвоили сотни мальчиков и девочек.

...Вот ребята читают наизусть «Завещание» Т. Шевченко. Кто как умеет, с «чувством» или без оногo. Разве не права учительница, требуя в надлежащих строках скорбной или героической интонации?.. Так как методика неукоснительно требует уточнения «классовых корней» произведения, учительница настаивает на формулировке, по которой стихотворение было завещано «людям, которые будут бороться против...

— ...крепостного права!» — ловит подсказку мальчик.

Нельзя не сказать, что педагогические новации совсем не коснулись традиций преподавания литературы. Вот ребята пишут сочинения действительно на вольную тему — «Мой портрет», — а потом читают их вслух. Это лучший кусок фильма, в

котором авторы выступают более тонкими, умными и дальновидными педагогами, чем классная учительница.

Вот зачитывается «пятерочное» сочинение, правильное по всем пунктам привязанностей и антипатий. Слушая его, класс примолк, а мальчик с первой парты даже приоткрыл рот, изумляясь подобному самовосхвалению любимца-отличника.

Дружное веселье царит при чтении «троечных» сочинений. Они не обкатаны по мысли и слогу, но искренни, со следами собственных раздумий и переживаний. Один из самых маленьких в классе мальчик утверждает, что роста он среднего. Другой — толстый увалень — придумал себе несуществующего идеального друга — по образцу заграничного фильма и пугает тем, что у него «начинает воспитываться злость, как у ковбоя, которому надо отомстить за оскорбления». Третий заявил, что вступать в противоречия с учителями, по его опыту, опасно. И к этой житейской сентенции с детской непосредственностью добавляет, что умеет шевелить ушами и имеет красивые голубые глаза, которыми очень гордится...

Сошлись лицом к лицу два героя фильма — учительница и класс. Собственно, сюжет и составляет взаимодействие твердых правильных установок не очень молодой и, кажется, не очень счастливой женщины со стихией юных эмоций, на которую должна благотворно влиять отечественная словесность. Без нажима, но вполне отчетливо в фильме проводится мысль, что проявление и поддержка духовного и творческого роста юных — дело трудное, социалистическое общество ставит эту задачу, но выполняет ее не всегда умело и искусно.

Откровенный разговор

Другая группа фильмов рассказывает о судьбах подростков, оказавшихся по разным причинам — либо на скамье подсудимых, либо в колониях для несовершеннолетних. Преимущественно, это фильмы-размышления с вопросом, адресованным зрительному залу: «Кто виноват?».

Вот далеко не полный перечень фильмов, исследующих эту чрезвычайно важную для общества проблему: «Задумайтесь об этом» (автор сценария А. Зоркий, режиссер И. Гелейн, ЦСДФ, 1963), «Дом на пути» (авторы сценария Э. Максимова, М. Меркель, режиссеры-операторы — С. Медынский, И. Филатов, Свердловская киностудия, 1963), «Преступления могло не быть» (авторы сценария — А. Лавров, О. Лаврова, режиссер С. Репников, ЦСДФ, 1967), «Репортаж из зала суда» (режиссер Ф. Минухина, Ростов-на-Дону, 1966), «ЧП в городе» (авторы сценария

М. Березко, С. СПЛОШНОЕ, режиссер С. СПЛОШНОЕ, Минская студия, 1966), «Подросток» (автор сценария Э. Кузнецова, режиссер Л. Дербышева, ЦСДФ, 1968), «Чужие ли дети» (автор сценария А. Эпнерс, режиссер И. Масс, Рижская студия, 1969).

Фильм «Откровенный разговор» Н. Хубова (Минская студия, 1966) построен на открытом журналистском приеме — автор берет у героев интервью. Название картины отвечает главному принципу ее построения. Режиссер ведет беседу с компанией ребят из рабочей среды, с самыми обычными парнями и девушками, которых объединяет, может быть, дружба, а, может быть, просто совместное времяпрепровождение. В социологии подобные коллективы называются референтными группами..

Режиссер хотел понять, чем живет, о чем думает поколение двадцатилетних.

Беседа начинается с самых обычных вопросов:

— Сколько тебе лет?

— Как ты считаешь, это много или мало?

— Что ты успел за эти годы?

— Ты доволен прожитым?

— Ну, а самое яркое впечатление, самое яркое воспоминание в твоей жизни?

Одно за другим появляются на экране лица ребят. Вопросы их не смущают. Видимо, автор уже давно свой в их коллективе. Они ведут себя свободно и вполне откровенно отвечают на вопросы, которые дальше ставятся еще откровеннее:

— У тебя есть девушка?

— Ты ее любишь?

— Слушай, а у тебя есть парень, который тебе нравится?

Автор постоянно присутствует в кадре, хотя мы видим только его спину... Его внимание, его заинтересованность в разговоре создают интимную обстановку.

Перед нами проходит целая вереница психологически завершенных, сочных характеристик — в чем-то разных, в чем-то неуловимо схожих.

Закончен длинный сложный разговор с ребятами. Как-то душно стало, в комнате, где много дней подряд шел этот разговор о жизни, прожитой «просто так». Автор-режиссер встает, раскрывает окно. Смотрит на широкий проспект, спешащих людей, среди них те самые: двадцатилетние, живущие бездумно, не оглядываясь на прожитой день. Авторский комментарий, авторское отношение к общему содержанию диалогов высказано в исповедальной обнаженной форме: «Я работал бы жадно и много, потому что знал бы — все, чего я не сделал, что отложил на потом, — я уже никогда не успею сделать. Я не прощал бы ни себе, ни другим благодушия и беспечности, потому что знал

бы — ничем не восполнить дня, прожитого кое-как... Я много сделал бы по-другому, если б была такая возможность — вернуться в свои 20 лет».

Фильм «До свиданья, мама» ленинградского режиссера М. Литвякова (авт. сценария В. Венделовский, М. Литвяков, М. Масс, 1966) — это рассказ о матерях, бросивших своих детишек еще в роддоме. Он начинается с детской песенки, прелесть и обаяние которой в незатейливости и непосредственности. Вслед за этим идет драматический эпизод родов. Напряжение врачей, роженицы, боль, крики, родовой труд готовят эмоциональную почву для того, чтобы начать разговор о материнстве, о том, чего оно стоит. Серьезность происходящей на экране схватки за новую жизнь граничит с таинством, чудом. После этой короткой и выразительной экспозиции на экране появляется девушка — двадцатилетний штукатур Аня Петрова. Она мила и весела, и авторы берут у нее интервью на стройке просторного, светлого с веселыми рисунками на стенах детского сада. Аня нравится ее работа, потому что, как она выражается, своей работой она приносит радость людям. И детей она, конечно, любит, впрочем, «все любят детей», со счастливой улыбкой добавляет Аня. А у нее еще нет детей, она еще не замужем. И тогда с ошеломляющей силой, которую в подобной ситуации может явить только документ, опрокидывается невинность этого лица: «И у вас не было детей?» Аня: «Не было». Режиссер: «Не было... Не было?.. Нет, были. Послушайте». И включает магнитофон с записью беседы Ани с юристом в роддоме. Юрист: «Пожалуйста, ответьте мне, почему вы не хотите взять ребенка, что вам мешает?» Аня: «Просто я не питаю к этому ребенку никаких чувств, абсолютно». Юрист: «Так... Но вы родили, вы не испытываете никаких чувств, почему вы даже не попробовали кормить ребенка, вы же отказались, о чем вы думали?» Аня: «Ни о чем я не думала».

Этот эпизод даже по нынешним временам оставляет ощущение жесткости и бескомпромиссности авторов, не желающих проникновения в неприятные им душевные лабиринты.

От объективно-репортажной завязки авторы переходят к средствам эмоционального пояснения, показывая бесконечно трогательные ужимки брошенных малышей, печальное, несмотря ни на что, зрелище празднования дня рождения сразу двадцати восьми воспитанников и официальное пожелание им «больших успехов в учебе и личной жизни».

Директор детдома рассказывает о детях, которые пытаются разыскать своих родителей, просят передать им письмо. Последние кадры показывают мальчика с телефонной трубкой в руках, он вращает диск, и мы слышим гудки, которые усиливаются и сигналами одиночества и боли несутся над вечерним городом.

Другая работа М. Литвякова «Трудные ребята» (авт. сценария В. Венделовский, М. Литвяков, оператор М. Масс, 1966) — это фильм-репортаж о летнем трудовом лагере для ребят, взятых на учет милицией. В одном из лучших эпизодов фильма мы видим мать мальчика, которая приехала проведать своего сына в лагерь в подвыпившем состоянии. На нее с упреками набрасываются другие матери, она смущена, пытается оправдаться. И, однако, в контексте картины авторское обвинение этой женщины звучит здесь не упрощенно, не в лоб. Мы видим ее сына — мальчика с чрезвычайно живыми глазами, в очках. Он открыто, приветливо рассказывает, кем хочет быть. По его лицу видно, что это не испорченный человек, хотя и успел набедокурить в своей жизни. И когда его спрашивают, кого он больше всех на свете любит, отвечает: «Маму». Отвечает со счастливой полулыбкой.

Творческие достижения этого фильма, как и многих других, занятых молодежной проблематикой, родились из нового отношения художников к способам съемки и организации материала, а также связаны со стремлением охватить жизнь в ее многосложности, неоднозначности, зафиксировать на пленке непосредственную правду человеческой жизни. И подчеркнем еще раз — они по-граждански активны, полагая необходимым вмешиваться в общественную жизнь страны. Государство и кинематограф действуют пока в унисон.

Труды искусства

Лицо документального кино 60-х годов в первую очередь определяют искания молодых. Целая группа авторов дебютировала на Ленинградской студии кинохроники. Жизненные коллизии, избираемые ими для показа, люди, которых они видят героями фильмов, зачастую совершенно новы для экрана, и не только документального.

Ориентация молодых на показ будничных событий и рядовых людей вовсе не означала тяготения к бытописательству и мелкотемью. Напротив, вглядываясь в самую толщу реальной среды, они умеют по достоинству оценить негромкий героизм современников, пусть чаще всего не обогретых славой.

Показательна в этом плане лента Л. Квинихидзе и А. Шлепянова «Маринино житье» (1966), снятая оператором П. Мостовым. В ней с тонким психологизмом рассказано об уже молодой официантке Марине из ленинградского кафе «Ровесник». Таким, как она, дано привносить в казенную атмосферу общепита уют и домашность. С простым приятным лицом, с пышным

узлом еще красивых волос, она заботливо снует между столиками, обслуживая поглощенных друг другом парочек, шумные студенческие компании и стеснительных одиночек. А за кадром идут воспоминания Марины о своей юности и о своих ровесниках, о войне и блокаде, после которых жизнь пошла «комом», о несостоявшейся мечте стать актрисой, ее признания в том, что долго стыдилась своей работы и не сразу поняла, что и здесь можно быть полезной людям.

Посетители кафе, их молодое беззаботное веселье показаны добрыми глазами Марины — и свадьба, и танцующие, и переживания некрасивой девушки, которая расцветает от приглашения на танец. На лице неизбалованной судьбой героини нет и тени зависти, что иной раз промелькнет в глазах ее товарок — официанток и поварих, приостановивших на минутку кухонный конвейер, чтобы поглазеть на новобрачных. Жизнь одарила ее самым важным талантом — в этом мысль авторов — талантом доброты.

Подводит итог своей честной трудовой жизни и рыбак с Соловецких островов, которого снял в своей дипломной ленте «Последний пароход» выпускник режиссерского факультета ВГИКа С. Аранович (1964). И в дальнейшем, работая над кинобиографиями знаменитых людей, он сознательно избегает их канонизации, показывая, как не легко, а зачастую драматичен их жизненный путь. В лентах об А.М. Коллонтай, А.М. Горьком, М.Ф. Андреевой, как и в рассказе о героической жизни летчика-испытателя Юрия Гарнаева («Люди земли и неба», сценарий Б. Добродеева, 1969). С. Аранович берет мягкую интонацию повествования, как бы исходящего от самих героев, скромности и интеллигентности которых претит похвальба и велеречивость.

Программным выступлением молодых ленинградских документалистов явился небольшой по метражу, нехитрый по замыслу и удивительно эмоциональный фильм «Взгляните на лицо» (1966).

Он снят замаскированной камерой в самом, быть может, посещаемом уголке Эрмитажа, у великого полотна Леонардо да Винчи «Мадонна Литта».

Картины этой не минует ни одна группа посетителей. Каждый без исключения экскурсовод, на ходу адаптируясь к возрастному, национальному, профессиональному составу группы, на русском, английском, немецком и прочих языках тшится описать лицо мадонны, невыразимо, неопишуемо прекрасное. Их комментарии порой искусствоведчески банальны, порой трагикомичны и в общем беспомощны. Авторы фильма — сценарист С. Соловьев, режиссер П. Коган и оператор П. Мостовой — об этом шедевре рассказывают без слов, отраженно, по-

казывая десятки обращенных к мадонне лиц зрителей. Они, опять-таки без слов, проводят мысль, что искусство является тем самым магическим кристаллом, что выявляет человеческую суть, и своей камерой фиксируют тончайшие движения душ — людей юных, пожилых, старых, — которых коснулся лучик от взгляда мадонны, созерцающей свое дитя.

Получила признание и другая картина, снятая П. Коганом и П. Мостовым, — «Военной музыки оркестр» (1968), полная юмора зарисовка о полковых музыкантах, репетирующих на плацу; о том, как непросто поддается строевой выучке вольная стихия звуков, прежде чем грянуть дисциплинирующим солдатские шеренги маршем. Тема искусства в этих лентах дает новый, неожиданный ракурс показа духовной жизни современников.

Заметно изменились и фильмы, посвященные деятелям культуры и искусства, рассказывающие об их творчестве и жизненном пути.

Кинематографу стало удаваться то, что не удавалось ранее, несмотря на яркий и благодатный исходный материал. Но как только кинокамера осознала себя не экспонирующим средством, а в полную мощь использовала свои возможности художественного познания, применила свое умение *видеть*, мир искусства и мир творца раскрылся для экрана во всем своем драматическом богатстве.

В 60-е годы сложилась новая модель кинопортрета художника. Если раньше рассказ о нем, как правило, строился на чередовании хроникальных зарисовок бытового характера и иллюстраций творческого *результата* (отрывок из балета, фильма, спектакля, концертный номер и пр.), то сейчас наблюдается тенденция к показу самого *процесса* художественного труда. Если раньше фильмы о работниках искусства носили, чаще всего, искусствоведческий, описательно-оценочный характер, то ныне очевиден сдвиг жанра к психологическому портретированию (например, фильм С. Дробашенко и Л. Махнача «Мир без игры», ЦСДФ, 1966). Если раньше в этих картинах посредником и толкователем содержания был диктор, то сейчас перед микрофоном оказались сами герои, получив возможность широко и доказательно изложить свое творческое кредо. Меньше претендуя на роли искусствоведов, авторы стали интереснее проявлять себя как документалисты. Новая съемочная и звукозаписывающая техника, в том числе и телевизионная, разнообразная методика деликатного наблюдения как нельзя кстати пришлись к осуществлению сложнейшего психологического репортажа из творческой лаборатории художника.

Четыре месяца велось наблюдение за рождением спектакля Ленинградского БДТ им. Горького «Три сестры» — от первой

репетиции до премьеры. Замысел сценаристов М. Меркель и Н. Лордкипанидзе, осуществленный С. Арановичем и оператором В. Гулиным, дал интересный документ о постановочном методе народного артиста СССР Г.А. Товстоногова («Сегодня — премьеры», Свердловская киностудия, 1966).

Длительное кинонаблюдение предшествовало и созданию фильма «Вечное движение» (Свердловская киностудия, 1967). Здесь Майя Меркель, выступив как режиссер, показала, что кинокамера может быть необычайно тонким и точным инструментом исследования мира художника. В данном случае Игоря Моисеева, создателя и руководителя всемирно известного ансамбля народного танца. Основная ткань фильма — репортажная и снята оператором Б. Лисицким в черно-белой гамме, соответственно «производственной» атмосфере ансамбля. Будничные лица, разговоры, действия, тренировочные костюмы артистов, собирающихся на утреннюю репетицию в большой, похожий на спортзал, танцевальный класс. Кто-то вертится у зеркала, кто-то делится семейными неприятностями, запыхавшись, занимают места у станка опоздавшие...

В шуме, смехе, обрывках разговоров, достигших микрофона, выделяется голосок новенькой, которая нервничает в ожидании своей первой репетиции. Все для нее ново, неожиданно, волнующе. Для ведущей солистки ансамбля Нелли Самсоновой — привычно, знакомо, естественно. Одна только начинает свой путь в искусстве, другая завершает. Через их восприятие, методом т.н. прямого кино и показаны рабочие будни ансамбля. Их сюжетные линии вплетаются в главную — рождение на свет нового танца.

... И вот появляется Моисеев, демоническая воля которого изгоняет из класса шум, вялость, посторонние заботы. Остроумный и жесткий, неутомимый и изобретательный, — он заставляет танцоров повторять одно и то же движение; подавляя усталость, ослепительно улыбаться; преодолевая возраст, источать обаяние молодой энергии. Неудовлетворенный, он вскакивает и темпераментно выполняет неудавшиеся «па»; отдыхая в кресле, он, и сидя, рисует ногами какой-то затейливый шажок. Взыскательность художника, видимо, и есть тот легендарный «перпетуум мобиле», что заставляет танцоров вертеться, прыгать, выделывать колена, вязать узор из рук, ног, тел, а самого Моисеева с ноющим от усталости сердцем — еще и еще требовать повторения.

В ленту включены и великолепные номера из программы ансамбля, и сняты они оператором А. Альваресом в цвете, но в каком-то ирреальном, молочно-белом пространстве, как будто камера снимала не сам танец, а его идеальный образ, существу-

ющий лишь в воображении художника и заставляющий его возвращаться в черно-белый мир репетиций.

Тема искусства занимает известное место и в творчестве режиссеров ЦСДФ И. Гутмана («Перед началом спектакля», 1964; «Необыкновенный отель», вместе с Л. Кристи, 1965; «Парад-алле», 1969), В. Катаняна («Майя Плисецкая», 1964; «Аркадий Райкин», 1969; «Композитор Родион Щедрин», 1970), В. Лисаковича («Всего одна жизнь», 1965, «Леонид Енгибаров — знакомьтесь!», 1966) и др.

Изящны, полны тонких психологических деталей, добры ленты режиссера Северо-Кавказской студии кинохроники В. Грунина «Детские праздники» (1968), «Цовкра» (1969), «Комедии Барият» (1970).

Многие ленты, посвященные искусству, закономерно украсили поэтическую ветвь советского документального кино.

Киргизская кинематография вышла на международную арену с такими фильмами, как «Манасчи» (1965) и «Замки на песке» (1968), получив главные премии на престижных киносмотрках.

Фильм Болота Шамшиева «Манасчи» посвящен народному сказителю Саякбаю Каралаеву, человеку редкого артистического дарования, хранящему в своей памяти древние изустные легенды...

Кинокамере, удалось показать то главное, что составляет суть творчества сказителя, — талант собою связать времена, покорить магией звучащего слова, увести в мир образов.

Режиссер иной раз старается перевести текст «Манаса» на кинематографический лад, вводя условно-поэтические кадры со скачущими лошадьми, полетом лебедей и т.д. Они красивы на широком полотне экрана. Но фильм как раз покоряет другой — документальной поэтикой, которой насыщена сцена в кишлаке. Бесконечно интересно смотреть на седого манасчи, которого вдохновение делает и сильным, и молодым, и смелым, как герои эпоса. Не замечая первых капель дождя, слушает сказителя старуха, приложив ладонь к уху. Поглощена рассказом кормящая мать, ребенок которой, можно сказать, с молоком впитывает любовь к народному искусству.

Им оплодотворена вся долгая жизнь другого документального героя — служителя маяка на Иссык-Куле, которого в народе прозвали «человек-фонарь» из фильма И. Герштейна «Мыс гнедого скакуна» (1967).

О маленьком самородке-мальчике, строящем прекрасные замки из прибрежного песка Иссык-Куля, рассказывает фильм А. Видугириса «Замки на песке». Это притча с полуигровым сюжетом и обаятельным документальным героем, которого зовут Канатбек, что в переводе означает «крылатый».

... Поглощенный своим замыслом, он возводит башни, минареты, которые смывает набежавшая волна, топчет равнодушный или злой прохожий. А он, сокрушенно взглянув на обидчика, вновь начинает свою созидательную работу.

Эта притча — о терпении и бескорыстии творчества.

Упорство мальчика вызывает любопытство, сочувствие... И вот посторонние становятся сторонниками и делают внушение разрушителю замков — велосипедисту.

Эта притча — о победительной силе искусства.

Вот фотограф оттесняет в сторону маленького архитектора, чтобы сфотографировать своих клиентов на фоне замка.

Эта притча — и об уязвимости искусства перед пошлостью, корыстью.

И, наконец, мы видим повальное увлечение отдыхающих песчаной скульптурой — здесь и пирамиды, и крепости и даже фигура лежащей женщины, выполненная в манере «кича»...

Возможно, это притча о том, что в каждом человеке живет созидательное начало. Может быть, есть в ней некий намек и на то, что не стоит лепить пирамиду, если не можешь создать никем не виданный замок...

Лучшие документальные картины 60-х годов, рассказывающие о человеке труда, несут в себе некий общий тезис, по которому труд понимается как акт творчества, как искусство, а искусство показано, как огромный нравственный и физический труд.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «О кинофильме «Большая жизнь». Постановление ЦК ВКП (б) от 4 сентября 1946 г. Госполитиздат, 1951. С. 17—23.

² Кинематограф оттепели / Отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 1996. С. 3.

³ Там же. С. 3—4.

⁴ В 1977—78 годах авторская версия «Великой Отечественной» будет развернута усилиями сплоченного Карменом коллектива в гигантское 20-серийное кинополотно, имевшее мировую премьеру под названием «Неизвестная война».

⁵ Кармен Р. Суrowая правда // Искусство кино, 1968. № 2. С. 39.

⁶ По монтажным листам фильма «Катюша».

⁷ «Обыкновенный фашизм» (2 серии), «Мосфильм», 1965, авторы сценария: М. Ромм, М. Туровская, Ю. Ханюгин, режиссер М. Ромм, операторы Г. Лавров, В. Жанов, Б. Плужников.

⁸ Медведев Б. Свидетель обвинения. М.: Искусство, 1966; ЗакМ. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М.: Искусство, 1974;

- Фрейлих С.* Об эстетических свойствах кинодокумента // Документальное и художественное в современном искусстве. М.: Мысль, 1975.
- ⁹ Цит. по: Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 171.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Цит. по: Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С. 27.
- ¹² *Ромм М.* Избранные произведения. Т. 1. М.: Искусство, 1980. С. 319.
- ¹³ *Саптак Вл.* Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. С. 69.
- ¹⁴ XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет. М., 1962. Т. 3. С. 240.
- ¹⁵ Материалы XXIV съезда КПСС. М.: Политическая литература, 1972. С. 91.
- ¹⁶ *Юрнев Р.* Из материалов международного симпозиума «Кино и телевидение». Рим, 1975.
- ¹⁷ *Муратов С.* Кино как разновидность телевидения // Проблемы телевидения и радио. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 42.
- ¹⁸ Искусство кино, 1964. № 1. С. 78.
- ¹⁹ *Колошин А.* Уроки двух фестивалей // Искусство кино, 1964. № 9.
- ²⁰ Путаные размышления // Известия, 1964. 1 февраля.
- ²¹ В этот же период ведется активное и всестороннее изучение специфики телевидения. В трудах Э. Багирова, Р. Борецкого, Р. Ильина, С. Муратова, А. Юровского и др. общие закономерности становления экранного документализма исследуются в телевизионном аспекте.
- ²² *Юткевич С.* Размышления о киноправде и кинолжи // Искусство кино, 1964. № 1. С. 73—74.
- ²³ *Дробашенко С.* Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972. С. 9.
- ²⁴ *Рошаль Л.* Мир и игра. М.: Искусство, 1973.
- ²⁵ *Микоша В.* Годы и страны. Записки кинооператора. М.: Искусство, 1967.
- ²⁶ «День нового мира» (1940), «День войны» (1942), «День победившей страны» (1948).
- ²⁷ Искусство кино, 1968. № 8. С. 28.
- ²⁸ Искусство кино, 1970. № 8. С. 39.
- ²⁹ *Кармен Р.* На передовые позиции // Искусство кино, 1968. № 9. С. 17—18.
- ³⁰ *Славин К.* Хроникально-документальные фильмы, // Ежегодник кино, 1961 г. М.: Искусство, 1963. С. 71.
- ³¹ Цит. по сценарию: Город великой судьбы // Искусство кино, 1960. № И.
- ³² Там же.
- ³³ *Рошаль Л.* Аршином общим не измерить... // Искусство кино, 1967. № 1. С. 29.
- ³⁴ *Франк Г.* Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С. 70.
- ³⁵ *Григорьев Р.* Репортаж года // Искусство кино, 1966. № 6. с.51.
- ³⁶ *Малькова Л.* Кинодокумент-монумент // После взрыва. Документальное кино 90-х. М.: НИИкино, 1995.

- ³⁷ *Славин К.* Разведчики правды // Советская культура, 2 апреля 1964.
- ³⁸ Литературная газета, 29 января 1969.
- ³⁹ Вопросы киноискусства. № 14. М.: Наука, 1972. С. 121.
- ⁴⁰ *Дробашенко С.* Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 197.
- ⁴¹ *Караганов А.* Сила киноправды // Искусство кино, 1964. № 8. С. 15.

Глава 3
КИНЕМАТОГРАФ БЕЗ ГОСУДАРСТВА.
ГОСУДАРСТВО БЕЗ КИНЕМАТОГРАФА

80-е — 90-е годы. Опыт отчуждения

Осколки зеркала

Революции, реформы, перестройки любят переименования, и действительно — новая терминология несет в себе дополнительную энергию преобразования. Конечно, сомнительно, что когда-то законодательно внесенные Конвентом «жерминали», «термидоры» и «брюмеры» хоть и в малой степени изменили климат, при котором разворачивалась одна из величайших мировых революций, но ведь стояло же за этим желание поломать привычные знаки времени. Да, и хорошо знакомый нам поэт-глашатай также утверждал переворотную силу глагола: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат...».

Вот и документальный кинематограф 80-х все чаще изменяет традиционному своему названию и вкупе с научно-популярными фильмами предпочитает фигурировать под новым именем — *неигровое кино*. Лучше оно или хуже — мнения на этот счет разнятся и у самих кинематографистов, но спорить о тонкостях того или иного термина мы уже не станем, памятуя, как, часто и неэффективно это делалось в самой истории киноискусства.

Более того, не отдавая предпочтения ни одному из них, договоримся пользоваться ими как *синонимами*, обозначающими определенный тип или вид фильмов, фиксирующих действительность в ее реальных, натуральных звукозрительных формах, так или иначе увиденную и объясненную автором, но существующую на самом деле, то есть не придуманную, не сконструированную в чьем-то воображении, и с помощью актеров и декораций — перенесенную на экран.

«Документальное», «неигровое»... Суть не в перемене слов. Важно то, что в мироосознании советского документального кинематографа 80-х произошли *действительные и глубинные* процессы, расколовшие на две половинки не только описываемое десятилетие, но как бы молнией пронизавшие всю историю становления и развития этого вида кинематографа и заново высветившие в этой истории давний, иногда затихающий, иногда вспыхивающий с новой силой концептуальный поединок неправых (но почти всегда победителей) и правых (но почти всегда пораженных) участников.

А суть спора укладывается в классическую оппозицию — ХУДОЖНИК и ВЛАСТЬ, обостренную тем, что художник — в нашем случае это документалист, человек с кинокамерой, творческим инструментом, *способным* видеть жизнь беспристрастно и без прикрас, — в силу известных обстоятельств превращается в добровольного слепца... И это именно та ситуация, с описания которой мы вступаем, в кинематографические 80-е...

«Кто платит, тот и заказывает» — гласит известная поговорка. Уже самые первые шаги советского неигрового кинематографа были predeterminedены ленинским эскизом политизированного и огосударствленного оружия. Что говорить, даже в самые трудные для страны годы — в войны и разруху — для хроники, для просветительских фильмов выделялось все возможное — и аппаратура, и пленка, и транспорт, а фигура «съемщика»-хроникера всегда была окружена ореолом романтики и почтительности. Так и развивалась неигровая кинематография, ободренная постоянным вниманием самого высшего руководства, заложенная по существу директивным мнением В.И. Ленина — «...производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники».

Не будем отмечать то позитивное, что получила документальная кинематография, имея в лице государства стабильный источник финансового обеспечения, «спонсора», как принято нынче говорить. Подобной, прямо-таки гигантской кинематографической отрасли, как наше неигровое кино, нельзя было сыскать ни в одной стране. На рубеже 70—80-х годов на государственном попечении находилось около трех десятков киностудий, ежегодно выпускавших 30—35 полнометражных и около 500 короткометражных документальных и научно-популярных лент. С учебными и заказными фильмами общая цифра этой кинопродукции составляла до полутора тысяч названий. Полторы тысячи практически неокупаемых, коммерчески невыгодных фильмов и существующее — параллельно — гигантское телевизионное кинопроизводство... Как оценить это беспримерное для мирового кино явление? Если предположить, что все эти фильмы — в идеале — служили развитию общества, то подобное капиталовложение можно приветствовать: оно не только расщудочно, но в отдаленном, конечном результате сверхвыгодно. Об обществе, которое позволяет себе подобные вклады в развитие культурного своего потенциала, можно было бы говорить с уважением и восхищением. Можно было бы... Но полученный результат вынуждает подбирать другие слова.

Государственная монополия на кинематограф, идеологическое руководство и контроль, к сожалению, тяготели к превращению

кинодокумента в обслуживающий, а то и прислуживающий экран, в кривое, но всегда угодливое зеркало, представляющее реальность в принаряженном и подрумяненном виде. И реальный результат, к сожалению, оказался весьма неутешительным: неигровое кино стало «затратным» для бюджета, «неизвестным» для зрителя и даже малоэффективным для той Системы, которая определила его агитационно-пропагандистское профилирование.

Изверившаяся аудитория по сути отвергла от себя документальное кино с его опостылевшей политграммотой, с постными и скучными героями, с трусливым замазыванием социальных нарывов, с фальшивыми стенаниями по поводу бед «человека с Пятой авеню», — был такой фильм об американском безработном, — когда свои соотечественники находились на грани человеческого существования. Это кино зрители не *смотрели*, а хорошие, честные, хотя и малочисленные фильмы *не видели*, ибо без заинтересованной рекламы те пропадали в бездне недифференцированного проката.

К началу 80-х кинодокументалистика оказалась в глубоком нравственном кризисе. Художественное прозрение отказало, к сожалению, многим, можно сказать, большинству мастеров кинопублицистики, ушедших работать в «аппаратное», «официозное» кино. Лишь одиночки фиксировали приметы застоя — экономической стагнации, духовного оскудения, экологической напряженности — осторожно, можно сказать, деликатно, как отдельные случаи, эксцессы, отступления от правила... Но все же они делали попытки пробить барьер умолчания.

Наиболее строптивной оказалась периферийная Свердловская киностудия, постоянно гневающая киноначальство своими проблемными неигровыми фильмами. В самые трудные для документалистики годы здесь были сняты такие граждански честные ленты, как «Сеятель твой и хранитель», «Священный Байкал», «Молочные реки», «Открытое письмо» и другие.

Были всплески сопротивления и на других студиях, прибалтийских, к примеру, но неукоснительная система слежения за «порядком» — строгий тематический отбор заявок, сценарный контроль, ревизия отснятого материала, поправки и доделки по требованию, малый, почти условный тираж и последняя мера — так называемая полка, то есть не что иное, как арест фильма, — все это оставляло слишком мало шансов добиться внимания общественности. Впрочем, общий гражданский тонус самой общественности был крайне низок, и нередко случалось так, что главным гонителем смелой ленты оказывалось не кинематографическое ведомство, а хозяйственное, с обслуживающей его наукой.

В качестве примера можно привести историю создания эстонского фильма «Чтобы пахарь не уставал» (реж. Ю. Мююр и

Э. Сяде) или почти десятилетнюю сагу мытарств фильма Л. Ефимова «Точка зрения», отстаивающего новое изобретение, или судьбу фильма «Иртыш» Б. Урицкого, тоже свердловчанина, посмеявшего одним из первых дать бой всемогущему тогда разорителю земли нашей Минводхозу.

А между тем начинающееся десятилетие задумывалось самым эпохальным образом, в «планах громадьа». Строительство многоверстной Байкало-Амурской железной дороги (БАМ) могло показаться самым заурядным мероприятием в сравнении с замысленным проектом века, по которому северные реки должны были повернуть к экватору. По этим же руслам уже готовились к сплаву миллионы километров импортной и отечественной киноплёнки, рассчитанные на воплощение трудового подвига народных масс. По спущенным в кинематограф спецзаказам уже писались сценарии для многосерийных фильмов. «Теоретики» разработали эстетическую новинку, согласно которой публицистическая киноэпопея объявлялась наиболее перспективной формой «художественного целостного освоения нашего времени». В обоснование преимуществ этого жанра писалось даже такое: «...документально зримое свидетельство о жизни — труднее всего опровергнуть». Киноэпопея образует такой мощный жизненный поток, такое огромное житейское море, что она в *состоянии смочь и поглотить любую ложь и клевету* (курсив мой. — Л.Д.)».

Кинодокументализм эпохи застоя, таким образом, оснащался новой концепцией «зеркала», продолжающей исторический ряд аналогичных построений.

Серийность или цикловость как структура или форма киноповествования — своим временным простором, своей объёмистостью в самом деле привлекательна для документалиста, позволяя нарабатывать материал в процессе длительного наблюдения, — как, например, в более чем двадцати фильмах кинолетописи строительства БАМа у В. Трошкина (ЦСДФ); или добиваться особой объёмности поднятой темы — как в многофигурной портретно-биографической композиции белорусского режиссера В. Дашука «У войны не женское лицо».

Главным в таких сериалах является желание сказать подробнее, изучить детальнее. Благородной целью знаменитой «Великой Отечественной» или предваривших ее телевизионных лент о войне был отбор и обобщение архивного материала, презентация его новым поколениям.

Это была очень ответственная масштабная работа, своего рода кинематографический проект «Союз-Аполлон», запущенный на сложную орбиту взаимоотношений двух сверхдержав. Ленте сопутствовал успех. Искренне поддержанная как акция культурной

дипломатии, она открывала и зарубежной аудитории малоизвестную, затененную предрассудками холодной войны историческую картину огромной трагедии и великого народного подвига. «Неизвестная война» под таким названием и прошла картина во многих странах мира. Хорошо принял ее и советский зритель, эмоционально отозвавшийся на справедливый посыл ленты воздать должное советскому человеку, трогательно увлеченный ее драматургическим ходом — узнавания «нашей войны» и «нашего характера» «ихним» гостем, что понял щедрым сердцем и обаятельно отыграл на экране комментатор-ведущий Берт Ланкастер.

Но брошенный в начале 80-х клич «овладеть мастерством создания именно киноэпопеи», тотальное насаждение монументализма выражало определенную идеологическую тенденцию, отчетливо просматриваемую, кстати, и в игровом, а уж тем более и в телевизионном кино. Выдвинутой в первый эшелон киноэпопее предлагалось или обновить, модернизировать существующую историческую модель общества, или внедрить концептуальное изображение современности — например, показать страну в заданной интерпретации — в режиме «развитого» или «окончательного» социализма, то есть визуализировать идеологему, как бы удостоверить ее документальным кадром — носителем объективной информации. Пожалуй, никогда еще документалистика не трудилась столь сознательно, рационально (здесь не может идти речь о «слепой вере» или о страхе, которыми в какой-то мере можно объяснить феномен кино 30-х годов), на высшем уровне ремесла над созданием особого типа зрительского сознания — идеологизированного, а стало быть — подчиненного, зависимого... Поэтому не будем пренебрежительны к «эксперименту» кинематографа начала 80-х, как ни малоинтересны сейчас его «шедевры», показательные и быстро забытые экспонаты.

Идея государственного киностроительства, самым решительным образом формировавшая «лик» нашего киноискусства, на рубеже 80-х достигла своего пика, но... и своей исчерпанности.

После «Великой Отечественной», претендуя на наследование ее художественных открытий, крупнейшая документальная студия страны — ЦСДФ — снимает почти тем же коллективом авторов восьмисерийную картину «Всего дороже»². Ленту торжественно анонсировал не кто иной, как Л.И. Брежнев³, тогдашний руководитель страны, что дает все основания воспринимать ее как желанный кинематографический эталон эпохи.

Впрочем, она вполне достойна остаться в истории советской документалистики как образец пропагандистского «боевика», усердно штурмующего чужие мифы и стереотипы мышления и столь же усердно цементирующего свои собственные. В отличие от «Великой Отечественной», сериал «Всего дороже» пред-

назначался для внутреннего пользования, а потому ведущим — вместо Берта Ланкастера — здесь был популярный в нашей стране актер Евгений Матвеев, совмещавший в своем актерском имидже черты народного типажа «рубахи-парня» и бравого генерала, приставленного к государственному штурвалу.

Высоковознесенный герой хроники 70-х в «кинозеркальце» смотрелся часто и с удовольствием, охотно используя экран — и игровой, и документальный, — для увековечивания своих заслуг. Знать бы ему заранее, как жестко и даже мстительно использует «перестроечное» кино те «застойные» фильмы с его участием, какие ядовитые аттракционы будут придуманы из кадров с бесконечными объятиями, поцелуями, вручениями обильных наград. И, может, потому кинематографисты были особенно мстительны, что когда-то сами караулили эти «исторические моменты», сами славословили и рукоплескали, а, восхваляя эпопею «Всего дороже», поименовали ее неким «кинематографическим Рубиконом»:

«Произошло, по-моему, нечто большее, чем переход в следующий класс публицистики и первоначальное утоление публицистической жажды многомиллионного советского зрителя. Мы, кинопублицисты, как бы увидели себя со стороны — во весь рост и при ясном свете». — И это мы читаем в профессиональном журнале «Искусство кино»⁴.

«Потомкам — в пример и для раздумий», — вот так и никак иначе, назвал В. Кузнецов процитированную нами рецензию на «высокопоставленный» фильм. Да, многое переменялось, но ситуация выбора по-прежнему актуальна и для человека с кинокамерой, и для человека со стилем... Можно трубить о победах новой политической реформы, а можно...

Идеологические мифы создаются годами. Продукт искусной рекламной деятельности, в том числе и кинематографической, они остаются не только на пленке, но уже в рефлекторной памяти поколения. Лопнули дутые мифы, разлетелись в осколки и заказанные для них «кривые зеркала», но какая тяжелая и упорная работа предстояла теперь по их извлечению из общественного подсознания...

Кино «шоковой терапии»

Названия для фильмов ищутся трудно, ибо само название — первый кадр фильма. Поэтому, наверное, «склеенная» из заголовков фраза дает по-своему исчерпывающую характеристику состоянию кинематографа. Для документалистики 80-х репрезентативными будут, пожалуй, две «цепочки»:

«От съезда к съезду» — «Дорогой отцов» — «Командармы индустрии» — «Такой солдат непобедим» и т.п. — это для начала десятилетия.

«Жизнь без...» — «Без героя» — «Так и живем» — «До опасной черты» — «Предел» — «Высший суд» — «Так жить нельзя» — это для второй его половины.

С вполне понятными чувствами кинематографисты устремились именно на то «поле», что долгие годы считалось запретным. Затянувшийся этап общественной немоты аукнулся новой крайностью. Критике, разносу, развенчанию подвергалось все, что вчера публично, экранно превозносилось. «Антиобщественный элемент» потеснил «положительного героя». Эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней: кино «радужного благополучия» теперь оказалось «черным», экран достижений и побед — кинематографом скандалов и сенсаций.

В известной мере это новое, названное «шоковым» кино было последствием драматической перестройки и самого кинематографа. На ходу менялось представление о его функции в обществе. Если раньше ему вменялось восхвалять и воспевать, учить и наставлять, воспитывать на положительных явлениях и примерах, то что теперь? Изобличать, критиковать, являть миру общественные язвы? А их оказалось великое множество...

...Аплодировали «верному ленинцу», безропотно приняли тезис интернациональной помощи братскому народу Афганистана — теперь с комком в горле смотрели «Боль» белорусского режиссера С. Лукьянчикова, «Возвращение» и «Афганский сонник» Т. Чубаковой (ЦСДФ).

Живописали благостную жизнь советского трудящегося — и вот налицо факты откровенной эксплуатации человеческого материала, циничного отношения к быту и здоровью людей: фильм молодого режиссера А. Гелейна «Медвежье. Что дальше?» (ЦСДФ), «Конд» армянского документалиста А. Хачатряна.

Не видели таких социальных пороков, как проституция, наркомания, детская и женская преступность, бродяжничество, не замечали эпидемии распада семьи, утраты материнского инстинкта оберечь свое дитя, — теперь все это сполна демонстрировали российские фильмы «Предел» Т. Скабард и «Крик души» И. Галина, литовский «Шрам» Р. Шилиниса, узбекский «Достоинство, или Тайна улыбки» Ш. Махмудова, эстонский «Жизнь без...» М. Соосаара, казахский «Аура» М. Алиева.

Наводили глянец на образ Советской Армии, охраняя ее от критики — теперь получили «Кирпичный флаг» литовского режиссера С. Бержиниса, не только с трагической конкретикой отвратительного явления «дедовщины», но и с недвусмыслен-

ными обобщениями дальнего прицела... — на раскол и сепаратизацию вооруженных сил страны!

Бахвалились своим могуществом над природой — в ответ бу- мерангом: «Аралкум», «Колокол Чернобыля», «Томь: драма с открытым финалом» — в названиях обозначены зоны экологических бедствий.

Подобные метания документалистики из крайности в крайность, увы, уже знакомые нам по ее исторической практике, конечно, допускают мысль и об очередном конъюнктурном его «витке», о поспешном обирании «вершков» злободневной проблематики. И какие-то примеры спекулятивного мышления при желании отыскать можно. Но, думается, произошло другое: сработал «принцип маятника». Кинематограф *внутренне* не свободен от своего прошлого, а потому долго еще будет сводить с ним счеты, рефлексивно изживая свои провинности. Так, даже разрушаясь, старые мифы и стереотипы не дают художнику сойти с их орбиты.

Документалистику начала перестройки можно назвать *кинематографом быстрого реагирования*. Активизируются прежде всего его хроникально-репортажные формы, которые, казалось, были обречены на неминуемое отмирание в соперничестве с более оперативным телевидением. Однако лаконичные, острые, злободневные репортажи и очерки, нарабатывая эффект зоны свободного, независимого слова, хорошо вписались в атмосферу политизированного перестройкой общества. Возродился в отличие от центральных, нашел точку опоры в интересах своего края или республики региональный киножурнал.

Но проблематика времени, не разрешимая «гусарскими наскоками» репортажей, потребовала и своего серьезного, углубленного «проблемного кино», с пространством для аналитической мысли, авторских раздумий.

Термин «проблемное кино» присутствует в кинематографическом лексиконе с 60-х годов, но в каждый период имеет свое конкретное наполнение. Вначале это было своего рода киносociологическое исследование, построенное на наблюдениях определенной среды — подростковой, молодежной, криминальной и пр. Это как бы лирически пережитая автором данность, может быть, даже с призывом обратить внимание, помочь, однако не более того. В 70-х это фильмы, где проблема обозначена номинально, лишь названа перечнем того, что волнует, помогает, мешает «герою» — человеку, бригаде, колхозу и т.д. Документалист *как личность* с его непосредственным отношением и уж тем паче мнением о том или ином вопросе практически выбыл из кино. В лучшем случае его «альтер эго» выражает в экранном интервью или комментарии писатель, ученый, общественный деятель.

Свердловское неигровое кино дает нам хорошую возможность проследить эволюцию модели проблемного фильма 80-х.

По-прежнему задевая самые болезненные темы, оно словно обрело второе дыхание. Активная наступательная позиция, публицистическая задиристость, даже полемические перехлесты отличают фильмы «Июльский снег Уренгоя» (1986, реж. Б. Урицкий), «Плотина» (1986, реж. В. Кузнецов), «Тайное голосование» (1988, реж. Б. Кустов). Эти ленты показывают, как растет людское самосознание, крепнет новая волна пролетарского движения. Высокая «температура» проблемного кинематографа студий Урала и Сибири есть реальное отражение накала политической ситуации.

Действительно, невозможно без гнева смотреть на уренгойские «бидонвилли», где в скотских условиях пребывают люди, в течение десятилетий затыкавшие своим трудом течи «неэкономной» экономики.

Странно узнавать цифры потерь, именно потерь, а не приобретений, понесенных от старательного, но бездумного *перевыполнения* плана ГОЭЛРО: ушедшие под воду города и села, вынужденная миграция населения, потеря культурных традиций, удар по животноводству, лишившемуся лучших пойменных угодий, истощение рыбных богатств... Кинолента «Плотина» — это злой собирательный образ тупости, косности, застоя, перегородивших естественное течение российской истории.

Но накапливаются силы, выступающие против этого монстра. В фильме «Тайное голосование» показан поединок на выборах делегатов партконференции между партаппаратчиками и неформалами в столице Урала Свердловске, самый драматический момент, когда еще не ясно, чья возьмет, но понятно, что борьба эта насмерть.

Даже сделав решительно свой гражданский выбор, документалисту бывает нелегко определить стратегию художественную. Недаром в профессиональной среде вспыхнула ожесточенная дискуссия: что *важнее* для перестроечного кинематографа — сама тема или ее воплощение, о чем снимаешь или как снимаешь? Или иначе — нуждается ли документализм в творчестве, в искусстве?

Уже упомянутые свердловские картины — резкие, броские, сродни лозунгам на транспаранте, митинговой речи, провоцирующие зрителей разделиться на сторонников и противников. Такой, вероятно, и должна быть революционная хроника.

Но вот другой фильм этой студии, и другая манера, рассчитанная на объединение аудитории в одном порыве, в едином цементирующем чувстве — это и гнев, и сострадание, и стыд... Это «Госпожа Тундра», на мой взгляд, — одна из достойнейших лент

десятилетия (1986), сумевшая рассказать и о времени, и о человеке, о его философии существования, и все это языком аудиовизуального искусства, красноречивыми пластическими и музыкально-шумовыми образами.

...Бродит по тундре, летает в ее небе, плавает в ее реках некое существо, сеющее гибель и разорение. Это «Человек вооруженный» — геликоптерами, оптическими винтовками, мотолодками, всем чем угодно, но не совестью, не жалостью, не даже логикой рационального, себе к выгоде, поведения. Он упивается своим могуществом, расстреливая с безопасной вертолетной высоты волчью стаю, соперников по охоте на оленей. Он убивает и оленей, подстерегая их на тропах и бродах родового инстинкта, в волнах, где животному не могут помочь сильные ноги, чтобы потом в кустарных заготконторах сгноить их шкуры и мясо. Он рвет гусеницами вездеходов нежную кожу запольярной земли, которая его кормит. Опасней зверя, беспощадней врага не знала еще Госпожа Тундра, жившая в дружбе с аборигенами, возвеличенная в их легендах и так варварски изувеченная пришельцами из «цивилизации». Горькую, пронзительную притчу поведал нам молодой талантливый автор фильма Сергей Мирошниченко и стал одним из лидеров нового кино.

Лучшие картины проблемной серии не разнесешь по рубрикам: та природоохранная, та о нравственности, та об экономике... Все в них переплетено, как и в жизни. Следствие одного является корнями для другого. Вот «Зона затопления» (1988), лента Б. Шунькова, снятая на Восточно-Сибирской студии кинохроники. О чем она? О геноциде целого, хотя и малого народа, которым оборачивается безалаберная хозяйственная практика. В «Госпоже Тундре» разносится тоскливый вой загнанного зверя, здесь тувинцы, вытесненные с земли предков «старшим братом», изливают луне в странных руладах горлового пения свою муку, обиду, страх перед будущим.

А вот «Мужчины острова Кихну» (1986) эстонца Марка Соосаара: какой вирус порастил крепких, просоленных морским ветром рыбаков? Да верно тот, что и героев фильма «Жизнь по лимиту» или лент «Горький сахар» и «Скоро лето» — бескрылое существование, апатия, «астенический синдром».

Прямой результат такого существования, порождающего и жертв, и преступников, мы видим в фильме известного латышского «киношестидесятника» Герца Франка «Высший суд. Киноматериалы» (1987). Эта лента снята в камере приговоренного к высшей мере наказания. Режиссер выслушивает последнюю исповедь убийцы, совсем еще молодого человека. Вернее, последнюю и первую, потому что осмысление, потребность разобиться в своей жизни пришли слишком поздно.

И что есть «высший суд»? Приговор судьи, муки совести, тот ответ перед Высшим, которого отвергло наше атеистическое общество? Документалистика впервые на подобном уровне ставит глобальные бытийные проблемы — жизни, смерти, покаяния, милосердия, превращая сюжет из уголовной хроники в философский кинематографический трактат.

Почти памфлетным языком говорит о причинах разрушения человеческого в человеке украинская лента «Завтра праздник» С. Буковского (1987).

В канун Первомая конвейер фабрики работает безостановочно: птиц — из клетки — в бойню — на крюк — в кипяток — в ошип... Живое становится мертвым. Работницы — потные, с налипшим пером, отупевшие — из цеха в общежитие, от конвейера — в очередь: к плите, в душевую, постирать, обиходить детей... Души становятся мертвыми. Ассоциации лобовые: людей насильно пичкают духовным суррогатом в виде лозунгов, политического вранья, революционных псалмов (рефреном фильма — репетиция хора), а потом безжалостно потрошат, как птички тушки... Тянется конвейер демонстрации, перед трибунами местного начальства разыгрывается провинциальное праздничное действо, «люди-бройлеры» поют заученную революционную песню «Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед...». А куда?

Авторленты «Уик-энд на Каспии» В. Грунин (Северо-Кавказская студия, 1987), напротив, не снимает ответственности с каждого человека и не перекладывает ее на какие-то внешние или высшие обстоятельства. Он просто снимает сцены воскресного отдыха у прекрасного моря, а потом предъявляет зрителю счет: за изгаженный берег, за уродливые формы поведения, за потерю человеческого лица вроде бы красивых внешне мужчин и женщин. И только детей не виноватит его камера, ибо только они сохраняют гармоничную связь с морем, берегом, небом...

Изящная, лирическая лента режиссера «молодого кино» ЦСДФ Надежды Хворовой «Вы поедете на бал?» (1987) смело замахнулась на такой державный раритет, как спорт, сказав о его дегуманизации.

Нам показывают недетскую жизнь и взрослый труд маленьких гимнасток из спортивного инкубатора — так называемой школы «олимпийских надежд». Цыплячи ключицы, синие ноги, темные глазницы от хронического недоедания, проглоченные слезы от жесткого выговора и постоянный, гнетущий страх — вылететь из сборной, не оправдать честолюбивых помыслов тренера и... родной мамы, таким образом берущей реванш за собственную серую жизнь...

В правилах детской игры-считалки, давшей название фильму, есть такое условие: «да» и «нет» не говорить. Этот устано-

вившийся политес в отношении проблемы «дети и Большой спорт» и нарушают авторы фильма, находя сторонников своей позиции среди педагогов и врачей, которые сетуют на плохую успеваемость и слабое, надорванное стрессами и травмами здоровье юных чемпионов. Зато обтекаемо, хитро, уклончиво отвечает на вопросы бывшая спортивная звезда Людмила Турищева, ныне деятельница Спорткомитета. Подготовку вопроса она знает лучше других, но лично ей выпал счастливый шанс, к тому же тренером у маленьких «золушек» ее подруга по сборной Эльвира Саади: это она связывает непослушные ноги веревочкой, чтоб не портили рисунок движения, это под ее металлическим голосом — «Какая ж может быть Япония?!» — горбятся худые спинки. Великая гимнастка Ольга Корбут — третий член той звездной команды — живет отражением прошлого: все главное, лучшее, осталось там. Судьба четвертой — Тамары Лазакович — менее удачна, но более типична. Постаревшая, сникшая, она с грустной улыбкой показывает на себе полученные вывихи и переломы, перечисляет падения и сотрясения. Мелькнули и пропали, как за автобусным стеклом, видения заграничной жизни, ушла популярность, нет профессии и видов на будущее. Остановился спортивный конвейер и выплюнул в реальность еще одну по-своему искореженную жизнь. Бал окончен...

Фильмом десятилетия можно назвать полнометражную документальную ленту «Легко ли быть молодым?» (1986) латышского мастера Юриса Подниекса.

Вновь классическая, всегда трудно и наново решаемая проблема «отцов и детей». В проекции на нашу действительность она дала диагноз прямо-таки оглушительный: распалась связь времен, молодые, предпочитая начать жизнь с белого листа, идут в нее, не доверяя, игнорируя или высмеивая опыт отцов — положительный он или отрицательный.

И другие ленты брались освещать отдельные проявления молодежной жизни, скажем, ленинградские — «Рок» А. Учителя, «Встретимся во дворе» Ж. Романовой, свердловская «Образец почерка» С. Бержиниса, украинские «Таланты и поклонники» и «Так и живем» В. Оселедчика из цикла «И другие...». В них фиксируются политические и неформальные течения порой опасной, «коричневой» окраски, религиозные искания, новые формы «арта», роковая культура, сексуальная революция, наркотическое подполье. Лента же Подниекса обобщает все эти наблюдения в групповой портрет современной молодежи, хотя реальная картина, вероятно, еще более сложна и пестра.

Крылатым, почти эпиграфическим стало название фильма для набирающего силу молодежного движения. Правда, авторы как бы сделали «ключом» названия лишний оборот и, включаясь в по-

лемику с легендарной установкой, что советская молодежь самая счастливая, навязали себе обязанность отбиваться от обвинений в поощрении молодежного эгоизма: а кому сейчас легко? а чем это они надорвались? с жиру бесятся! голода не знали! и т.д.

В ленте зарегистрирована трагическая ситуация тупика, куда завел страну последовательно осуществлявшийся геронтоморфоз — формирование новых поколений по образу и подобию отцов с их нетерпимостью к каким бы то ни было отклонениям. Постоянное калькирование истощило общество, оно пробуксовывает от нехватки жизненной энергии, которую ему не могут или не хотят дать молодые. Потому что в нем трудно быть самостоятельным, дерзким, инициативным. Трудно отстаивать свои права, трудно выполнять перед ним свои обязанности. Действительно трудно быть молодым. Вопреки песням, дороги зачастую не открыты, а перекрыты. Напомню, фильм регистрирует конкретную ситуацию и события 1985 года... Перестройка лишь берет старт...

Это было недавно, это было давно...

«А прошлое кажется сном»...»⁵ — так называется фильм-путешествие режиссера С. Мирошниченко вниз по сибирской реке Енисею, вглубь, в кошмарные сны нашей истории. Плывут на пароходе старые люди, возвращаются в свое раскулаченное и раскуроченное «отцом народов» детство те «щепки», что летели в тотальной рубке и тонули в молевом сплаве столбового леса русского крестьянства. Оставшиеся в живых дети ссыльнопереселенцев собрались в Игарку, под крышу когда-то принявшего их детского дома, где они, обездоленные и сироты, сочинили книжку о своем счастливом сталинском детстве и послали ее Максиму Горькому

Была ли это «книга — ложь», организованная «сверху»? И да, и нет... Они писали в этой книжке о маленьких повседневных радостях, которые повсюду, в самой страшной обстановке находит детская душа. Но они скрывали большое горе, разлуку со всем родным — матерью, отцом, домом, деревней... Только теперь, все еще осторожно подбирая слова, выросшие дети Игарки рассказывают о пережитом. Они получили свободу помнить, называть без страха имена родного корня, от которого их отсек беспощадный топор сталинских репрессий, чтобы вылепить из них в государственных питомниках послушный и бессловесный рабочий материал.

Среди воспитанников детского дома для крестьянских сирот был и писатель Виктор Астафьев. Он и помог молодой по возра-

сту съемочной группе Свердловской киностудии войти в реку жизни старшего поколения, понять, почему ныне пустынно и дико енисейские берега, объяснить, почему обезглавлены колокольни и измельчал, вырожден когда-то богатырский сибирский люд.

И еще один «сон», называемый «Онежской былью» (реж. Т. Скабард, ЦСДФ, 1987)

... У пристани стоят кочи с нарядными селянами. Шумит, вертится каруселью многолюдная ярмарка. Крепки, солидны дома красивого зажиточного села раскинувшегося на высоком берегу... Все это когда-то воочию видел и запечатлел старинный киноаппарат.

А потом был колхоз им. Кагановича, имени одного из разорителей, были разрядки на лесоповал и сплав, была война, забравшая тех, кто пережил мирное время. А еще дальше — «телефонная агрономия» городских начальников, приговор «неперспективности».

И современные хроникеры застали в тех местах лишь несколько теплящихся домов и брошенных детьми стариков, доживающих свой страдальческий век.

Путешествия в историю... Ходит по современным улицам Москвы, Ленинграда, Свердловска веселый «водопроводчик», никого не удивляя своей фаянсовой ношей — унитазом. Гаечный его ключ — это замаскированный микрофон. Используемый прием съемок — все та же «скрытая камера». По идее фильма «Новые времена» режиссера Г. Негашева (1989) хорошо бы все старье, всю рухлядь нашей истории отправить, образно говоря, в клозет: и доживающего в изоляции бывшего Соратника и неосталинистов, и вообще всю систему, которая не подлежит ремонту, как проржавевшая и выбравшая все сроки.

Но вот герои фильма «Камо грядеши?» (1989), которых встретил Б. Кустов, режиссер той же Свердловской студии, не могут так же однозначно и безапелляционно сказать, по чьей вине развалилась ими самими и уже в наши дни созданная коммуна. Да, у них тоже не получилось построить «Город солнца». И этот эксперимент не удался. Но значит ли это, что все человечество откажется от великой утопии коммунистического братства? Не погаснет свет «Города солнца»? Пробьется он и сквозь наши сумерки и полетит дальше.

Актуализация истории. Историзация актуальности. Эти два встречных потока, нарастая, пересеклись в общественном сознании 80-х, коснувшись решительно всех его форм, и особо — сознания художественного.

Документальное кино двояким образом отреагировало на эти процессы. Во-первых, непосредственной фиксацией вызван-

ных ими последствий; показом того, как меняется, обогащается, приобретает историческую объемность мировоззрение хроникеров и их героев; как они, каждый по-своему, в меру личностных качеств поднимаются с бытовой ступеньки осознания себя в мире — к бытийной. Во-вторых, заметно усилившимся вниманием к историческому жанру, ранее находившемуся на периферии интересов и задач документального кинематографа.

Можно сказать, что актуализация исторической тематики есть одна из портретно-характерных черт для документального кино восьмидесятых. И если мы будем пытаться создать собирательный образ художника-документалиста этого периода, то едва ли не первым его качеством должны назвать четко выраженное стремление к *историзму творческого мышления*. Во всех вышеназванных фильмах очевидна попытка дать самостоятельную, иногда спорную, но системную картину прошлого.

Как известно зародышевые формы проблемного исторического фильма 20-х годов (т.н. монтажное кино) в силу ограниченности и однообразия материала, а также тенденциозности его трактовок развития не имели. В 30-е сложился жесткий канон историко-биографического фильма (С. Бубрик и др.). Смягчить этот канон удалось лишь в 60-е годы. Лишь внешне модернизировался жанр исторического обзора, сохраняя в основе юбилейный архетип. Наиболее серьезные сдвиги в документальном историческом кино произошли лишь тогда, когда кинематограф отказался от патронажа политизированной исторической науки, которая, как и обществоведение в целом, проявила немалое упорство в отстаивании своих догм и стереотипов. Он посягнул на роль самостоятельного *историографа*.

Работа по ликвидации белых пятен на экранной исторической карте началась активно, но довольно сумбурно с разных временных точек отсчета и по единственному, пожалуй, основополагающему принципу: интересно то, что запрещено. Запрещенного же было много. И прежде статуарная, академически спокойная историческая тематика валом сенсаций ворвалась в и без того взбудораженный документальный поток.

Схлынула первая эмоциональная волна, поутих разоблачительный пафос, стало очевидно, как просто вместо одной неправды внедрить в зрительское сознание другую, если ограничиваться поверхностным политиканством, а не глубоко исследовать корневую основу явлений.

Часть историко-просветительской работы взяло на себя научно-популярное кино, продемонстрировавшее большую культуру и выдержанность, не уступая документалистике в публицистичности и уж точно задавая образцы художественной интерпретации материала. Таким фильмом является, к примеру,

лента режиссера А. Борсюка «Звезда Вавилова» (1984, «Киевнаучфильм»). Но в итоге общими усилиями неигрового кино чрезвычайно расширилось зрительское представление о круге лиц, достойных присутствовать в кинематографической серии ЖЗЛ, до того жестко регламентированной одномерными идеологическими пристрастиями. Ранее трудно было представить на экране «эмигранта» Николая Рериха, «классово чуждую» княгиню Н.Б. Долгорукову, «частнобственника» А.Ф. Смирдина, «чернорясочника» Иакинфа Бичурина, «заговорщика» Н. Гумилева, «гносного злодея и перерожденца» Н. Бухарина, «продавшегося за тридцать сребренников» Б. Пастернака и многих, многих других, на чьи имена не только была вылита клевета, но наложено табу. Фильмы о них выполнили благородную роль, приняв весомое участие в их публичной реабилитации. Но сколько еще подобных, «объярлыченных», непонятых, оболганных стояло в очереди на возвращение к потомкам...

Да, история перелицовывается, поправляет завышенные масштабы персональных деяний и даже изгоняет из пантеона лжегероев, в конце концов — будем в это веровать — каждому воздавая по заслугам. Кино, которое так послушно валяло политические легенды, исторические мифы, создавало образы «друзей народа» и его «врагов», ныне активно участвует в общекультурном процессе реставрации ушедших лиц и событий. Кинематографисты как бы заново создают собственные Мемориал и Пантеон, не дожидаясь санкционирования своих кандидатур, а порой, как Е. Саканян в фильме о Н. Тимофееве-Ресовском «Рядом с Зубром» (1988, ЦНФ), предпринимают самостоятельное кинематографическое следствие с целью вернуть герою доброе имя, и ее упорный поиск разворачивается в целый сериал⁶.

В какой-то мере эта деятельность есть искупление кинематографом своей вины, может быть, невольной, основанной на искреннем заблуждении, но и на запретах, приказах. Однако замалчивать ее невозможно. И документалисты возвращаются в места, где были сделаны лживые, безнравственные кадры, как те, что были сняты для фильма «Соловки» в 20-х годах, восхвалявшие образцовый порядок и эффективность методов исправления «человеческого материала» в советской тюрьме нового типа. И вот теперь, опираясь на эти кадры, как на своего рода путеводитель, авторы фильма «Власть соловецкая» (1988, «Мосфильм») режиссер М. Голдовская и историк-киновед В. Листов погружают современных зрителей в круги реального ада, где была отрепетирована, отработана, а потом положена в основание «архипелага ГУЛАГ» система истребления собственного народа. Система, как кровожадный зверь, требующая все новых заклавных — невинных жертв, их палачей, палачей этих палачей...

Может быть, самый главный вывод, который сделал для себя киноисторик — это не сотворять новых кумиров. Конечно, обществу хочется иметь позади крепкий авторитетный тыл, крупные фигуры, не подверженные очередной девальвации, те непререкаемые образцы, которым хотелось бы следовать. И все ж «бронзы многопудье» — вариант для исторического жанра не плодотворный. Бронза, гранит, мрамор — это не для кино. У него другой материал — оно умеет помнить воздух, нерв, голос времени. Оно портретирует легендарные личности такими, какие они есть — без внешних прикрас: лысый или рябой, тучный или тщедушный... Но сегодня, когда мы хотим знать правду, то и будем смотреть историческому персонажу прямо в лицо, как сделали это в фильме «Площадь Революции» сценарист Л. Рошаль и режиссер А. Иванкин (ЦСДФ, 1989). Они воздают должное храбрости, удали, полководческим талантам комдива Второй конной, бравшей Перекоп, Ф.К. Миронова, отодвинутого в тень искусственно раздутых фигур Ворошилова и Буденного. Они рассказывают о подвелеке ложного навета, повлекшего гибель: Миронов раньше других раскусил сталинскую политику рассказачивания зажиточного юга. Но и не скрывают тех качеств выкованного революцией характера, которые могли защитника одних сделать преследователем других, а товарища по партийной борьбе заставляют возглавить фальсифицированное судилище над невиновным.

Историческое документальное кино никогда еще не было так расковано, так разнообразно в жанрах, так лично окрашено. Те же Л. Рошаль и А. Иванкин выбрали себе в герои мальчика Леву Федотова, чья биография, уже по детству сулившая личность исключительную, была оборвана войной.

Фильм называется «Соло трубы» (ЦСДФ, 1987) неслучайно. И потому, что герой очень любил марш с солирующей трубой в опере «Аида» Верди. И потому, что разнообразно одаренный — он увлекался геологией, историей, археологией, литературой, прекрасно рисовал — он был уникалом, «мальчиком соло» в той довоенной ребячьей среде, которую описал Ю. Трифонов в повести «Дом на набережной».

В оставшихся после Левы дневниках поражает зрелость и логика в трактовке окружающего мира. Он, семнадцатилетний, естественно не допущенный к тайнам разведки, аналитически вычисляет дату начала Великой Отечественной войны. В записи от 21 июня 1941 года читаем — «А может быть, в это время уже на границах грянули первые залпы?» А за год до этого предсказывает течение военной кампании: и вероломное вторжение, и потерю ряда городов, и окружение Ленинграда, и это тогда, когда радио и газеты трубили о крепости советских границ. Но в победе он уверен: «Понятно, — пишет он, — что немцы будут

мечтать об окружении Москвы и Ленинграда, но думаю, что они с этим не справятся. Окружить Ленинград, но не взять его, фашисты еще могут. Окружить же Москву, они не смогут в области времени, ибо не смогут, не успеют замкнуть кольцо к зиме. Зимой же для них районы Москвы и дальше просто будут могилой...»

Он погиб в 43-м, добровольно и без колебаний разделив типичную судьбу своих ровесников.

Этот фильм любопытно сопоставить с фильмом «Салют» (1986) режиссера А. Сокурова, который в долгом и грустном путешествии по современному вечернему Ленинграду, озаренному жертвенным огнем праздничного салюта, безнадежно пытается отыскать в шумной молодежной толпе лицо с отсветом истории, с искрой благодарной памяти, лицо, похожее на Леву Федотова.

И еще одно путешествие. Мчится под перестук колес и бесконечные беседы бесплацкартных пассажиров символический поезд из фильма «Казенная дорога» (реж. В. Семенюк, «Лендокфильм», 1987)... Едет советский человек по казенной, как называли рельсовый путь, дороге. За окнами тянутся дымные заводы, где он трудится, крохотные будки участков, где он на досуге окучивает картошку, а потом бесконечное кладбище вдоль полотна — неизбежная остановка для всякого путника. Таков, в общем, нехитрый жизненный маршрут казенного человека, а он, облупивая яйца и потчывая невкусным чаем, все по тому же русскому обычаю рассуждает о житей-бытье, о политике, о машинисте, который ведет страну... Печально, даже трагично звучит этот кинематографический парафраз гоголевского: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ».

У документального кино готового ответа нет и сегодня...

В поисках нового героя

«Этажи бригадира Травкина», «Проходчики», «Председательский корпус» — ошибиться, о чем или о ком эти фильмы, ну просто невозможно. И свои фильмы о современном герое ленинградский режиссер Н. Обухович тоже называл вполне в духе традиций и требований, которые предъявлялись к лентам такого рода, определенно и без затей: «Председатель Малинина», «Наша мама — Герой».

Известно, что по давней кинотрадиции чести портретирования удостаивались люди не просто хорошие, не только хорошо работающие, но такие, чей жизненный опыт и трудовые достижения можно было использовать в воспитательных целях. Геро-

ини Обуховича вполне для этого подходили — знаменитая председательша, поднявшая на своих плечах колхоз; дважды Героиня Труда, ивановская ткачиха Валентина Голубева. Но вот «проходимости» фильмам это не обеспечило. «Не то! Не так!» — страдали на просмотрах чиновники.

«Наша мама — Герой», снятая в 1979 году, вышла на экраны только через десять лет. А тогда против фильма выступила сама Голубева, постеснявшаяся, что ли, стороннего, хотя честно и сочувственного взгляда в ее личную жизнь. Ну, невозможно было ей, славе и цвету женской общественности, публично признаться, что «мама мыла раму» — это не про нее, что она, любящая и любимая, но плохая мать и жена, что все ее рекорды и нагрузки разрушают семейный кров, ее же саму лишают человеческих радостей, превращают в монумент, а то и в манекен...

Прошло время, и не кто иной, как Валентина Голубева с трибуны съезда народных депутатов выступила против установки прижизненных мемориальных знаков.

Еще одна картина трудной судьбы — «Мария» режиссера Александра Сокурова (ЛСДФ, 1983).

Первым эскизом она была сделана в 1978 году, тогда еще начинающим режиссером с периферии. Марию Воинову, льновода из Горьковской области он представил персонажем элегии, «крестьянской пасторали» — молодой, пышущей здоровьем, в гармонической переключке с летним пейзажем, но полностью оторванной от конкретного социального фона. Подобная трактовка образа колхозницы тогда никого не устроила, но режиссерский диплом ВГИКа Сокурову дали именно за эту работу. И уже будучи известным, узнав, что героини нет в живых, режиссер возвращается на давние места съемок. Мучила недосказанность. Но и переосмысливая тот первый свой эскиз, он все равно отвергает официозную концепцию положительного героя. Мария предстает как образ трагический. Он показывает то, что обычно оставалось вне поля зрения документальной камеры.

Герою, прежде всего, не полагалось умирать. С этой печальной, но объективной реальностью документальное кино упорно спорило. (Так, давний и очень хороший для своего времени северокавказский фильм «Июль в Константиновке» реж. В. Грунина вышел без главного эпизода, как провожают пастуха-дочника, сквозного героя ленты, в последний путь.)

Чтобы объяснить смерть Марии, крепкой еще женщины, пятидесяти лет от роду, пришлось сказать, что здоровье свое она растрясла на тракторном прицепе, работала — себя не берегла. Может, потому и сына недосмотрела — попал под машину, и точила, убивала ее эта трагедия. А разве сама деревенская жизнь здорова, раз носится по ее улицам пьяная смерть? И было ли бе-

зоблачно женское счастье Марии, раз «любимый супруг» вдовым оставался совсем недолго?

Ушла Мария и унесла с собой свою боль. Но когда же Сокуров был документальней, был ближе к разгадке тайны ее жития на этой земле? Когда показывал героиню в нимбе летнего счастливо-го полдня, в венке льняных волос, или когда задумался об осенней зябкости ее повседневных тягот? Думается, лишь тогда, когда соединил, совместил и то и другое в диптих, представив ее бытие как отражение антонимов — свет-тьень, доброе-злое, жизнь-смерть.

Н. Обухович и А. Сокуров пришли, таким образом, к разным, но отнюдь не противоречащим друг другу выводам. Живой, реальный человек со своими страстями, радостями, болями, победами, поражениями, чудачествами, ошибками, интересен авторам, а потому и зрителям — и вероятно, это самое главное достижение кинематографа 80-х.

Новая политическая реальность выдвинула и новый тип социально активного героя. Его мы встречаем в фильмах Б. Рудермана «Театр времен перестройки и гласности» и «Встречный иск» (1988). Это активные, принципиальные, равнодушные люди, отстаивающие свои убеждения. Надо сказать, что и самих документалистов не устраивает сторонняя позиция, и они протягивают этому новому герою действительности руку помощи. Так поступил молодой режиссер ЦСДФ А. Арлаускас, сняв фильм «Неперсональное дело» в защиту оболганного председателя колхоза Героя Труда Белокопя. Фильм как *этический поступок*, как акт социального *действия* — тоже несомненное завоевание документалистики 80-х.

Но важно и то, что кинематографисты, сделав некоторые выводы из прошлого, не торопятся возвести этого «нового человека» на котурны, не делают его вещателем неоспоримых истин и законодателем единственно верных поведенческих актов. Сочувственно выслушивает исповедь своей героини из фильма «Белая ворона» Ж. Романова (ЛСДФ, 1987). За правдоискательство та, молодая совсем женщина Марина, неоднократно лишалась работы, попадала в «психушку». Ситуация с правовой точки зрения определяется совершенно однозначно — свобода совести поправа быть не может.

Честно говоря, трудно быть рядом с таким человеком. Уважая его принципы — не хочется с ним подружиться... Возмущаясь свершенным над ним произволом — почему-то не рвешься безоглядно, по чувству, на помощь — как к малому, сирому, слабому. Разумом — за него! Совестью — тоже, а сердцем... эх! Сердце, оно ведь за немощного, а не за того, кто замкнулся в гордом одиночестве, и ничего тут с собой не поделаешь... Потому что в данном случае — это можно прочесть в подтексте — хочется этой

«вороне» быть белой, а «стаю» хочется видеть только черной, а подобная «очищенная» контрастность в жизни, согласитесь, встречается не часто. И многие, отброшенные Мариной люди, — нас с ними знакомят — явно могли бы стать ее союзниками. Но, видно, есть какая-то улада в избранническом оперении парить над «глупым пингвином, робко прячущим тело жирное в утесах».

Вероятно, и даже возможно, иное прочтение образа героини. Но это ведь и замечательно: наконец-то нам самим предоставляют думать и расставлять собственные точки над «И».

Фильм «Портной» (Западно-Сибирская студия, 1987, реж. В. Мирзоян) редкостное по психологической тонкости, почти литературной нюансировки исследование судьбы и характера человека, которого в застойные времена зачислили в третируемый обществом разряд диссидентов. Молодой способный журналист, изгнанный профессиональным кланом за независимый образ мыслей, вынужден был искать средства к существованию, занялся портновским ремеслом, даже разбогател, наладив джинсовый «самиздат», но что же выгадало от этого общество — вопрошает фильм.

Аналогична судьба героя ленты «Леший. Исповедь пожилого человека» (реж. Б. Кустов, Свердловск, 1987). Только изгоем здесь оказался бывший фронтовик с боевыми наградами — орденами да шрамами. Член КПСС А. И. Николаев, попав после демобилизации на руководящую должность в уральском городке, считал, что поступает по-партийному, осудив неумную директиву. Распоряжение и в самом деле впоследствии отменили, но «дело» на Николаева было заведено, следовало за ним по пятам, где бы ни работал, пополнялось сведениями о строптивце, потом послужило основанием для исключения из партии. Лишившись партбилета, должности, городской прописки, пожилой уже человек подался в «лешие», собственноручно сложив в лесу избышку. По своим нынешним убеждениям да и заботам — он теперь «зеленый»: смотрит за лесом, бережет от браконьеров зверье, свой скромный пенсион перечисляет в добровольные фонды — в лесу деньги цены не имеют, как и многое другое, чему мы привыкли поклоняться в нашем мире.

Портретный жанр, можно сказать, приобрел свою проблемность, большую широту взгляда на человека. Конечно же, цирковой тяжелоатлет и он же народный лекарь Валентин Дикуль, взваливший на себя непомерную ношу человеческих страданий и надежд, — герой бесспорно положительный, достойный той любви и уважения, с которыми о нем снят фильм «Пирамида» (ЦСДФ, 1986, авторы Л. Рошаль, А. Иванкин). А «странные люди» уральца В. Тарика, как быть с ними? Вот самодеятельный композитор, наладивший поточное производство трудовых гим-

нов, типа «провода, провода, проводочки» — симпатичный в заблуждении относительно своего дарования, из фильма «Тот, кто с песней» (1988). Или «заблудившийся» во времени герой фильма «Египтянин» (1989), проживший свою и не свою жизнь. Подобные персонажи, смешные трогательные «чудики», проростки которых взошли еще на отогретой в 60-е документальной почве, но которые потом брезгливо или механически выпальвались как герои атипичные, случайные, «несортные», — именно они подпитывают документалистику 80-х своей неординарностью, органичностью, раскованностью, возбуждают авторский азарт и профессиональное жизнелюбие «киноглаза», потускневшего было от тотального стандарта и однообразия.

Жизнестойкости, оптимизму учат нас старушки-дровосеки, вынужденные заниматься не свойственной не только старухам, но и молодым женщинам работой, — из немудреного и удивительно трогательного фильма «В воскресенье рано» (реж. М. Мамедов, Украинская студия документальных фильмов, 1987), уральская пастушка Груня («Груня», реж. Б. Кустов, Свердловск, 1985), провинциальный философ и изобретатель Козырев из фильма «Опыты. Записки провинциала» (реж. В. Наумов, ЛСДФ, 1986).

Обобщая, можно сказать, что изрядно поплутав в поисках героя на центральных проспектах и площадях, хроникеры 80-х забрели на скромную улицу простых людей — «Улицу Поперечную», как назвали ее в своем фильме сценарист Т. Маргевич и режиссер И. Селецкис (1988). И показали их такими, какие они и есть. На реальной, рижской улице Поперечной, зажатой между двумя железнодорожными ветками, созданся, свой социум, в равной мере и типичный, и уникальный — это лица бедных тружеников. Прозвывает здесь один лишь делец, изготавливающий надгробия. «Казенные поезда» проскакивают мимо просто-го человека.

Восьмидесятые — десятилетие, более чем избыточное на политические, социальные, климатические, нравственные, а то и просто «рукотворные» катаклизмы. Слово «взрыв» стало дежурным для определения эпохи: взрываются административно-бюрократические монополии и партийные диктатуры, радиоактивной пылью накрывает полмира чернобыльский смерч, летят с пьедесталов — в душах и на площадях — монументы вчерашних вождей и кумиров, переносятся пограничные знаки, рассыпаются государственные союзы...

Все эти социальные протуберанцы, отражаясь в объективах кино и телекамер, не могли не сказаться на качественной сути советского кинодокументализма. Как и во всех прочих массо-

вых аудиовизуальных коммуникациях, переживших информационный бум, в неигровом кино так же произошел свой «взрыв»: изменяются его функции, цели, заново формируется его нравственный кодекс.

Документальное кино вынесло из этого десятилетия новый опыт познания себя как политической, общественной и культурной силы. Вложив свою лепту в раскрепощение, обновление гражданского духа, оно одновременно проделало огромный нелегкий труд по расчистке собственного исторического багажа.

Переосмысливая прожитое и отснятое, кинематографу пришлось отрешиться от многих прежних своих иллюзий и задуматься о той реальной и весьма драматической роли, которая была отведена ему пропагандистской машиной. Этот процесс можно определить как своего рода *покаяние*.

Изменяющийся мир в изменяющемся сознании — так можно сформулировать концептуальную тему этого десятилетия, перечислив еще немало достойных имен и знаменательных фильмов.

Главное обретение 80-х — это открытие кинодокументалистикой своих недюжинных потенциалов, отказ от дальнейшего участия в сотворении зеркальных мифов, желание — уже подтвержденное многими лентами — говорить кинокамерой *правду и только правду*. С таким багажом и с такими намерениями наше документальное кино вступало в следующее, уже очевидно, что не легкое, десятилетие...

Что станет с ним уже через год, два? Как будут решаться застарелые творческие и технические проблемы? Выдюжит ли оно в ситуации слома механизма «государственного кино»? Сохранит ли достоинство и свободу в условиях коммерциализации кино: ведь диктат рубля — это ведь тоже своего рода цензура? Обретет ли своего союзника в зрителе? Вопросы, вопросы...

Испытание действительностью. Взрыв или взлет?

Образная характеристика «ВЗРЫВ» так и закрепилась в истории неигрового кино как вполне научная дефиниция⁷: пересматривались догмы, разоблачались мнимые авторитеты, воздавалось должное подвижникам и бессребреникам, не запятнавшим себя участием в официальной кинолжи. А сколько было надежд: сейчас «взрыв», но впереди несомненно «взлет»!

В ситуации отмены силовых табу и вынужденных цензур в самом деле пригрезилось увидеть документализм очищенным

от старого багажа и способным взять легкий и вольный старт к истине. Однако споро отряхивая «пережитки прошлого» и постановляя начать заново, перестроечно — и не только в кинематографии! — не потрудились всерьез задуматься, а все же ЧТО унаследовали: обременительный, а то и порочащий хлам, или безоговорочно ценный, ибо выстраданный опыт? И, действительно, поняли ли мы тогда, что в отношении к старому багажу перепроверялся наш собственный ценз и политической и культурной грамотности? Что багаж, скажем, киноисторический — соответствует ли это главенствующим сию минуту общественным настроениям или нет, — содержит и сохраняет в себе законченный образ ушедшей, но имевшей место конкретной исторической и культурно-эстетической реальности, более во времени не повторимой и не возобновимой, а потому ЗАПОВЕДНОЙ?

На наш, киноисторический взгляд, самоценен и бесплоден любой пласт развивающегося искусства каждого, без исключения, политического этапа истории страны. Так называемого «тоталитарного искусства», может быть, даже вдвойне — по самым разным соображениям. Документализм же эпохи социалистического реализма в особенности. По большому счету проблема эта и не обсуждалась, разве что на уровне развешивания торопливых ярлыков. И по сути, прямолинейны и грубы даже самые рафинированные действия иных кинематографистов, творящих свой художественный произвол и свой скорый суд над отфиксированной в пленке реальностью и ее героями: партийцами, ударниками, стахановцами, целинниками, покорителями, освободителями и прочими, — действительными и главными социальными персонажами документального экрана, кинокамерой же, в немалой степени, и возведенных на ныне сокрушенный пьедестал.

Еще и еще предстоит задуматься о подлинной роли документальной кинематографии в бытовании нашего государства — советского града Китежа; как помогал кинодокумент созидать его, укреплять, а теперь, похоже, и хоронить. Пленка ведь не только горит, но и хирургически препарируется — и новой технологией, и «новым мышлением», да так, что только всплеснешь руками: «А был ли мальчик-то?». Да был ли победный салют над столицей в мае 45-го? Да был ли в космосе, и был ли там первым советский Юра Гагарин? Да не к мавзолею ли Ленина стекались со всей Москвы нарядные девочки и мальчики в выпускную, лучшую ночь юности?.. Где эти кадры?

Самое же парадоксальное в том, что уличенное и изобличенное, как бы даже покаявшееся в своих многочисленных инсинуациях, документальное кино не в силах выбиться из колеи, про-

кладываемой колесницей государства, уже назвавшего себя свободным и демократическим. А потому в ситуации, которая привлекает его ко внедрению в общественное сознание новых исторических трактовок, скороспелых, а потому, возможно, и не совсем добросовестных (а то и просто спекулятивных), в этой ситуации документалистика демонстрирует неумение? нежелание? воспринимать собственные уроки.

Был ВЗРЫВ. Теперь мог бы быть ВЗЛЕТ. Мог бы быть...

Историческая кинопублицистика один из активно развивающихся жанров начала 90-х. Политические перемены, идеологические подвижки, в целом благодатные, открыли для исследования новые временные пласты — события, судьбы, имена — либо вовсе не отслеженные кинохроникой, либо зафиксированные, но засекреченные по разным причинам, либо оставшиеся на эмульсии тенденциозно искаженными. Можно перечислить десятки лент с новыми для экрана (но «старыми» для истории!) персонажами. Чересполосица их просто поразительна: здесь члены царской убиенной фамилии, ленинские сподвижники, жертвы сталинского террора, запрещенные литературные имена, русская эмиграция разных поколений, служители религиозных конфессий, лишенные авторства изобретатели, замалчиваемые актерские судьбы, трагические одиссеи репрессированных народов...

Своеобразие данного периода и заключается в том, что обнажившиеся как бы наново, *нами* первооткрытые, эти исторические пласты врзались в не менее сложную для понимания современность. Это ведь немислимая по психологической нагрузке задача: Столыпин, Бухарин, Троцкий — это актуально; Горбачев, Ельцин, Назарбаев — уже исторично. Актуальная история, историческая актуальность требуют совершенно иных параметров восприятия и объяснения и выталкивают документальное кино в новые мыслительные парадигмы.

Так же важно сказать и следующее: было бы большим соблазном присудить лучшие фильмы последних лет новой политической эпохе, оставив прошлому — худшие или неудавшиеся, но нет...

Все сегодняшнее кино — как яблоко от яблони — от исторического ствола *советской* документалистики, ныне подрубленного и политикой, и коммерцией. И, обозревая ряд, на наш взгляд, примечательных для анализа лент, все время придется оборачиваться назад, заглядывать в старые яффы, хотя и тщательно перепроверяя привычные искусствоведческие дефиниции, а то и просто отказываясь от многих прежде удобных трактовочных стереотипов.

Кинодокумент как персоналистская утопия

Ах, и удобно бы новорожденным демократам, реформаторам, перестройщикам оказаться в «чистом поле», но оно — чистое — не меньшая иллюзия, чем скоростной тоннель, катапультирующий нас в светлое будущее. Нам долго еще предстоит существовать в руинах памяти, оставшихся после социального землетрясения. И приводя в норму наше существование, подумать бы о цивилизованной технологии обустройства. Что же мы все рушим и крошим до основания, до чиста поля... «Там», у «Них», на которых настроена путеводная звезда нынешних лидеров, много раз подумают: какую развалину разобрать, а какую подпереть, подправить, чтобы *осталась* и собой *свидетельствовала*. Там — старые фундаменты опора новым стенам.

Вышесказанное — всего лишь преамбула к телевизионному сериалу поставгустовского ЦТ под названием «Пережитое».

Его премьера прошла необычно и в необычный, лишенный прежнего праздничного статуса день — 7 ноября 1991 года. Отменены парад и демонстрация, ликующие репортажи и величественные модуляции дикторских голосов. Вместо этого, в течение дня — семь инъекций сериала от 15 до 30 минут, созданного разными авторами и в разных стилевых манерах, объединенного лишь единой заглавной шапкой и общим названием-темой «Пережитое»⁸.

Среди авторов сериала есть люди и молодые, и пожившие; имена для документального кинематографа новые и такие известные, как И. Беляев. Видимо, задача сериала формулировалась с достаточной степенью свободы. Части фильма не подгонялись друг к другу, каждому позволено предъявить свой духовный опыт понимания пережитого. Итоговый результат — красноречивая демонстрация разноуровневого освоения темы. И тем-то сериал для нас и интересен, что в нем представлена свойственная данному периоду шкала исторического сознания — и вообще и в частности людей, работающих с кинодокументом.

В этом смысле видеофильм «Пережитое» можно рассматривать как своего рода антологию проблем современной кинокультуры, выражающую характернейшие ее типологические качества. К тому же телевизионное происхождение этой ленты в данном случае только расширяет контекст обсуждения проблем кинодокументализма: ведь *реальное* функционирование фильма сегодня происходит только на ТВ-экране и в рамках телепрограммы, насыщенной, как никогда, информационными и публицистическими компонентами.

Через телевидение — уже не через кинематограф — осуществляется трансляция определенным образом организованной и оформленной концепции миропонимания.

В телепоказе на любой фильм, и кино-, и теле-, влияет прежде всего контекст программы. Тогда как в условиях кинопоказа фильм все же равен самому себе. Такова неизбежная плата за эфирный прокат. Здесь фильм может и выиграть, и проиграть, даже вне зависимости от собственных достоинств и недостатков. Успех может решить просто удачное место в сетке вещания, телевизионное же «неудобье», наоборот, может пригасить его. Секреты эти давно уже практикуются составителями программы, размещающими конфликтный фильм то на ранний, а то и на сверхпоздний час, пряча его от массового зрителя. Цензура осуществляется и так... без цензуры.

Организация же премьеры фильма «Пережитое» свидетельствует о лояльнейшем отношении к нему. Кстати, менее чем через месяц он был повторен, но уже в течение нескольких вечеров.

Примечательна уже сама киношапка сериала: взятый из видеоклипа «Аквариума» кадр-парафраз: «Гребенщиков-сотоварищи» бряцают с тендера доходяги-паровозика — «Этот поезд в огне, и нам нечего больше терять...». Голые ступни сеятеля, широко шагающие по пашне. И еще — древесный лист, сорванный ветром (ассоциативно еще прочитываемый как «красный лист календаря»), который в мультипликационном кружении превращается в трагически распластанную фигуру — образ человека, захваченного историческим смерчем. И вот этот-то образ высветил главную беду и тревогу современной кинопублицистики, в которой сошлись, соединились, слились *в единое пространственно-временное поле* историческое Вчера и историческое Сегодня, — *неопределенность* собственных профессиональных координат человека с кинокамерой.

Можно понять и объяснить романтику кинозрения наших классиков, «созидавших образы социалистической действительности». Вспомним визиточные для истории кино кадры-автографы: эффектно-кожаный Дзига Вертов с треногой — так одевались герои времени, летчики, полярники, танкисты; или вдохновенный профиль снимающего Романа Кармена, исполненного спокойной уверенности, что правда *сама собой* накручивается на бобину.

Труднее понять, отчего в этом были так уверены, самоуверенны их внучатые ученики, осуществляющие, по одному точному определению, лишь «визуализацию персоналистской утопии тоталитарного общества». Персоналистской утопии — вместо коммунальной, но чем она вернее или ближе к КИНО-ПРАВДЕ?..

Переоценка автора как личности, вероятно, самое принципиальное из того, что характеризует перестроечный кинопроцесс. И фильмы это свидетельствуют — не только своими плюсами, но и минусами... Новыми плюсами и новыми минусами.

Не хотелось бы «на заре свободы» прививать документалистике комплекс неполноценности, но точно хотелось бы уберечь ее от демиургических амбиций — «камера глаголет истину», «камера судит прошлое»... Не угодить бы в прежние ловушки... И надо сказать, что действия раскрепощенных документалистов порой парадоксальным образом стали напоминать своих несвободных предшественников.

Мы-то знаем, сколь коварна киноретушь. Останови кадр, и весьма мудрый человек замрет с идиотски отвисшей губой. Измени скорость продвижения пленки, и кто-то, хоть спринтер, будет беспомощно топтаться на месте, а кто-то неоправданно мельтешить. Невинные фокусы, рожденные на монтажном столе, не раз применялись в нашем политическом кино и всегда с пропагандистским прицелом, по убеждению или принуждению. Можно назвать А. Медведкина, С. Юткевича, М. Ромма, да весь синклит документальных классиков, и старшего, и среднего поколения... Но... Какое-то сдерживающее «но» в этих монтажных выпадах все же было, и пользовались ими довольно экономно, как оружие против «чужих».

К тому же сама природа «аттракционности» и сталинского, и застойного кино заключалась скорее в *котурнизации* материала, доходящем до абсурда величания людей и событий. Новое кино предпочитает аттракцион разрушения, деконструкции киноизображения.

... Вот команда Брежнева степенно поднимается по ступенькам мавзолея. Взошли, раскланиваются, посылают ручкой привет народу, и вдруг начинают пятиться задом и исчезают в зеве портала, как будто втянутые в него мощнейшим пылесосом, — это эпизод из 1-й серии «Пережитого» (реж. М. Ардагов). Посмеемся? Вообще-то, старые люди, к тому же поверженные с высот власти, многое делают нелепо и некрасиво, если глядеть на них жестким, критическим взглядом, не смягченным и каплей «милости к падшим»: смешно обнимаются и целуются, преодолевая тучность; исторгают по каждому поводу сентиментальную слезу; клацают зубными протезами... Никому, пожалуй, так не досталось в нашем кино как геронтологическому Политбюро времен Брежнева: обильно заснятые в свое время церемонии встреч, награждений, чествований стали объектом карикатурного монтажа, язык которого быстро и злобно схватывает политизированный зритель. Интеринфантильное сознание легко усваивает такой а-ля японский способ расплаты с власть пре-

держашими, на который его подвигает канва физиологического осмеяния. Но ведь нашим мосфильмовским кумирам карьера Рейгана не грозит, даже честолюбивому исполнителю роли Паратова. А если мысленно врубить «исторический пылесос», то уж можно всех стянуть с пьедестала, над всеми всласть посмеяться. Никто не застрахован от оплеухи в ставшей уже привычной атмосфере поношения исторических лиц.

Разумеется, не кинодокументалистика закоперщик этой атмосферы, но ей бы, отстрадавшей свое, удержаться на грани, сохранить достоинство, этику, о которой так много и хорошо говорили в 60-е годы: вставали на защиту безымянного симпатичного толстяка у колонны Большого театра, обедающего мороженым; спорили, можно ли демонстрировать «акт поцелуя» без санкции влюбленных...⁹ Не верится, но было это, было...

Фильм А. Павлова «Принципы»¹⁰ содержит в себе эту самую двойственность переломного этапа — ив понимании функции хроники, и в желании вырваться из ее уз. С одной стороны, добросовестно, внимательно, с настроением отслеживаются жизненные реалии с бросающимися в глаза еще непривычными приметами падающего уровня жизни, и без того не очень высокого, — бедные старики, уличные попрошайки, арбатские куплетисты, палатки беженцев у Кремля... Точно отобраны и главные действующие лица политического просцениума: излагают свои постулаты, убеждают, обаяют, спорят М. Горбачев и Е. Лигачев, Э. Шеварнадзе и А. Яковлев, И. Полозков и Н. Травкин, Г. Каспаров и Н. Андреева. Но интуитивно автор выходит и на персонажи второго ряда, которые в то время еще находились вне окуляров всеобщего зрения. Так, не удостоив именным титром, но все ж одним из первых, фильм выделяет в «массовке» дебютирующего на политической арене В. Жириновского. В ленте текста нет. Поэтому утверждать, что авторский замысел — показать ярмарку политического тщеславия, с точностью не могу. Но панораму, так сказать, «сиюминутного времени» фильм дает — широкую, живую, выразительную. Так что, как хроникер, Павлов внес свою лепту в документальную историю своей страны. Может быть, кому-то другому весьма пригодятся его съемки, как самому Павлову — кадры его предшественников по профессии: как, ведь, кстати нашелся эпизод вручения ордена Горбачеву — Брежневым. И Хрущеву — Калининим... Верно говорится, не плюй в колодец...

С другой стороны, что сказать о Павлове-историке, политологе... Исторический ракурс фильма — увы, комического рода, что-то в духе «политого поливальщика»: то «сталинские соколы» взбегают на трибуны мавзолея, то хрущевские. Правда, убегают не пятясь, как в «Пережитом», а нормально, передом... Вот и вся

разница. Этот прием давно уже навяз в глазах и устарел, и не потому, что девальвирован частым повтором, а просто не имеет особой глубины...

Впрочем, однажды, в проходном телевизионном сюжетике то ли «Времени», то ли «Секунд», — этот прием «обратного хода», на мой взгляд, сработал трагически сильно: комментировалось какое-то очередное соглашение с Германией, морально тяжкое для бывшей страны-победительницы. Часы истории как бы пошли вспять, и вспять пошла хроника парада Победы: поверженные штандарты сами собой влетали в руки солдат, и с опущенными головами они шеренгами отступали от мавзолея... Прием родил, пусть и кем-то оспариваемый, но совершенно новый смысл.

И «Пережитое», и «Принципы», и целый ряд других картин, лучших или худших, остро заявляют для обсуждения крайне важную для постперестроечного периода проблему, а именно: допустимая степень интерпретации хроникального кинокадра. Отрыв изображения от исторического контекста и эксплуатация его в другом смысловом ряду. То есть целый набор ситуаций, подразумевающих опасность *раздокументирования* документа.

Сериал «Пережитое», как было сказано, являет собой целый набор концептуальных подходов документалистики к проблемам политической реальности. Здесь мы можем встретить примеры монтажного примитивизма, на заре киноперестройки казавшиеся невесть какими смелыми. Так, если показывают арфистку Веру Дулову, то струны ее невинного инструмента рифмуются с колючей проволокой гулаговских застенков, а если Сталин глядит в прицел подаренного туляками ружья, то встык клеятся портреты его жертв. Уже набили оскомину переходящие из фильма в фильм монтажные аттракционы, собранные из хроники тридцатых. Любопытно, что, замыкая свое творчество в рамках примитивного, хотя и цельного исходного материала, занимаясь его демонтажем, авторы подобных работ не замечают, что обрекают себя на столь же примитивное ответное решение.

Они становятся пленниками материала, будучи не в силах преодолеть его природу. И тогда возникает вопрос, а что же, собственно, вносят они тогда нового в наше понимание сталинизма или брежневизма своими облегченными трактовками, когда любой журнал или фильм, скажем, тридцатых годов, — со своими титрами, заставками, дребезжащей звуковой дорожкой, неподражаемой дикторской интонацией, то есть всей своей аудиовизуальной аурой, — говорит куда больше и о реалиях времени, и о его мифах, и о его лжи... Так что вполне можно

обойтись без «поводырей», которые просто нахлебничают, переклеивая кадры, добытые поносимыми теперь учителями.

Отозвались в «Пережитом» и новомодные тенденции коммерческой закваски. И. Беляев, поднаторевший в лирико-романтических вариантах хроникальной летописи, вероятно, полагает, что прежние трактовки изрядно зрителю надоели и никакой веры у него не вызывают. Ну, а как привлечь внимание, если не мистикой, чертовщинкой? Свой фильм (5-я серия) он называет «Человек или дьявол?». Конечно же, речь идет о Сталине, полмира державшем в раболепном почитании и страхе.

— А не было ли в том дьявольского наваждения? — спрашивают кинематографисты у внука Сталина, А. Бурдонского...

— А почему бы и нет? — вполне серьезно отвечает внук. Похоже, повышение в родословном статусе его не пугает. Над его головой висит резная маска с сатанинским оскалом. В конце фильма в нее будет впечатана фотография дедушки.

Авторы упорно навязывают определенный ключ разговора и генералу, оборонявшему столицу: «Какая-то магическая сила спасла Москву...». Генерал стесняется непривычной концепции, но пытается соответствовать: магическая сила — это, мол, страх пули, да не немецкой, а от своих, от заградотряда и что-то в этом роде, будто неловко повторить общеизвестное и бесспорное — Москву спасла самоотверженность простых солдат, невиданный подъем национального духа, собранные в единый кулак все военные ресурсы.

... В церкви идет панихида по жертвам репрессий. А в музее восковых фигур хохочущий Сталин. «Сталин умер, но дело его живет», — таинственно поясняет зрителю депутат в рясе Глеб Якунин. И чеканный шаг кремлевских часовых, по образному ряду финала, мы должны почему-то принять за достоверный цокот дьяволиного копыта.

Инфернальность образа «отца народов» как трактовка существует в определенного рода изданиях. И, пожалуйста!.. В историческом кинодокументализме это, право, новация... Так и хочется сказать: «Кинематограф устал!» А И. Беляев тиражирует вскоре это «ноу хау» уже в многосерийной ленте «Человек или дьявол?».

Но есть в «Пережитом» один фильм — он финишный, седьмой, который, как мне кажется, при минимальных авторских усилиях достигает интересного художественного впечатления.

Команда из Авторского телевидения (режиссер А. Гиганов и журналист И. Кононов) установила на Красной площади «будку гласности», работающую по принципу фотоавтомата. Каждый желающий, а таких образовалась целая очередь, регулируемая даже милиционером, входит в кабинку, нажимает кнопку готов-

ности и обращается в видеокамеру с речью ко всему советскому народу. Самые обычные люди, по традиции пришедшие в отмененный праздник на главную площадь страны, старые и малые, всерьез и дурачась, зачитывая лозунги разного содержания, манифесты, жалобы, пытаются по-своему сформулировать свои ощущения, мысли, тревоги о пережитом и будущем.

В совокупности этих съемок, по существу, и сложился исторический портрет народа, не придуманного, не лакировочного, не сусального, в живой конкретике слов, произношений, жестов, одежд.

Прием прост, а результат — эффективен...

Чисто репортажные формы политического фильма я бы считала *сегодня* наиболее предпочтительными в нравственном отношении, хотя — что повторять азбучные истины! — и они могут нести окраску национальных, идеологических, конфессиональных воззрений автора.

Авторство и свобода в параметрах профессиональной этики

Политический спектр документального кино достаточно широк, и будет много шире. Зарегистрируем это как реальность, которая, однако, выдвигает малоосмысленный комплекс профессионально-этических проблем. И как тут создатель фильма соединяет свои политические пристрастия (то есть зачастую непосредственный отправной повод для съемок фильма) с кодексом профессионального поведения, — вопрос вопросов.

Проблема АВТОРСТВА приобретает совсем новые очертания, когда она увязана с реализацией гражданских и политических свобод. А об этом уже пришлось серьезно задуматься в ситуации, которая возникла на 2-м фестивале российских фильмов (Екатеринбург, октябрь 1991 г.) при показе и обсуждении лент «Предчувствие» (Красноярск, автор-режиссер В. Кузнецов) и «Истина и костер» (ЦСДФ, реж. В. Рыжко). Зыбкость между эмоциональностью и манифестационностью несомненно идеологических фильмов еще более тенденциозно была откомментирована газетой «Экран и сцена», совершенно незаслуженно унизившей важное и сложнейшее по нашим временам профессиональное, мероприятие как... черносотенное.

Словом, многострадальный жанр кинематографической историографии не избавился ни от одной из своих классических проблем. По большому счету — и от проблемы политической цензуры, которая осуществляется в более привлекательных и свежих, нежели прежняя единопартийная, масках политичес-

кой причастности. Провозглашенный плюрализм, конечно же, важный шаг к свободе. Но теперь дисциплина взгляда регламентирована на уровне многопартийных и общественных формирований, все активнее использующих экран как средство агитации и пропаганды. Право, есть смысл в издании полнейшей истории советского документального кино — готовой рецептуре политической эксплуатации экрана.

Почти вслед за «Пережитым» телевидение показывало сериал Би-би-си «Вторая русская революция»¹¹. Неизменная корректность — Лигачев ли на экране, или Ландсбергис. Слово дано каждому, и монтажную «фигу» никому не подсунули. (Может от того, что «там» это чревато штрафом?) Ни одного жанрового сбоя, строго выдержанный стиль объективного обозрения. Своя трактовка наших перестроечных событий у англичан, конечно, имеется, и политологически она не самая глубокая, но присущее авторской самооценке понимание — «мы со стороны», «умом Россию не понять» — внушает доверие к объективности материала. Мнение — мнением, факты — фактами. Такой фильм защищает достоинство документального кино, хотя откровением искусства не является, — здесь мы проявим вполне оправданную национальную привередливость...

Мы привыкли к другой документальной драматургии, к другому накалу эмоций. Просто зеркальности документального отражения нам мало, — хочется еще смеяться, плакать, умиляться, словом, сопереживать. Ну, вспомним хотя бы эмоциональный спектр замечательной «Улицы Поперечной» И. Селецкиса. И как его совместить с принципиальной лично для меня чертой «британской вежливости» — не подавлять личным мнением, не навязывать собственных оценок, оставаться собирателем фактов, *летописать* по наследной обязанности хроникера?.. Но иногда же получается!

Достоверную панораму фактов и точную энцефалограмму настроения и общественного, и авторского дает «Молитва» Владимира Эйснера¹².

А между тем, картина решена в классическом жанре лирико-драматического репортажа с набором классических же выразительных средств — стильное кинооператорское решение, сложно выстроенная музыкально-шумовая полифония. Текста нет, да он и не нужен: слова рождаются из изображения, пересказывать которое задача безнадежная. Все ведь в том, как показана наша действительность, все в *интонации* показа. А она свидетельствует и о боли, и о тревоге за соотечественника. Художник отбирает кадры его величия (космическое плавание над Землей), падения (прогулочный закуток осужденных), надежды (молитва прихожан), агрессивности (распяленные ладони гэби-

стов, тянущиеся к камере)... Вообще, все отснятое как репортаж здесь не тривиально, хотя и находится в русле традиционной документальной школы. Наблюдая сиюминутность, режиссер постоянно перебрасывает мостки во времени, переосмысливая поновому канонические образы документалистики. Именно так сняты монументальные портреты рабочего класса, как бы набрякающего революционной силой и вот-вот готового запалиться от любой случайной искры. Режиссер рассматривает человека в толпе (в очереди, на улице, на митинге) и наедине с самим собой. Иногда, очень деликатно, позволяет себе допущение в виде монтажной врезки из хроники: одинокая немолодая женщина ожидает метropоезд. Кто она? И подсказка: танцующие послевоенное танго девушки без кавалеров. Может, это и было в ленте ее жизни?..

Словом, фильм «Молитва» импонирует своим желанием взглядываться в жизнь и думать о ней, сказать о ней доброе заботливое слово, а также скромной и одновременно серьезной готовностью оставаться на своем профессиональном месте, не множа ряд доморощенных политиков, использующих при этом свое служебное положение — кинокамеру и пленку...

Примеров такого психологического репортажного анализа, кстати, не мало. Такое решение для ленты «Гуд бай, СССР» (1990) избрал А. Рудерман, до этого предпочитавший интригу политического расследования, фельетонно-агрессивную интонацию, фактографическую, в ущерб даже изобразительности, манеру съемки. Маленькая лента о последних часах пребывания на родной земле, а точнее, в залах Шереметьева-2, улетающих эмигрантов — тоже слепок печальной нашей действительности. Над спящими вповалку беженцами мерцает экран телевизора, отвечая на вопрос: почему они уезжают? Мелькают кадры митингов, омовских «стенок», очередей, спитакского разрушения... От добра добра не ищут... Не очень-то богатый багаж, тщательно досматриваемый таможей. Не очень-то значительные украшения, сверяемые по декларации, на трудовых руках. И прощальные жесты, объятия, поцелуи — рвутся жизни. И казенное, жестокое погашение паспортов: нет документа, нет и человека...

Среди лент этого же направления можно также назвать и замечательный киноэпос режиссера А. Балуева «Мы были дымом» — о родном ему народе коми, где авторская искренность и сыновняя преданность служат лучшим поводом по истории и современности.

Но вектор поискового документализма определенно направляется в сторону игры, имитации, воссоздания. Так что, поторопившись сменить термин «документальный» на «неигровой», наши теоретики явно попали впросак: документальное кино

сейчас часто выступает именно как игровое, более того, подчеркнuto карнавальное, почти буффонадное, цирковое...

У В. Кобринa — он раньше других определился в этом смежном жанре — люди ведут себя как роботы, манекены («Последний сон Анатолия Васильевича», «Гомопарадоксум-3»). В космической кинометафоре «Повелитель мух»¹³ отдрессированные собачей жизнью животные играют роли людей, а зрителю, вовлеченному в кошмарный быт «скотного двора», по В. Тюлькину, «подарено» почти физическое самоощущение ничтожного насекомого: великолепный репортаж с движения по двору-империи новоявленного микро-Вельзевула практически имитирует документирующее зрение мухи, мятущейся в поисках спасения.

Подобные «качания» от хроникального полюса к игровому уже случались в истории документального кино, и не раз. Не берясь исчерпывающе судить здесь о полной подоплеке сегодняшнего явления, заметим: она, разумеется, серьезнее, чем просто формальные изыски.

Лента «Новые сведения о конце света»¹⁴ как раз характерна для отмеченного процесса, показывая трансформацию доселе предельно хроникального мышления Бориса Кустова, автора «Лешего», «Груни», «Тайного голосования»...

«Я надеюсь, дорогой зритель, что теперь вас больше не смогут дурачить экстрасенсы и спириты, инопланетяне, белые и черные маги, масоны и борцы с ними, как дурачили нас большевики всех мастей», — так аннотирует свой замысел сам режиссер. В сущности, это манифест тотального недоверия к реальности, фантазмагоричной и нелепой, протекает ли она на наших глазах или зафиксирована в документе. И «месть» режиссера страшна — какой ехидный музыкальный комментарий сопровождает трибунные излияния всех, без исключения, политических выскочек, простите, лидеров.

В фильме вообще все спутано: как игровое действие разыгрывается совещание народных депутатов, как документальное — контакт с запредельными силами.

Материал реальности в сущности обесценен, равнозначен игре, хеппенингу, импровизации. Репортаж, фиксация, наблюдение — эти средства отбрасываются как маломощные для гиперболического на историю взгляда. Потому в фильм и приходят актеры, клоунада, трюки. Сюжетный рефрен фильма — путешествие четырех «атлантов» коммунистической идеи Маркса, Ленина, Брежнева и Горбачева по дорогам истории с бревном «Главной ереси» на плечах, — бредут, спорят, путаются друг у друга под ногами. (В их гриме снялись актеры-лилипуты.)

Не есть ли это тенденция разочарования в документализме, который столько раз обманывался сам и обманывал других? Игровую форму, как более адекватную, избирают для себя и другие документалисты — Г. Негашев («Новые времена» и «Бенефис сантехника Смирнова»), А. Арлаускас («Прохождение пути»), В. Майский («Тело Ленина»)... Что ж, и это показательный и полезный итог — хотя бы промежуточный — испытания действительностью, через которое проходит наше документальное кино, и сложность которой не умеет постичь.

Но все дело в том, что на этот список у нас найдется другой, «встречный», и этой «упадочнической» тенденции противостоит другая неистребимо оптимистическая вера в документально-хроникальное искусство. Самообман? Иллюзия? Тогда перечислим: «Тот, кто с песней» Владислава Тарика, «Кто косит ночью» Герасима Дегальцева, «Я ехала домой...» Людмилы Улановой, «Когда открывается небо» Юрия Шиллера, «Знак тире» Сергея Буковского...

Эти фильмы — о простых людях, не очень-то осознающих, что в перипетиях их нелегких судеб замешана История. Но это, наконец, поняли сами документалисты и старались эту тонкую связь выявлять на экране.

«Синдром ЦСДФ»: до и после...

Самые лихие времена для студии на Лиховом — начало 90-х, когда творческий брат пошел на брата, когда документалистская семья разводилась и делила имущество, а «внуки» отрекались от «дедов», когда пеняли и сочиняли петиции, обращались к здравому смыслу друг друга и, не находя, — • искали верховного заступничества. Потом наступило затишье. Не мир, но перемирие...

История «штурма» ЦСДФ — его передела — по существу, из ряда тех универсальных и повсюду болезненных процессов, которые происходили в это время не только на ЦСДФ, не только в Союзе кинематографистов, но и во всех других творческих и не очень творческих коллективах. Это всего лишь штрих, малая деталь на полотне геополитических сдвигов и глобальных социальных перемен, перелопативших жизнь не одной лишь нашей страны. Остается только утешаться, что и большая политика имеет свой собственный коммунальный компромат, и недюжинного таланта специалисты трудятся над историческим дизайном переворотов, перестроек и революций, дабы придать им достойные мифа величие и солидность. Следуя их ученому образцу и пытаясь объяснить ситуацию на внеэмпирическом и

внебытовом уровне, я бы сказала, что ЦСДФ, последняя крупная цитадель советской кинохроники, вошла тогда в зону флуктуации или, по-другому, в фазу дезинтеграции.

«Дезинтегрировали» — соглашусь* — смелые, энергичные, способные, а некоторые так и просто талантливые творческие кадры, «пассионарии» студии.

И не соглашусь, что оборону держали только косные, застойные, если не бездарные, то скромненького уровня ремесленники. Упрямый гарнизон имел заслуги и имена. Правда, когда кинематографические награды и звания морально девальвированы, как финансово — наш рубль, они не больно весомый аргумент защиты, но и против обладателей, однако, не свидетельствуют. У каждой награды свой собственный удельный вес.

Пусть бы эти люди защищали только свои рабочие места — кинофабрика же! — то и тогда они имели бы полное право их отстаивать. Но суть «стояния» ЦСДФ, надеюсь, имеет более сложный, не шкурный, и даже вовсе не меркантильный характер. Просто не отрекаются, любя свое дело, «прощаясь, не отрывают рукав», как говорят китайцы. Не сносят исторические монументы, коим вполне является сама орденоносная ЦСДФ...

Пусть это прозвучит высокопарно, но защитники ЦСДФ на тот, 1993 год, отстаивали право старейшей документальной студии войти в новую историческую реальность и продлить ее собственную историю участия в киноотражении Времени. Их профессиональный романтизм дал шанс на выживание кинематографической марки, одиозность которой не скоро забудется и преодоление которой потребует много сил и времени.

Однако примечательно и символично, что таким вот явочным порядком, не через окошко мовиолы и не с экранного полотна прорвалась на ЦСДФ стихия социальной бытийности, реалии нового политэкономического поиска. Уж казалось, что за время функционирования в тоталитарном пространстве студия как-то намастерилась абсорбировать, укрощать, причесывать реалии, проводить в жизнь и спускать в массы самые невероятные лозунги и идеологемы. И вот ведь при таком опыте выживания, пожалуй, в первый раз, накрыло-таки ее с головой нешуточным разворотом событий. И поставило — лоб в лоб — перед равнозначными вопросами: как жить, но и как выжить? как выжить, но и как жить?

Ну, ладно, отгремело, затихло... ЦСДФ продолжается, подправив аббревиатуру на менее привычную — «РЦСДФ». Последние ленты ее украшают новые титульные заставки, горделивые, торжественные: российский ореол, панорама Белокаменной, и говорит это об осознании ею прав и обязательств как восприемницы главной студии страны.

Из структуры прежней ЦСДФ вычленился также ряд студий и киновидеообъединений разной степени производственной, юридической, экономической от «альма-матер» независимости. «Юность», «Современник», «Отечество», «Человек и время» и даже в какой-то мере гелейновский «Нерв», — все они так или иначе возникли в результате реорганизации, а если жестче, — распада прежде могущественного киноконцерна, монопольно представлявшего многие десятилетия документальное кино столицы.

Зная, что являла собой эта монополия и какие последствия для художественно-документального процесса имел ее исключительный, чуть ли не законодательный статус образцовой придворной студии, можно только приветствовать появление новых самостоятельных очагов неигрового кино и поддерживать их претензию на собственную независимую творческую позицию. Однако нескоро, совсем нескоро сказывается желанная сказка...

Кстати, о сказке. Вот она — на экране:

«Одна девочка ушла из дома в лес. В лесу она заблудилась и стала искать дорогу домой, да не нашла, а пришла в лесу к домику. (...)

В домике этом жили три медведя...».

Но что делает ЦСДФ и ее режиссер В. Федорченко в данном сказочном пространстве? Может быть, они усмотрели здесь нечто актуальное, даже политически злободневное, реченное с непосредственной детской мудростью. Но что именно? Сделав «монтажное» усилие, выделяю из всей истории образ пострадавшего Мишутки, который то и дело стонет тоненьким голосом: «Кто сидел на моем стульчике и сломал его? Кто хлебал из моей чашки и все выхлебал?»

Какие же исторические аллюзии просматриваются в этой явно нетипичной для документальной студии ленте. Не о президентском ли кресле Горбачева идет осторожная речь? Впрочем объяснение всему, пожалуй, самое незатейливое: здесь есть мультпех и он отрабатывает свою зарплату.

Или другая лента новой ЦСДФ «Вся жизнь в танце». Может, будь она сделана не так любительски беспомощно, вопрос о ее целесообразности и не возник бы. Во-первых, студия в данном случае «хозяин-барин», раз нашла на постановку средства; во-вторых, почему бы и в самом деле не удостоить кинематографической памяти М. Годенко, основателя Красноярского ансамбля танца, если о нем хорошо говорят друзья и коллеги; в-третьих, почему и не попробовать себя в концертном жанре?

В «независимые» времена никто не станет краснеть, никто не будет оправдываться. Скорее я извинительно предположу, что названные картины для студии являются проходными и слу-

чайными, а не показательными и принципиальными, как, впрочем, и те ленты, что придется еще упомянуть. Что закладывали в модель кинематографической перестройки, то и получили. А стало быть, и не заложили того, что могло бы обеспечить *здоровое* развитие документального искусства, и не только его. Эксперимент был осуществлен с варварской жестокостью: выживет тот, кто выживет. Если неигровое кино еще существует, то не благодаря, а вопреки обстоятельствам¹⁵.

У ЦСДФ своя история взаимоотношений с реальностью, свои неоспоримые заслуги в ее фиксации, свои немалые долги и свои серьезные прегрешения. Чего больше в ее опыте — это зависит от ракурса изучения. Я бы сказала, что с точки зрения истории, политологии, культурологии, психологии, социальной антропологии и пр., и пр., — реальная практика этой студии бесценна. Здесь все интересно и плодотворно для анализа: отбор фактов и героев, интерпретации, фальсификации, интонации. Я бы даже рискнула на каламбур: здесь есть история даже без истории и правда в отсутствии правды.

Но вот смотрим фильм «Московское чаепитие» (реж. В. Скитович). Героини — не очень уже молодые женщины, так, «в районе сорока», по образованию и по длительному рабочему стажу — экономисты и статистики. Теперь — безработные... Приходят, соскучившись, друг к дружке на чай — что-что, а на столе вкусненькое пока водится, рассказывают о мытарствах трудоустройства, бодрятся, обывая в непривычном статусе. Одна из них, круто порвав с прошлым, устроилась уборщицей. Подруги, сами на подобный шаг пока не решившиеся, восхищаются: она, мол, у нас такая, «коня на скаку остановить»!

Молодец, конечно, эта воспетая русская, она же советская женщина! Но фильм-то, фильм? Что за умильность, что за заказной оптимизм?! Звучит гипнотический рефрен: все наладится, образуется... Как хотите, но ненормально, чтобы хорошие специалисты мели улицу или вербовались на чужеземные плантации. Заявляйте проблему, говорите о социальных проколах экономической политики, но не сбрызгивайте реальность сладким сиропчиком.

Киноальманах «Хозяин» — на злобу дня появился теперь и такой... Вот рассказ о московском магазине «Купчиха»: женский коллектив, в отличие от уже знакомых нам безработных дам из Москомстата, вполне преуспевает за прилавком и за швабры не хватается. Почему-то! Поверим режиссеру Г. Завьялову на слово, что именно здесь торгуют только во имя и благо покупателя. Но переведя взгляд от цветущих купчих на фоновый ассортимент товаров, улавливаешь его некоторое сходство с заурядным «комком» по незаурядным ценам. Ну, даже если и в

самом деле фирма работает так здорово, то уместней снять по ее заказу (и на ее деньги!) хороший рекламный ролик. Принимать же скороспелую замену прежнему, привычному «положительному герою», — мне лично пока не хочется.

Конечно, есть в нынешней реальности новые и интересные для съемок типажи: КВС «Юность» — одна из тех, что возникла на базе прежней ЦСДФ, представила довольно любопытный фильм «Берег реки» (реж. В. Герчиков), убеждающий, что в нашей стране можно честно, то есть только трудом и смекалкой, стать миллионером, причем «хорошим», обогащающим общество, а не тянушим из него соки. Сначала герой, Александр Рязанов, на дачном участке растил сортовые розы, потом построил завод одноразовых шприцев, потом — на побочном продукте — еще что-то и еще; получая прибыль от одного производства, моментально вкладывал в другое — так и сформировал весьма плодотворное и широко раскинувшее ветви деревце семейного бизнеса. Конечно, вычерчивая для нас схему своего процветания, всех секретов Рязанов, разумеется, не открыл, но вдохновить примером, пожалуй, кого-то и сможет, если тот не побоится получить язву желудка от беспорядочного питания (не в ресторане, нет, а на ходу или в кабинете) и от нескончаемой борьбы с чиновниками-мздоимцами. Полезный, словом, герой! К тому же, что приятно, этот фильм свободен от пиетета и даже некоторого подобострастия, которые почему-то стал вызывать у киношников нарождающийся класс богачей. Это вдобавок к власти предрежающим. Идет постоянное расшаркивание: ах, благодаря вам, только вам, состоялся турнир «Кубок Кремля» («За кулисами большого тенниса», КВС «Юность»); ах, как трогательно и благородно милосердно внимание к матерям погибших «афганцев» в одной из щедрых презентационных акций нового международного клуба («А нам нужна великая Россия», ЦСДФ). Как-то не получается у сегодняшней кинохроники дистанцироваться от событий, политических в том числе, на необходимое этическое расстояние, позволяющее *строго и трезво* фиксировать приметы нелегкого для страны времени.

В то же время нет желания фиксировать и такие сложные исторические происшествия, как слом властного режима, социальные катаклизмы, потрясший, к примеру, весь мир расстрел танками Российского парламента. Вроде бы и есть у ЦСДФ журнал «Летописец», а вот такого летописного состояния, самоощущения — нет.

Примером достойной журналистской позиции назову скромную картину Г. Долматовской «В переулок сходи Трехпрудный...» (КВС «Современник»). Вообще-то она о Марине Цветаевой, и любым сценарным поворотом могла бы избежать

столкновения с печальными реалиями, но нет: лента напрямую высказывается о судьбе сегодняшней Москвы, оккупированной валютным чистоганом, теряющей свое национальное лицо, стесняющейся бедных своих аборигенов, забывающей своих поэтов.

Старый синдром нашего кино — страх смотреть реальности в лицо и называть увиденное своими именами — не только не излечен, а в перелицованном виде загнан еще глубже. Если хроникальный стиль прежней ЦСДФ — от журналов до сериалов — содержал особый шик державного величия, политической спесивости, прекраснородушных воспарений в будущее, — о, это был отлично проработанный и неповторимый «надфактный» стиль! — то нынешняя кинодокументация, освещающая политические и государственные инициативы, зачастую робка, зависима и не озарена вдохновением, словно не чувствует за собой художнической, да и человеческой правоты.

Можно искренне посочувствовать И. Жуковской, одному из самых социально смелых режиссеров прежней ЦСДФ, которая пытается утешить нас рассказом о милосердной помощи бедствующим в фильме «Не оставляй меня надежда...». Но ощущение такое, что автор делал его с кляпом во рту, чтобы, не дай Бог, не вырвался приглушенный стон боли.

Да, раньше на главной студии хроники вполне тоталитарно насаждался документализм, подчиненный императивам однопартийной идеологии и политической конъюнктуры. Но похоже легче сменить название или титульную заставку студии, чем вытравить глубоко засевший комплекс подвластной зависимости, даже если власть считается самой раздемократической. Если прежде, до перестройки, хребет документалистики имел подобоострастный изгиб, то как бы теперь, после нее, в условиях исключительно жесткой зависимости от дотаций или пожертвований, не дошло бы до горбатости! Так к чему же было тогда заговаривать на ЦСДФ весь этот «революционный ералаш»?

Иллюзион в ссылке?

«В том, что передовая кинопублицистика избрала для себя иные центры, да поближе к глубинкам — ничего удивительного нет. Когда звон лауреатских значков начинает глушить реальное звучание жизни, кинопоезд трогается с места и занимает новые рубежи. Это образ, конечно, но отнюдь не абстрактный — кинематографическая периферия в трудное время застоя поддержала и достоинство, и традиции нашей кинопублицистической школы.»

Статья «Уральский экран: сюжеты 80-х» написана вроде и не так уж давно, в разгар киноперестройки, а прочитываю ее со странным, почти ностальгическим чувством. Какое это было время, какие упования и надежды!

Уральская глава в биографии документалистики, и до того одна из самых ярких и содержательных, с рождением Свердловского кинофестиваля — впоследствии получившего имя «Россия», — обрела многообещающее продолжение. Вот тогда, не экономя на эмоциях, я и писала: «Реальное лидерство свердловчан — факт ныне признанный, и периферийность студии не стала тому помехой. Не в географии дело, а в гражданственном мышлении и творческой ответственности, в чем уральцы обошли иных столичных коллег». И здесь же, в память вертовско-медведкинских манифестов, с которыми новейшая кинопублицистика как бы вступала в духовную перекличку, и было сказано про кинопоезд — символ правдоискания и неутомимой погони за историческим временем.

Прекраснодушно думалось, красиво излагалось в то психологически невероятно далекое время... Но можно ли было предположить, что здесь же, в Свердловске сиречь Екатеринбурге, советское документальное кино займет свой последний творческий рубеж, а новорожденный фестиваль станет ему последним приютом. Именно здесь, где отечественная кинодокументалистика испытала долгожданный триумф, кульминацию народного признания, глотнула воздуха идеологической и творческой свободы, словом, удостоилась всего того, чего была лишена во времена «застоя», именно здесь теперь сосредоточены и тревога, и надежда относительно ее дальнейшей судьбы. Сколь ни тяжела ситуация, сколь ни изломан процесс — пульс есть.

Проблема состояния документального искусства прочно связана с ежегодным функционированием «России», по правде, как с самым крупным и репрезентативным смотром. Фестиваль — это сумма фильмов, их собирательное лицо и диагноз общих проблем. Это возможность судить о его здоровье. Здесь не подходит слово «праздник», оно в прошлом. Сегодня это редкостный шанс самого кино сказать о своем состоянии и, главное, существовании. Екатеринбургский смотр на сегодня — самый профессиональный, самый масштабный и самый *российский*.

Когда-то единственный и главный — Генеральный Спонсор неигрового кино сегодня заметно охладел в ранне пламенной любви к «важнейшему из искусств»: довольно прижимист, неаккуратен в платежах и, кажется, не очень понимает, как ему распорядиться с «достоянием республики». Вся потенциально самокупаемая кинематографическая отрасль в рыночных ус-

ловиях оказалась банкротом. Затратное неигровое кино просто обречено на погибель.

И справедливо возникает вопрос, *а нужна ли, необходима ли* экранная документалистика обновившейся государственной машине? В самом деле — налицо развал и разор киностудий, даже таких мощных и некогда привилегированных, как ЦСДФ, не говоря уж о провинциальных. Неподъемны сметы, непомерны расходы на транспорт — хроника связана «по ногам», а это для нее самое страшное в наших условиях «от морей до самых до окраин». Разрушена прокатная инфраструктура. В недалекой перспективе потеря зрительской аудитории: новые поколения просто не узнают такого вида кинематографа.

Так, в самом деле, какова будущность документального кино и кто — конкретно! — за него поручится?

Общая ситуация заставляет думать, что неигровое кино по каким-то соображениям (помимо претензий, амбиций и надежд самих кинематографистов) *выводится из духовной жизни общества* и выталкивается на его задворки.

Образ «врага» — всегда соблазнителен и удобен для самооправдания, виноватого легче всего найти на стороне — власть ли это, руководящая инстанция ли, чиновная персона.

Процесс девальвации кинодокументалистики, увы, был запущен самой кинематографической средой. Утрата авторитета в обществе — есть во многом следствие снижения профессионализма и потери смысла, духа, идеи Дела, романтического его восприятия, как это было прежде. Свою долю вины несет кинокритика, которая вовремя не оценила положение кинодокументалистики в новом коммуникационном раскладе, не подчеркнула эстетических преимуществ киноэкрана перед телевизионным и в общем способствовало капитуляции перед ТВ. Говорили, что кинохроника, уступающая в мобильности, не нужна. Согласились, что киножурнал, не поспевающий «за днем бегущим», морально устаревший жанр. (Эту концепцию упорно «раскручивал» В. Синельников, добывая традицию хроникального, летописного мышления.) Брошены без помощи периферийные студии. Впрочем, и столицу оставили без кинофестиваля, уже состоявшегося, налаженного, авторитетного. Имея такой культурный раритет, как советская кинодокументалистика, лишили ее отечественной трибуны. Наследник московского — С.-Петербургский фестиваль «Послание к человеку» — с этой задачей в общем-то не справляется. Наконец, экономический перл «модели СК»... Какая последовательная серия «ошибок», как настойчиво кинопоезд загонялся в тупик.

Не хочется обидеть «Россию», приютившую наше документальное кино. Но известнейшая историческая ассоциация напо-

минает, что Екатеринбург — место ссылное. Иллюзион здесь в ссылке...

Если и дала киноперестройка какие-то очевидные плоды, то в первую очередь в неигровом кино, а может, только и в нем, в момент, когда было поддержано оппозиционным в ту пору демократическим движением. Как и в первую «Оттепель» 60-х, когда произошла своего рода лирическая «разморозка» документалистики и она воодушевилась перспективой «социализма с человеческим лицом», так и во вторую, 80-х годов, экран — видно так на роду ему написано! — использовался в качестве идеологического инструмента. Только теперь его эстетика, его визуальные потенциалы были подчинены задачам критики, обличения и разрушения прежних общественных тотемов. Острота поднятых проблем, необычный ракурс их рассмотрения, новизна социальных типажей, смелость авторских позиций — все это когда-то с гордостью демонстрировал свердловский кинофестиваль и все это безусловные обретения киноперестройки, за исключением тех случаев, когда негативные стороны жизни становились объектом фотоупражнений или просто конъюнктурным заработком. Спекулятивная волна «чернухи», подпитанная уже тогда нарождающейся торгашеской идеологией (но опять — идеологией!), все же не смогла скомпрометировать всех реальных достижений образной публицистики эпохи Взрыва. Нацеленная в перспективе на высокие нравственные задачи, раскрепощенная от старых догм и не обремененная пока новыми — хроникальная камера успела показать себя трезвым инструментом познания общества и человека.

И вот в этот замечательный момент прозрения своего предназначения и пробы наращенных мускулов происходит очевидный и обоюдный разрыв интересов новой госмашины и постсоветской документалистики. Государство, обходясь без прежде задействованных в пропаганде экранных форм, проявляет равнодушие к судьбе искусства. Документалистика же — в чем показательные последние киносмотры, — уходит от актуальности, событийности, от своего профессионального хлеба — факта. Репортажных, оперативных съемок очень и очень мало, и это на фоне драматически напряженной реальности.

В условиях самовывживания неигровое кино оказалось перед выбором без гарантии положительного выхода: либо коммерциализация со своими жесткими условиями, либо новый этап политизации, дух и направление которой, ну на редкость!, расходятся с прежним нравственным кодексом документалистики и ставят ее в тупик: и это новый Герой? и это новые Ценности? Возможность нового социального заказа ставится под вопрос, все перепроверяется из страха попасть в очередную этическую

ловушку. Хотелось бы думать, что «творческие паузы» многих кинематографистов имеют причиной не только материальные трудности, но и саморефлексию — о чем говорить? что снять?.. Перестройка помогла документальному кино познать вкус правды. Из профессионального мифа «киноправда» сумела стать — не для всех, но для многих — этико-эстетической основой документализма. Использование его в привычном, карманном качестве агитации и пропаганды на очередном витке политической интриги ныне затруднительно, а значит, и нерентабельно, тем более эти функции и контроль за их выполнением куда с большей легкостью осуществляется на государственном телевидении, не говоря уже о частном.

Главой «Взрыв» закончилась история советского документального кинематографа, еще раз, напоследок, доказав, что при надобности и умении хроника может быть задействована как серьезное социально-политическое оружие. Съемки тбилисских событий, смерть операторов из группы Подникса при штурме телебашни, политическая серия фильмов А. Рудермана, феномен говорухинского фильма «Так жить нельзя», одного из самых мощных кинематографических обличений застойного режима, — все это сыграло немалую роль на пути общества к августу 1991 года. Но когда революционная энергия социума пошла на убыль, когда — со временем — были выработаны сюжеты, объекты и темы, ранее недоступные обсуждению на экране (а проделано это было порой поверхностно, торопливо-сенсационно), когда, устав от критики прошлого, повернулись к реальности с такой же наивной готовностью моментально отфиксировать позитивные итоги долгожданных перемен, вот тогда-то и накрыло документальный кинематограф «шоковой волной». Социальная и политическая действительность 91—93 гг. не поддавалась раскрою по заготовленным лекалам. Документальное мышление оказалось не готовым к обсуждению таких проблем, как распад империи, разрыв экономических связей, последствия перехода к рынку, люмпенизация населения, национальные конфликты и т.д. И откровенно заказные, ангажированные, и очевидно, добровольные, самодеятельные попытки разобраться в сложной политической материи (к последним отнесу ленту Е. Головни «Москва. Конец тысячелетия»), как правило, пасовали, недоговаривали, огрубляли или лукавили.

Документалистика, на заре перестройки столь смело обращавшаяся к политике, так легко менявшая плюсы на минусы, и наоборот, в оценке исторических событий и действующих в них лиц, по-видимому, пришла к самоосознанию собственного политического дилетантизма. Концептуальные мировоззренческие фильмы практически отсутствовали. Сказались и творчес-

кие потери. С. Говорухин, являвший неоднократно посредством экрана свое политическое кредо, ушел в политику, другие — Ю. Подниекс, А. Рудерман — из жизни. Иные — или отступили, или довольствовались весьма скромными результатами. Даже на фестивале «Золотой витязь», имеющем репутацию право-опозиционного и к режиму критического, по-настоящему зрелой авторской политической кинопублицистики крайне мало.

Желание — не есть еще умение. Политическая риторика — не есть еще залог творческого успеха.

По большому же счету, кинематограф, развеяв свои политологические амбиции, получил серьезный урок, который окажется, вполне возможно, бесполезным для определения своего места в будущей политической жизни общества.

«Россия» — полигон выживания

«Россия-93» застала нашу отверженную государством документалистику в самый драматический момент раздумья о выборе пути. Киноперестройка завершилась, но так ли однозначен ее результат?

Тема художника, творца, автора, словом, ЧЕЛОВЕКА ИСКУССТВА, и без того всегда любопытная для документалиста, в этой фестивальной программе прозвучала особенно внятно, как бы даже в подтверждение мыслей о наступившей для кинодокументалистики паузы саморефлексии.

Главный приз разыграли «Таинство брака» и «Баттерфляй».

Конкурировали даже не два автора, не два стиля «свердловский» и «ленинградский», а два этических подхода, две концепции современного российского документализма.

Лента Сергея Мирошниченко о последней любви знаменитого актера Л. Оболенского к юной провинциальной девушке. Фильм Алексея Учителя о сверхмодном театральном режиссере Р. Виктюке. Уже в силу отбора этих героев киноработы содержат некоторый градус сенсационности, эпатажности, ибо по неординарности судьбы или творчества данные личности выламываются из бытовых стереотипов и нормативов. Но можно оценить, как деликатно и одновременно глубоко препарирует сложную жизненную материю С. Мирошниченко, оставаясь верным классическому хроникальному стилю. (В итоге — главный приз.) В другом же случае явлено киношоу: яркое, экстравагантное, на грани с хулиганством автопредставление Виктюка в кинематографической адаптации (но не цензуре!) тоже не застенчивого режиссера. И герой, и автор как бы заранее договорились, что лепят условный, неуловимый, как бабочка, «бат-

терфляй», образ, и за его серьезность, равно как и за истинность, не ручаются. (Приз по категории полнометражных фильмов.)

Ни с кем не споря и не конкурируя, но достойно выполнив свою духовную и художественную миссию — и слово это вполне здесь уместно! — свой собственный приз получила авторская лента Владимира Дьяконова «Боже, освети нас Лицем Твоим....» (Санкт-Петербург). Фильм о современных иконописцах Русской Православной Церкви, о благом труде сотворения Образа для нас, героев, авторов, зрителей, людей из документальной прозы...

Еще две ленты: «Сумеречное время дня» Александра Сульева из С.-Петербурга и «Тишкины тарелочки», сделанные Романом Бараночниковым на Екатеринбургской киностудии. Обе обойдены вниманием жюри. Обе понравились и зрителям, и критикам. И обе — по сверхзадаче — рассуждают о возможных документарных кинокамерах воплотить мир Художника. Первая лента на хроникальных, но поэтически снятых пейзажах воссоздает художественное пространство и настроение полотен Коровина, Серова, Левитана, и главное — при отсутствии репродукций самих картин. Фирменные прописи ленинградской школы: изысканная операторская раскадровка, гармония изображения и звука. «Искусство для искусства», но увлекающее самого широкого зрителя.

«Конек» свердловчан — неожиданный портрет. Молодой Бараночников в своей ленте представил ветерана местного телеэкрана — актера и ведущего в 60-е годы детские передачи С.Г. Коркодинова. Этот свой кинематографический бенефис герой, понятно, воспринимает со всей ответственностью, упорно репетируя каждый эпизод — и репризы, и куплеты, и фокусы, и, как выяснилось, «пускание слезы» в воспоминаниях о деревенском детстве. Этот дубль режиссер поместил вслед титру «конек», когда мы сочли сеанс знакомства исчерпанным и уже приняли с симпатией образ энергичного неунывающего героя, под чьи воспитательные сентенции и звон тарелочек самодельного зайца Тишки прошло детство уральских ребятишек. Вряд ли режиссер сумел бы сделать такой обаятельный и жизнерадостный фильм, желая в конечном замысле намекнуть на «двуличность» героя из тоталитарной эпохи и упрекнуть в фальши его кукольные литавры. Возможно, эта концовка возникла просто режиссерской шутки ради, но, по размышлению, видно в ней сознательное и самокритичное по отношению к документалистике признание: факт и образ, документ и игра в его профессии очень и очень рядом, что чревато подлогом, обманом, иллюзионерством. Тому подтверждением судьба и творчество Арши Ованесовой, создательницы киножурнала «Пионерия», слыш-

ком поздно осознавшей эту опасность («Женщина из стали и слез», реж. С. Пумпянская, Москва).

Документалистика как бы пересматривает свое пограничье с игровым кино, настойчиво продвигаясь на его территорию.

Молодой режиссер П. Печенкин снял документальную комедию «Человек, который запряг Идею» в лучших свердловских традициях прежних лет, в доброй интонации, заданной когда-то В. Тариком («Тот, кто с песней», «Египтянин»).

Б. Кустов продолжил работу в жанре сатирической буффонады. Зло не всегда смешно и не совсем так уж доказательно, что «наши дураки дурнее всех в мире, а чудаки — чуднее». Но зарубежных инвесторов фильма «Союз Советских Социалистических Рекордофф», видимо, такой посыл устраивает, а режиссер, взявшись за этот заказ, натужно иницирует «рассейские глупости» постановочными методами и злым умом своего драматурга В. Суворова.

«Тихая обитель» мастеровитого Владимира Эйснера из Сибири о природно талантливом, но сломленном алкоголем человеке — определенно «черная комедия», но с добротой и сочувствием которых перестроечная «чернуха» не знала.

Показательно название ленты способной Натальи Малашиной из Новосибирска «Ром. Сцены из жизни Санарова». Это современный парафраз пушкинских «Цыган». Приставший к табору новоявленный Алеко занимается НЛЮ и парапсихологией, склонен к философствованию и нежному полу, а его увядшая красавица-жена, по совпадению и в самом деле Земфира, изнывает от ревности и забот, как накормить свою интернациональную семью.

«Жил-был Лис» питерского научно-популярника Юрия Климова и вовсе постановочный фильм: в нем «играют» звери. Но роли у них вполне человеческие: надежды, страдания, радость успеха, разочарования, трагические ошибки... И исполняются они до слез — наших зрительских слез — искренне и трогательно.

«Искра Божья» Юрия Шиллера («Новосибирсктелефильм») — тоже ведь не что иное, как лубок, та же деревенская самодеятельность, но не извлеченная из быта для сцены, а снятая прямо так, самородным пластом: душа просит — герой запел, ноги затекли — пошел в пляс, скучно стало — байку сочинил... Маленькая старушка исполнила дребезжащим голоском боевую «Песню о Варяге» и... заполучила для фильма победу в короткометражном конкурсе. В сюжет другой ленты Шиллера («Не даром помнит вся Россия...») вплетается юбилейное костюмированное сражение на Бородинском поле. Потешные игры свезенных сюда молодых горожан в разгар тяжелой крестьянской страды — точка отсчета для раздумий о прошлом и о будущем священного уголка России, да и самой России — державы...

В подтверждение тезиса об «игровой диффузии» документального кино здесь перечислено большинство заметных фильмов конкурса. Есть еще один аргумент, который уже можно было бы и опустить, но фильму отдали предпочтении простые зрители, занимавшие в зале места согласно купленным билетам. Что — важно! Это телевизионная лента «Клетка» режиссера Дмитрия Сендерова, недавнего вгиковца (т/о «Экран»). Ташкентский житель Саша Шишкин победил в «конкурсе двойников» по крайне малопривлекательной статье: он похож на... Гитлера. Не имея других определенных занятий и дарований, Шишкин поначалу подрабатывал «свадебным генералом», веселил незлобивую, чаще подгулявшую публику... Но в смутное политическое время некий «антрепренер» выписал его в столицу. Саша внедрялся в воспаленные митинговые толпы, выбрасывал в приветствии руку, произносил на чисто русском языке цитаты из «Майн кампф», похоже не понимая, какую на самом деле играет роль, но вполне рискуя получить по шее. «Фюрер» честно шлифовал свой талант и только-только приблизился к совершенству, как дотации прекратились и он вынужден был покинуть общественную сцену и вернуться в свой ташкентский квартал.

От опытных глаз коллег не укрылась явная личностная дисгармония, исследованию которой автор предпочел квазисоциологическую игру на тему «Гитлер среди нас», то есть использовал маску и не докопался до первопричины. Намертво закреплять ужасный грим, пользуясь возможной неадекватностью персонажа? Это весьма ответственно!

Имея в качестве рабочей гипотезы мысль, что документалистика, пережив в перестройку «пик» своей хроникальной формы, сознательно или бессознательно уходит сегодня на игровой полюс своих возможностей (вся история неигрового кино держится на этой «качели»), все же совершенно очевидно, что от проблем реальности, в том числе и социальных, и политических, от которых устал не только Зритель, но и Художник, от этих проблем никуда не деться.

А зрелые граждански ответственные мастера от них и не бегут, упорно продолжают свое дело безотносительно к тому, есть на их идею государственный заказ или частное пожертвование. Как работали раньше, «вопреки», так и работают.

Ясна патриотическая позиция Валерия Тимошенко в фильме «Заповедник» — некрикливая, ответственная, продуманная и прочувствованная (Ростов-на-Дону). Тема — события на российском юге — трактуется в философском ключе.

Понятны переживания Сергея Винокурова за судьбу молодого поколения, на ощупь и часто невпопад ищущего ценностные ориентиры в новой реальности («Утром шел снег...», С.-Петербург).

Вызывает уважение тихое мужество ленты «Смерть врача» екатеринбуржца Владимира Ярмошенко с ее нравственным уроком любви и верности.

Можно преклоняться перед героизмом украинской съемочной группы фильма «Кто хочет войны...». Режиссер М. Мамедов и раньше не уклонялся от болевых проблем. Но теперь не Афганистан, а Приднестровье — объект его съемок... Руины, кровь, зверства...

В параллель с большим фестивальным экраном включились телевизионные, день и ночь с одними и теми же скучными кадрами — бои у Останкина, горящий Белый дом. Потом в Екатеринбург пришла горькая весть: известный режиссер с «Леннаучфильма» Александр Сидельников сражен снайперской пулей. В руках у него была репортажная камера, и можно утверждать: *в его объективе* была только правда...

Он доказал это своей, увы, недлинной творческой биографией. Он не совершал подвига. Он просто снимал Факт... И этого кто-то очень не хотел...

Кинодокументалистика постперестроечного периода не проявляет спонтанного, органичного интереса к политической тематике. О возможных причинах этого явления уже говорилось. С одной стороны, реформируемая государственная киноструктура не сумела сформулировать свой «политический заказ» киностудиям в привлекательной для них форме, мобилизующей не конъюнктурные, а творческие силы.

Заметим, однако, что в сложной политической расстановке сил, при нестабильном финансировании, ввиду мощной телевизионной экспансии, монополизировавшей событийное видеовещание, и самой киноструктуре просто не выгодно связываться с «горячей» продукцией (иметь неприятности, искать сбыт и пр.).

С другой стороны, политический энтузиазм — это надо признать — остыл и в самих документалистах, а на смену ему вполне закономерно пришел авторский эгоизм — осуществить свой личный кинопроект и желательно за счет дотации... Итак, государство без хроникера, хроникер без государства? Надолго ли? Правильно ли?

В этой непростой экономической и психологической ситуации поставить на рельсы ДЕЛО КИНОЛЕТОПИСИ чрезвычайно сложно. Хотя только эта задача, по большому счету, может и сегодня считаться *государственной*, не переставая быть творческой. Так дадут ли еще Кинопоезду зеленый свет? История ведь скоростей не снижает...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Искусство кино, 1981. № 7. С. 45.

² Режиссеры, лауреаты Ленинской премии И. Григорьев, И. Гутман, С. Пумпянская, Т. Семенов. Сценаристы: А. Александров, Г. Боровик, В. Игнатенко, лауреат Ленинской премии К. Славин.

³ Незабываемые годы. Обращение Л.И. Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже» // Искусство кино, 1981. № 6. С. 3.

⁴ Кузнецов В. Потомкам — в пример и для раздумий // Искусство кино, 1981. №7. С. 48.

⁵ Сценарий О. Булгаковой, В. Романова, оператор Е. Смирнов, 1987.

⁶ Другие фильмы Е. Саканян: «Охота на зубра», «Герои и предатели».

⁷ Не без «вклада» сектора неигрового кино НИИ киноискусства, подготовившего сборники «Взрыв» (1991) и «После взрыва» (1995). (Составители Г. Долматовская и Г. Копалина).

⁸ «Пережитое», видеофильм в 7 сериях, 1991 г., ЦТ ТПО «Публицист», художественный руководитель С. Белянинов.

⁹ «Весенние свидания», 1 ч., авт.-реж. Владлен Трошкин, ЦСДФ, 1964.

¹⁰ «Принципы», 7 ч. ЦСДФ, 1990, автор сценария и режиссер А. Павлов, гл. оператор В. Извеков.

¹¹ «Вторая русская революция», 6 серий, Би-би-си, продюсер Пол Митчелл, 1991.

¹² «Молитва», 3 ч. Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1991, автор сценария и режиссер В. Эйсер, гл. оператор А. Суворов.

¹³ «Повелитель мух», 7 ч., автор-режиссер В. Тюлькин, оператор Г. Попов, «Казахфильм», 1991. Главный приз к/ф «Россия» (Екатеринбург).

¹⁴ «Новые сведения о конце света», 8 ч. «Урал-фильм», авторы сценария В. Суворов, А. Громов, режиссер-оператор Б. Кустов.

¹⁵ С 1991 года намечается устойчивая тенденция сокращения инвестиций и объемов кинопроизводства, что ведет к простаиванию производственных мощностей и сокращению квалифицированного персонала.

Все ведущие студии страны, как игровые, так и хроникально-документальные («Мосфильм», «Ленфильм», им. Горького, «Центрнаучфильм», РЦСДФ и др.) работают на 40 % своих реальных возможностей. Резко сокращается объем выпуска неигровых фильмов и киножурналов (на 60—70 % от уровня 1988 г.).

ЦСДФ в 1988 году выпускала 191 фильм и журнал. В 1993 — с учетом отделившихся киновидеостудий — 75.

Заключение

Свидетельствуют, что «жизнь после жизни» начинается в тот момент, когда субстанция души зависает над покинутым телом, уже с отстраненным любопытством разглядывая свое прошлое обиталище. Так и мы, отсеченные воистину космической силой от бранных останков советского общества, тревожно толпимся в исторической операционной, пугаясь войти в уже разверстый черный тоннель: ожидает ли в конце его обещанный невиданный свет? Не лучше ли вернуться в прежнюю свою жизнь, в это уже располосованное политиками-анатомами тело государства, к которому как-то привыкли, притерлись и выработали необходимые для существования в нем иммунные приспособления.

Эта мрачноватая аналогия, на мой взгляд, иллюстрирует ту повсеместную ситуацию, в которой пребывают в 90-е многие духовные и культурные институты общества и среди них документальный кинематограф. И также во многом объясняет ракурс документального мировидения, в котором осуществляется теперь хроникальный репортаж с границы жизни завершенной и жизни предстоящей.

В методологии — науке изящной и бескровной — подобная операция называется выходом на вторую ступень рефлексии: «Я» анализирую поведение своего же «Я» в определенном ситуативном пространстве. Можно усложнить задачу, выйдя на следующий уровень рефлексивного отслеживания: «Я», наблюдающий, как «Я» провожу самонаблюдение, и так далее... Повторюсь, что в промысливании эта операция безболезненна и, более того, доставляет наслаждение уму, вовлекая в зеркальный коридор логической архитектуры.

В практическом же проживании, в бытийной форме рефлексия более чем болезненна, и искусства, чувственно связанные с реальностью, не могут не реагировать, не отражать тревоги времени. То же самое можно сказать и о документализме: прячет ли он эмоции за непроницаемостью протокольного стиля или, напротив, впадает в крайности то истерических обвинений, то саморазоблачений. Затронута его нервная система, разлажены отработанные механизмы получения информации из реально-

сти, считывания ее, ответной реакции в художественной форме. Отсюда психологический дискомфорт, разочарование, растерянность, усугубленные к тому же производственным упадком и организационной неразберихой, а в результате зачастую — творческое молчание, почти репетиция профессиональной безработицы. Подобную драму отечественная документалистика переживает впервые.

Диагноз ситуации сложен и все же не безнадежен, если найдутся силы переосмыслить ее с наивозможной строгостью и трезвостью: каким реально было наше документальное кино? Каких качеств от документалистов требовало? Что вынес каждый из «Я-опыта» как конкретного образчика исторического творчества? Психологическая компрессия переосвидетельствования собственного опыта не всем по силам, но одновременно этот стресс содержит в себе возможность возрождения.

Документальное кино действительно находится в пограничном состоянии, потенциально творческом, о чем свидетельствует появление ряда заметных произведений. Но они и родились в ответ на испытания действительностью, в ответ на удары «сверхновой» истории, которые пришлось не в бровь, как говорится, а в глаз. Да, именно в КИНОГЛАЗ, в прокламируемую десятки лет и сотнями творческих биографий советских документалистов этику и эстетику правдивого отражения действительности, пусть даже правдивость эта сознательно или подсознательно корректировалась. Увы, КИНОПРАВДА оказалась одним из многих советских мифов. Мифом-долгожителем, который пережил крушение не только механизма воспроизводства государственного кинематографа, но и самого государства, стимулировавшего идеологию «киноправды». Эту «Киноправду», зачастую, «карманную», удобную и послушную режиму, ловко варганили халтурщики по спущенным сверху рецептам политической кухни. Жилось им при этой кухне довольно сыто, а если кто-то задним числом описывает пережитую идиосинкразию, и даже делает это достаточно убедительно, то всего-навсего подшлифовывает и без того отменное ремесло правдоговoreния. Они давно уже варят свою лжеправду на иных кухнях... Но к чему о них?

«О бедном гусаре замолвите слово», — просил поэт. Замолвим слово о честном, а потому так и не разжившемся Документалисте, который, не признавая двусмыслия слов или двоюмыслия профессиональной этики, преданно ловил свою «жар-птицу» Киноправды, случаясь, оплачивая ее жизнью. Именно такие простаки и фанаты, взявшиеся за руки поколение за поколением, как смогли, так и соткали цепочку истории советской киношколы. Вот их боль и растерянность в виду этой оборванной цепочки неподдельно искренни, но и вина от того не меньше:

как инфантильная вера в прежние догматы, так и спонтанные, неспрогнозированные акции «перестройки» кинематографического здания привели его в обвальное состояние.

История советского кинематографа, официально завершившись в 1991 году, напоследок еще раз доказала, что при необходимости и соответствующих усилиях неигровой экран может быть задействован как серьезный идеологический и социально-организационный инструмент переустройства общества. Так, документальный кинематограф внес свой немалый вклад в обеспечение идейно-эмоциональной атмосферы Перестройки, победы демократических лозунгов и одновременно вышел на новый качественный виток своего художественного развития. Это удалось благодаря совпадению интересов набирающих социальный вес реформистских кругов и самого документального кинематографа, зажатого более, чем какой другой вид кино догматическими установками застойного периода и испытывавшего внутреннюю потребность к самообновлению. Поэтому хроникально-документальный кинематограф перестройки, особенно на начальном ее этапе (1985—87 гг.), несмотря на превалирующий пафос социальной критики, по органике своей оставался кинематографом государственным, сохраняющим определенный баланс общественных и индивидуальных (авторских) интересов. Государственность здесь вновь проявляется как самоценное качество, как творческая традиция, отличавшая многие яркие страницы отечественной документалистики — кино тридцатых годов, военного периода, «оттепели» 60-х.

Острота поднятых проблем общественного жизнеустройства, неформальный ракурс их рассмотрения, новизна социальных героев, гражданская смелость авторских позиций — все это безусловные обретения киноперестройки, за исключением тех случаев, когда негативные стороны жизни превращались в объект «чернушкой» эстетизации или становились очередной конъюнктурной модой.

Нацеленная в перспективе на высокие общественные идеалы и нравственные задачи, раскрепощенная от старых догм — хроникальная камера в период перестройки успела продемонстрировать свои возможности в познании общества и человека, и более делами, чем словами, подтвердила свою гражданскую позицию.

Второй этап киноперестройки ознаменован попытками вживления в союзный кинематографический организм т.н. новой экономической модели. Непродуманная и несостоятельная по многим параметрам, с разрушительной подоплекой «разгосударствления» и спекулятивным мотивом «защиты» художника от диктата и контроля руководящих ведомств, она разрушила естественное

обновление документального искусства, поставила его в ситуацию выживания «любой ценой», сломала барьеры уже не просто цензуры, но общественной морали, послужила обнищанию и разорению производственных и творческих ресурсов.

Эта искусственная, умозрительная модель была спроецирована на совершенно неучтенную социально-политическую реальность «разгосударствления» самого государства в момент, когда последнее, в силу разных обстоятельств, вынужденно жертвует надстроечными институтами — культурой, образованием, здравоохранением и пр., во всяком случае, выводит их из ряда первоочередных забот.

Последний, уже постперестроечный этап состояния хроникально-документального и научно-популярного кино можно назвать **ИНЕРЦИОННЫМ**. Психологическую его атмосферу определяют одинаково разочарованное умонастроение практически всех неигровиков: и романтиков-«оттепелыщиков», и прагматиков-«застойщиков», и ниспровергателей-«перестройщиков». Все «волны», все течения в неигровом кино, прослеживаемые в последние 20—30 лет, разбились о глыбу безденежья, невостребованности и умолчания.

Все, что еще делается — делается по инерции. Вырабатывается последний ресурс ценностной ориентации на кинематограф, как на искусство, доставляющее самому кинематографисту, прежде всего, духовное и моральное удовлетворение. Утрачивается понимание цели и задачи творчества. Профессия документалиста лишается идеи общественного служения, превращается в снобистское занятие, скорее сочиняющее, а не отражающее реальность.

Неигровое кино как искусство подвижников и романтиков, в общем, завершает свой путь, несмотря на несколько оставшихся очагов сопротивления этому коррозионному процессу (хроника С.-Петербурга, Красноярска). Рухнуло столь долго и трудно создаваемое межнациональное культурное пространство с животворным творческим взаимообогащением. Национальная изоляция кинематографий в целом повлекла значительно большие потери, нежели приобретения.

Современный кинопроцесс — это не прежний, с трудом отслеживаемый поток фильмов, студий, имен... Сегодня его представляют, как могут, несколько фильмопроизводящих источников. Его не имеет особой возможности подпитать любительское кино в силу тех же материальных трудностей. К хронике не проявило интереса дилетантское пополнение, сосредоточенное на игровых жанрах, как более прибыльных.

Если и представляется возможным определить верховодящий сегодня тип документалиста, то лишь в виде некоей совер-

шенно абстрактной общности, которая не только не сплочена в какой-то новый художественный поток, но изначально не хочет в него входить и отстаивать хоть какую эстетическую или мировоззренческую коллективную идею, именно потому, что она коллективная. Это «выжившие», «проскочившие» смертельный для других порог «индивидуалы» и «персоналисты», которые как бы и начинают документалистику с белого листа и с одной — своей собственной фамилии.

Все их творчество, несмотря на источники финансирования, направлено на раскрутку собственного фирменного имиджа и осуществление автономного и зачастую скандального «плаванья» намеренно вопреки авторитетам и традициям, этическим и эстетическим табу кинематографа и уж, конечно, без бремени таких функциональных «повинностей», как ответственность за воспитание или образование аудитории.

Именно с этими авторами в профессиональное сообщество продвигается концепция произвольного и даже безответственного обращения с документальным материалом, техника имитации реальности игровыми методами, иначе — документального подлога. Такие фильмы, как «Срезки очередной войны» и «Тело Ленина» В. Майского, «История Тюриня, художника и жертвы» П. Печенкина, «Беловы» В. Косаковского, фигурируют в списках номинантов на премии Союза кинематографистов, дезориентируя коллег, предлагая неигровому кинематографу путь игрового осуществления. Грядущая реальность сулит нам иметь дело с защищенными авторскими приоритетами, производящими не просто фильм, а ФИЛЬМ — ТОВАР, что должно повлиять, и влияет на характер критической оценки такой работы. Рынок — главный оценщик, с которым считаются, на который ориентируются, под который подлаживаются лидеры постперестроечного неигрового кино.

Обоюдный разрыв интересов новой госмашины и кинодокументалистики налицо. Надо смотреть правде в глаза: сегодня это невостребованный вид искусства, инерционная, угасающая киноиндустрия...

До минимума сократив финансирование, государство дало понять, что легко может обойтись без прежде задействованных в пропаганде экранных форм — в его распоряжении куда более массовые, мобильные, дешевые и легко контролируемые телевизионные каналы. Документалистика же в общем и целом демонстрирует явный откат не только от политики и политиков, от их лозунгов и тезисов, но что по-настоящему тревожно — изолируется от злободневности, событийности, отказывается от своей профессиональной обязанности кинохронометрирования реальности. Интересно, что это касается и телевидения.

Таким образом, пожалуй, впервые складывается ситуация, когда неигровое кино уходит за грань близлежащих государственных интересов, не поставляя удовлетворяющий его кинематографический продукт, но при этом претендует на государственный финансовый протекционизм.

Так возможно ли сочетание интересов, взаимопонимание обеих сторон и использование их к общественной пользе?

Ведь теряя статус государственного, документальное кино лишается не только дотаций, но и всех тех приоритетов, которые до сих пор позволяли ему выступать с авторитетной трибуны, ставить перед обществом проблемы, выдвигать идеи, проповедовать духовные ценности. Бросив же кино на произвол рыночной судьбы, страна откажется от одной из своих культурных вершин, потому что по праву слыла не только «читающей», но и «кинозрительской» державой.

Приходится смириться с выводом, что кинодокументалистика утеряла сегодня прежний статус «важнейшего из искусств». Не игнорируя этой данности, ее следует учитывать в стратегии и тактике выживания, а потом и желаемого возрождения неигрового кинематографа как государственного культурного дела.

Запечатленное время — это проектор ностальгии, а ностальгия сегодня рассматривается обществоведами как значимый политический ресурс. И я не удивлюсь, если совсем скоро, в какой-нибудь броской модернизированной оправе вновь прозвучит знакомая мысль о «самом важном из всех искусств». Да, собственно, она уже прозвучала (правда, без каких-либо последствий) в послании Б.Н. Ельцина к 5-му Международному кинофестивалю в Санкт-Петербурге, который «затеяли документалисты, передовой отряд кинематографистов страны, тогда только-только начавшей говорить правду»:

«Документальное кино не боится жизни со всеми ее сложностями и противоречиями. Честным документалистам всегда трудно. Непросто быть честными и их героям — я хорошо это знаю, сам дважды снимался у такого мастера, как Александр Сокуров».

Комплиментарные для документалистов слова, как мне кажется, озвучивают реально назревшую государственную потребность в обновлении художественно-пропагандистского инструментария. Бесконечное мельтешение компрометирующих друг друга телевизионных «калифов на час», парадное шествие «антигероев», иррациональная атмосфера бесконечных шоу и лотерей для старых и малых, — все это телезареалье только камуфляж «смутного времени», узорчики на ковре, под которым идет яростная возня по перераспределению общественной собственности. Однако не на веки ведь вечные. Сколько бы мил-

лиардов рублей, тонн, кубометров не уплыло бы за границу, оставшаяся недвижимость в земле, воде, в промышленных объектах, по природе своей несдвигаемое, — может эффективно работать лишь в режиме нормального жизненного уклада связанного с ней человека: он должен иметь привлекательные стимулы к труду и созиданию, реальные возможности для соучастия в столь рекламируемой идеологии потребления. Значит, новой элите, если сама она претендует на статус «цивилизованной», волей-неволей придется моделировать и приживлять к традиционной почве и психологии новые типажи «воодушевляющего» героя, и не такого примитивного, как пресловутый Леня Голубков из телевизионной аферы «МММ». Документальное же кино умело «делать» и делало позитивных героев куда более высокого класса и исторической перспективы. Немало их было запущено на орбиту общества в виде некоего желанного образца, удостоверенного к тому же всей реалистической фактурой бытия.

Человек не способен жить в бесконечных руинах — то постсоветизма, то постреформизма, а потому не стоит и сомневаться, что архитекторы от идеологии будут вынуждены конструировать новые пространства его обитания, в том числе психологического. Так что подавляющее большинство, смею думать, — и в верхах, и в низах — заинтересовано в смене шоковой атмосферы на оптимистическую, хочет возрождения сильной уважаемой страны, обладающей мобилизующей энергией.

Как мне кажется, перед документалистикой сегодня стоят две в равной мере интересные задачи:

а) фиксация и исследование реалий: человеческих типажей, событий, ситуаций;

б) социотворчество, моделирование привлекательного общественно значимого идеала.

С первой задачей вроде бы все более или менее ясно. Вторая же даже просто в озвучивании чаще всего вызывает негативное отношение. Понять это можно, еще на памяти творческие муки, чаще всего бесплодные, по воплощению социалистических «образов-образцов». Но ведь были в этой тематике и находки, были незаурядные кинематографические портреты, пусть и не оспаривающие пропагандистскую установку. Ну хорошо, разбился вдребезги ходульный образ строителя коммунизма, но ведь документальное кино сохранило историческую явь и хроникальные портреты людей творческого труда, подлинного патриотизма. Были же такие люди в жизни! И такие люди были в кино, на экране. Желаемое и действительное в документалистике повязаны куда теснее, чем в лозунговой пропаганде. Желаемое может быть увидено только в действительном и через действитель-

ное — в этом природа документального фильма и в этом специфика кинематографического социотворчества. Социальная мифология проявляется на пленке одновременно с изображением — от нее кадр не очистишь, она накладывает свой грим на лица героев, придает свой акцент их речам, она в характерах и поступках людей хоть 20-х, хоть 90-х годов.

Термин «социотворчество» я использую вынужденно. Просто слово «миф» в постсоветское время стало едва ли не бранным и ответственным за обанкротившуюся социальную практику. Война с «мифами» — это война совсем с другими призраками, которым мы не хотим дать их собственные имена. Страх заразиться новыми мифами — это признание отсутствия социально-исторического иммунитета, неумения делать выводы из пережитого и прожитого и, что очень важно, — непонимания того, что будущее само по себе мифологично, что оно построено на догадках, предположениях, надеждах, и да, — на самообмане тоже! Социотворчество — и есть конструктивная мечта. Думается, это совсем не зыбкий базис для поиска новых лиц новой действительности. Если документальное кино поддержит человека созидающего, если покажет практические и положительные результаты честной, профессиональной, оцененной по заслугам работы, если подчеркнет высокий нравственный императив личности, если заявит примером красивый человеческий и гражданский поступок, вот это и будет его социотворческий вклад в строительство будущего. И да будут такими все наши мифы и наши герои. От них отречься, право, не стоит.

Список литературы"

- История советского кино. Т. I—IV. М.: Искусство, 1969—72.
Очерки истории кино СССР. Т. I—III. М.: Искусство, 1957—61.
Взрыв. Сб. статей. М.: НИИК, 1991.
После взрыва. Документальное кино 90-х. Сб. статей. М.: НИИК, **1995**.
Абрамов Н. Дзига Вертов. М.: Изд. АН СССР, 1962.
Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966.
Базена. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
Баскаков В. Противоречивый экран. М.: Искусство, 1980.
Баскаков В. Кинолетопись огненных лет // Кино и время. Вып. 8. М.: БПСК, 1974. *
- Богорова А.* Записки кинохроникера. Л.: Лениздат, 1973.
Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1972.
Гинзбург С. Рождение русского документального фильма // Вопросы киноискусства. Вып. 4. 1960.
Громов Е. Сталин: Власть и искусство. М.: Республика, 1998.
Деллюка А. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924.
Документальное кино эпохи реформаторства. Сб. статей. М.: Материк, 2001.
Документальное и художественное в современном искусстве. Сб. статей. М.: Искусство, 1975.
Документальное кино сегодня. Сб. статей. М.: Искусство, 1963.
Дробашенко С. История советского документального кино. М.: МГУ, 1980.
Дробашенко С. Феномен достоверности. М.: Наука, 1972.
Дробашенко С. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном кино. М.: Искусство, 1962.
Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. М.: Искусство, 1974.
Зиновьев А. Коммунизм как реальность. Кризис коммунизма. М.: Центрполиграф, 1994.
Записки кинооператоров. М.: Госкиноиздат, 1938.
Ильин И. Наши задачи. Париж; Москва: Рарог, 1992.
Караганов А. Экранная кинолетопись эпохи. М.: Знание, 1965.
Кармен Р. Искусство кинорепортажа. М.: ВГИК, 1974.
Кармен Р. О времени и о себе. М.: БПСК, 1971.

См. также примечания к главам.

- Киноведческие записки. Историко-теоретический журнал. В разных выпусках статьи — Л. Козлова, В. Листова, Л. Рошалья, Д. Дондуря, Н. Изволова, К. Огнева, В. Трояновского, М. Ямпольского, В. Магидова, А. Шемякина, К. Разлогова, В. Михалковича.
- Кинограф. Журнал прикладного киноведения. Вып. с 1996 г. М.: НИИК.
- Кино: политика и люди. Сб. статей. М.: Материк, 1995.
- Кинематограф оттепели. Кн. I. М.: Материк, 1996.
- Кинокамера пишет историю. М.: Искусство, 1971.
- Клуб неигрового кино. Сборник периодической печати. Екатеринбург.: Россия, 1992.
- Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
- Лебедев Н.* Очерк истории кино СССР. М.: Госкиноиздат, 1947.
- Лейда Аж.* Из фильмов — фильмы. М.: Искусство, 1966.
- Лесин В.* Образ современника в документальном кино. М.: ВГИК, 1963.
- Летописцы нашего времени. Сб. статей. М.: Искусство, 1987.
- Листов В.* История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1974.
- Листов В.* Россия. Революция. Кинематограф. М.: Материк, 1995.
- Магидов В.* Зримая память истории. М.: Советская Россия, 1984.
- Макасева Б.* В революционной Испании. Записки кинооператора. М.—Л.: Искусство, 1937.
- Малькова Л.* Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2002.
- Медведев Б.* Свидетель обвинения. М.: Искусство, 1971.
- Меркель М.* Вечное движение. М.: Искусство, 1975.
- Микоша В.* Годы и страны. Записки кинооператора. М.: Искусство, 1967.
- Муратов С.* Пристрастная камера. М.: Искусство, 1976.
- Михайлов В.* Фронтной кинорепортаж. М.: НИИК, 1977.
- Небылицкий Б.* Репортаж о кинорепортаже. М.: Искусство, 1962.
- Неигровое кино между съездами (1986—1990). Сб. статей / Сост. Л. Малькова, Л. Джулай. М.: СК СССР, 1990.
- Открытый фестиваль неигрового кино «Россия». Сб. периодической печати. Екатеринбург, 1995.
- Правда кино и «киноправда». Сб. статей. М.: Искусство, 1967.
- Прошико Г.* Проблемы современной советской кинодокументалистики. М.: ВГИК, 1988.
- Прошико Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
- Пути советской кинохроники: Материалы совещания. М.: «Союзкинохроника», 1933.
- Родионов О.* Оператор — кинодокумент — фильм. М.: ВГИК, 1970.
- Ромм М.* Избранные произведения. Т. I. М.: Искусство, 1980.
- Росоловская В.* Русская кинематография в 1917 году. М.: Искусство, 1937.
- Рошаль Л.* Мир и игра. М.: Искусство, 1973.
- Рошаль Л.* Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982.

- Рошаль Л.* Художественная интерпретация факта как сущностная проблема неигрового кино. Дисс. на соискание ученой степени д-ра искусствознания. М.: НИИК, 1995.
- Рошаль Л.* Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино. М.: Материк, 2001.
- Саппак В.* Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963.
- Советская кинохроника. Творчески-производственные и технические вопросы. Сб. I. М.: Издательство УМБ «Союзкинохроника», 1934.
- Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970.
- Трояновский М.* «Я хотел написать книгу...». М.: Искусство, 1972.
- Фомин В.* Кино и власть. М.: Материк, 1996.
- Франк Г.* Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста. М.: Искусство, 1975.
- Фрейлих С.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, ТПО «Истоки», 1992.
- Ханютин Ю.* Современное документальное кино. М.: Знание, 1970.
- Шуб Э.* Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. М.: Искусство, 1972.
- Экранная публицистика сегодня. Сб. статей. М.: НИИК, 1988.
- Юрнев Р.* Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1979.
- Юровский А.* Телевидение — поиски и решения. М.: Искусство, 1975.
- Юткевич С.* Кино — это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство, 1974.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	5
<i>Глава 1. Государство «Кинематограф»</i>	
<i>30-е годы. Опыт подчинения</i>	18
... Плюс звукофикация всей кинематографии.....	20
Актуальная кинематография:	
теория, организация, практика.....	27
Песнь о героях.....	32
По счетам правды.....	38
В хронике всегда есть место подвигу.....	43
Экспансия героики — в жизни и на экране.....	50
Сегодня снимаем, показываем завтра.....	55
Крупным планом.....	60
«От Москвы — до самых до окраин...».....	66
«Натура» слегка играет.....	74
Без дублей.....	79
Опыт поражения. Опыт победы.....	85
<i>Глава 2. Государство и кинематограф</i>	
<i>60-е годы. Опыт диалога</i>	97
На распутье.....	97
Победитель — человек.....	101
Память.....	105
И все-таки мы верим.....	109
Новые лоции.....	113
«Если бы парни всей земли...»	
(политическая кинопублицистика).....	121
Обзор и Образ.....	130
Герои, вы рядом со мною.....	142
Кино хочет жить «без легенд».....	149
Воспитание сердца.....	160
Откровенный разговор.....	165
Труды искусства.....	168

Глава 3. Кинематограф без государства.

Государство без кинематографа.

*80-е — 90-е годы. Опыт отчуждения.*176

*Осколки зеркала.*176

*Кино «шоковой терапии».*181

*Это было недавно, это было давно.*188

*В поисках нового героя.*193

*Испытание действительностью. Взрыв или взлет?.*198

*Кинодокумент как персоналистская утопия.*201

*Авторство и свобода в параметрах
профессиональной этики.*207

*«Синдром ЦСДФ»: до и после.*211

*Иллюзион в ссылке?.*216

*«Россия» — полигон выживания.*221

*Заключение.*227

*Список литературы.*235

Людмила Николаевна Джулай
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИЛЛЮЗИОН
Отечественный кинодокументализм —
опыты социального творчества

Художник *Б. Ушацкий*
Корректор *З. Белолуцкая*
Компьютерная верстка *Н. Егоровой*

ЛР № 061660 от 06.10. 97 г.
Подписано к печати 10.02.2005 г.
Формат 60х90/16. Гарнитура Baltica.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 16. Печ. л. 15. Тираж 500 экз.

ООО «Издательская фирма «МАТЕРИК»
101000 Москва, ул. Мясницкая, 24, стр. 3
Тел./факс 925-02-62
E-mail: materik@awax.ru
<http://www.materik.info>