

К.И. Ремишевский

ИСТОРИЯ, ОЖИВШАЯ В КАДРЕ

1

Белорусская кинолетопись:
испытание временем

1927—1953



Константин Ремишевский

**История, ожившая в
кадре. Белорусская
кинолетопись: испытание
временем. Книга 1. 1927–1953**

«Вышэйшая школа»

2014

УДК 791.229.03(476)"1927/1953"(091)
ББК 85.373(4Бел)

Ремишевский К. И.

История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись: испытание временем. Книга 1. 1927–1953 / К. И. Ремишевский — «Вышэйшая школа», 2014

ISBN 978-985-06-2407-9

Известный исследователь белорусской кинолетописи кандидат искусствоведения К.И. Ремишевский в своей трилогии, охватывающей период с 1927 по 2010 год, ярко, достоверно и занимательно рассказывает об истории возникновения кинопериодики, анализирует сотни уникальных документальных сюжетов, фильмов и выпусков, отражающих политические, экономические и социально-культурные события в Беларуси. В первой книге трилогии представлена широкая панорама белорусской хроникально-документальной кинематографии 1927–1953 годов. Электронное приложение позволит читателю ознакомиться с малоизвестными фактами творческой деятельности крупнейших мастеров белорусской культуры, побродить по улицам белорусских городов, окунуться в неповторимую атмосферу ушедшего столетия, увидеть историю своей Родины такой, какой ее сохранили старые ленты кинохроники. Для историков, культурологов, работников сферы культуры, а также широкого круга читателей.

УДК 791.229.03(476)"1927/1953"(091)
ББК 85.373(4Бел)

ISBN 978-985-06-2407-9

© Ремишевский К. И., 2014

© Вышэйшая школа, 2014

Содержание

Предисловие	7
Введение	10
Феномен событийной кинохроники	19
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Константин Игоревич Ремишевский

История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись: испытание временем.

В трех книгах. Книга 1. 1927-1953

К 90-летию белорусского кино

Научный редактор: академик Национальной академии наук Беларуси *В.В. Гниломедов*

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор *А.В. Красинский*; доктор филологических наук, профессор *Н. Т. Фрольцова*; доктор исторических наук, профессор *М.А. Беспалая*

Выпуск издания осуществлен по заказу и при финансовой поддержке Министерства информации Республики Беларусь.

Предисловие

В последние десятилетия заметно вырос общественный интерес к разнообразным жанрово-стилевым формам неигрового кино, особенно к кинохронике и документалистике. Этот интерес затрагивает вопросы становления национальной кинолетописи, исторической, фактографической и эмоциональной достоверности экранного кинодокумента, разнообразия творческих «почерков» и стилей авторов экранных неигровых произведений, а также множество других вопросов.

Свидетельством этого интереса, как мне кажется, является и эта книга, которую вы, уважаемый читатель, держите сейчас в руках – первая часть фундаментальной трилогии, написанной известным белорусским исследователем национальной экранной культуры Константином Ремишевским. В трилогии представлена развернутая аналитическая картина эволюции белорусского хроникально-документального кинематографа, а также национальной экранной летописи как его важной составляющей. Момент для выхода в свет трилогии – более чем подходящий: 90-летие национального кинематографа, которое в 2014 году будет отмечать белорусская культурная общественность, несомненно актуализирует интерес к теме в целом и к данному изданию в частности.

В течение всего периода своего существования хроникально-документальный кинематограф представлял собой сложный в жанрово-стилевом, изобразительном, аудиальном и функциональном отношении феномен, который был призван выполнять функции особого, чрезвычайно нагруженного идеологическими задачами искусства. На протяжении многих десятилетий подотрасль кинохроники пользовалась почти всеми доступными на тот момент организационными и административными преимуществами, обусловленными ее особым статусом и функциональным назначением – создавать экранную летопись величайшего в мировой истории социального эксперимента.

Событийная кинохроника действительно была «государственным искусством», которое наряду с другими видами и родами искусства и литературы активно участвовало в процессе конструирования новой политической и этнокультурной идентичности белорусского народа. Следует подчеркнуть, что киноэкрану отводилась особо ответственная роль, связанная с достоверностью, «непридуманностью» отснятого материала, с природным, «генетическим» фотографизмом единственного (в дотелевизионную эпоху) экранного медиа. События и факты, представленные в хроникальной ленте, среднестатистическим зрителем обычно не подвергались сомнению.

Необходимо отметить, что огромный массив эмпирического архивного кинохроникального материала довоенного периода, военных лет и послевоенных десятилетий до настоящего времени не подвергался системному анализу. Автор трилогии не только восполнил этот пробел, но и предложил совершенно новый взгляд на национальную кинолетопись, которая ранее ассоциировалась главным образом с идеологическими и информационными функциями.

Продуманной и всесторонне обоснованной представляется предложенная автором периодизация белорусской кинолетописи. Вслед за «нулевой степенью» следует период освоения методов тотального «контроля над реальностью», массовое внедрение в практику постановочных методов «реконструкции факта». Временный всплеск интереса к событийному репортажу (как следствие глобальных социально-политических процессов конца 1930-х годов) уступает место мобилизационной парадигме белорусской кинодокументалистики 1942–1943 годов. Протокольная модель национальной кинолетописи, сформировавшаяся на заключительном этапе войны, трансформируется в откровенное мифотворчество второй половины 1940-х. Преднамеренное дистанцирование официальной кинохроники текущих событий от потока реальных, «необработанных» жизненных фактов достигает своего апогея на рубеже

1940-1950-х годов. Начиная со второй половины 1950-х годов эта тенденция постепенно идет на спад, хотя зримые следы кинохроникального конформизма дают о себе знать даже в 1960-е годы, в период наивысшего расцвета экранного документализма.

Кинопериодика в Беларуси, в отличие от подавляющего большинства стран Европы, просуществовала до конца 1990-х годов. Эта особенность национального неигрового кинопроизводства позволяет сегодня обращаться к обширному летописному материалу. Событийная кинохроника, составляющая основу киножурналов и киноальманахов, часто оказывается менее субъективной, нежели авторская кинодокументалистика 2000-х годов, далеко отошедшая от традиций кинодокументализма советского образца.

К.И. Ремишевский учитывает и анализирует особенности гносеологической природы документальной кинообразности, когда субъективное видение и осмысление событий создателями хроникального выпуска сокрыто на экране за вполне реальными, даже проверяемыми в случае необходимости фактами. К чести белорусских художников-кинодокументалистов необходимо отметить, что в них почти никогда не иссякала жажда познания жизни, не угасал интерес ко всему новому, зарождающемуся, как, впрочем, и к тому, что на их глазах уходило в небытие...

Человек с киноаппаратом, кинохроникер всегда входил, как сказали бы сегодня, в группу профессий с повышенным уровнем риска. Особенно ярко это проявилось в годы Великой Отечественной войны, когда кинооператорам приходилось работать в сложных и опасных ситуациях, на передовой и в партизанских отрядах.

Значительный интерес представляют проанализированные автором технологии работы по конструированию новых форм идентичности. На макроуровне работа с «прошлым» проводилась для того, чтобы сконструировать устойчивую дискурсивную матрицу этнокультурной, политической и мифологической идентичности. После того как устойчивый исторический нарратив был не только создан, но и легализован, апробирован, работа с «прошлым» перемещалась на микроуровень. На этом уровне конкретные, локальные носители коллективной памяти могли пользоваться этим нарративом как неким безошибочным ориентиром. Для того чтобы темы, главные герои и стиль повествования неигровых аудиовизуальных посланий были благожелательно восприняты большинством адресатов, они должны были не только удовлетворять конкретным требованиям культуры того времени, но и отражать перспективные ожидания, касающиеся более «тонкой перестройки» на еще только формирующиеся дискурсы.

Киногокументалистика последних десятилетий представляется нам более изысканной, изощренной, чем неигровое кино давно минувших лет. С одной стороны, современное авторское неигровое кино нередко ориентировано на признание у относительно небольшого числа ценителей и экспертов, с другой – возможности непрофессионального, индивидуального аудиовизуального творчества значительно увеличились, расширился спектр интерпретаций окружающей действительности, идейных и жанрово-стилевых поисков. Но ценность хроникально-документального наследия от этого нисколько не уменьшилась. Массив национальных кино-документов остается хранителем памяти, в различных своих формах присутствует в нашем сегодняшнем мире.

Активное включение Константином Ремишевским в методологию исследования и репрезентацию национального аудиовизуального наследия таких концептов, как «культурная память», «коллективная» и «индивидуальная» память, а также ряда других представляется нам не только эффективным когнитивным инструментом, но и возможностью реализовать огромный гуманистический потенциал кинолетописи, направленный на предотвращение потенциальных конфликтов, актуализацию диалога культур и сохранение их разнообразия.

В. В. Гнिलомедов,
академик НАН Беларуси,

доктор филологических наук, профессор

Введение

На рубеже старого и нового тысячелетий – буквально на наших глазах – начала формироваться совершенно новая конфигурация аудиовизуальной культуры. Этот процесс поражает своей динамичностью: никогда ранее одному поколению людей не приходилось реагировать на такую стремительную смену технологических укладов.

Складывающаяся конфигурация настольно радикально отличается от прежней, доминирующей на протяжении почти всего минувшего столетия экранной культуры, что вызовы, брошенные этими глобальными трансформациями, застали врасплох и теоретиков, и практиков.

Разумеется, катализатором этих процессов явилось стремительное распространение новых дигитальных технологий. Поражает тот факт, что значительная часть человечества почти не отреагировала на то, что киноплёнка как носитель аудиовизуальной информации *de facto* практически перешла в разряд исторических артефактов. Корпорации Eastman Kodak и Fujifilm после 70–80 лет непрерывного производства прекращают выпуск кино- и фотоплёнки. Мировые лидеры по производству съёмочной кинотехники – Arriflex, Panavision и Aaton – сворачивают выпуск плёночных кинокамер, чтобы сосредоточиться исключительно на цифровых.

В ещё большей степени на изменение конфигурации глобального аудиовизуального пространства повлияло появление новых мультиплатформенных цифровых каналов доставки аудиовизуального контента до потребителя. Любительский аудиовизуальный сюжет с минимальным бюджетом бьёт рекорды популярности на YouTube; кинотеатральный показ утрачивает свою эстетическую функцию и обращается к иной социальной аудитории, возвращается к тому, с чего начинал 110 лет назад – к балаганному аттракциону; мультимедийный активизм небольшой группы энтузиастов-непрофессионалов оказывается значительно более эффективным, чем работа крупного и именитого имиджевого агентства.

В положение «вне игры» попадают те сегменты киноиндустрии, которые и в новых условиях продолжают ориентироваться на апробированные десятилетиями схемы финансирования и традиционные каналы доставки экранной продукции до зрителя. Преодоление инерционности старой трехзвенной модели «гарантированное финансирование – творчество – производство» для таких предприятий становится приоритетной задачей. Без комплексной логистической деятельности, без четвертого звена – дистрибуции, осуществляющей продвижение продукции от производителей к конечным потребителям, эта схема уже не жизнеспособна. Относительно устойчивое положение на рынке производителей профессионального аудиовизуального контента сохраняют лишь те студии, фирмы и компании, которые ещё в 1990-е годы приобрели или создали собственные каналы контролируемой доставки экранного контента.

Вполне закономерно, что в течение последнего десятилетия как никогда ранее активно трансформируется методология исследования аудиовизуальной сферы во всех ее разнообразных формах и проявлениях.

«Язык экрана» эволюционирует главным образом в процессе коммуникативной деятельности, обусловленной формами социального функционирования экрана. Эффективность аудиовизуальной коммуникации и выступает фактором, определяющим, «что же из расширяющихся технических возможностей войдет в культурную практику, а что останется за ее пределами»¹.

Другими словами, направление технического прогресса в аудиовизуальной коммуникации детерминировано потребностями социального функционирования экранной сферы.

¹ Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / К.Э. Разлогов, О.В. Грановская, Е.В. Дуков [и др.]; отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 2005. С. 126.

Именно канал связи создает условия общения – поэтому для нас так важны свойства и характеристики канала коммуникации.

В предлагаемой читателю трилогии речь идет не только о жанровостилевых и ценностных приоритетах, творческо-производственной практике и социально-экономической мотивации белорусских кинодокументалистов в том сегменте неигрового кинематографа, который выступал основной ресурсной базой национальной кинолетописи. Значительное место уделено теоретико-методологическим, организационно-производственным, а также технико-экономическим вопросам становления и эволюции белорусского неигрового кино. Изучение совокупности этих явлений в условиях глокализации (со всеми ее противоречиями!), когда привычные формы жизнедеятельности в сферах труда, досуга, творчества радикально меняются, «приходится традиционный искусствоведческий, культурологический подход переориентировать на все большее разнообразие паразететических, внехудожественных продуктов и процессов»². И это в первую очередь относится к тем проявлениям художественной жизни, которые все активнее задействуют каналы mass media, используя аудиовизуальные, мультимедийные технологии.

Осознавая и осваивая эти новые феномены (многие из которых, как будет видно из проведенного исследования, хронологически не так уж и новы!), мы обращаем внимание на «пограничную зону» аудиовизуального пространства, вторгаемся в те ее области, которые возникли во взаимодействии разнородных художественных, коммуникативных, идеологических и научно-исследовательских практик. Ранее считавшиеся маргинальными, эти области и составляющие их феномены позволяют взглянуть на эволюцию экранных медиа под новым углом зрения, способны пролить свет на сложные процессы формирования новой конфигурации аудиовизуальной культуры дня сегодняшнего.

Одним из главных смыслоопределяющих терминов в названии книги выступает понятие «кинолетопись». Оно возникло на много десятилетий позже, чем начал формироваться массив экранных артефактов, собственно и составляющих ее базу. Это свидетельствует о том, что глубинное, а не утилитарно-прагматическое содержание данного термина куда сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Отнесение того или иного хроникального выпуска, сюжета или даже отдельного кинокадра к кинолетописи является задачей гораздо более трудной, чем это представлялось во второй половине 1920-х и в 1930-е годы, когда в СССР стали возникать национальные и региональные хроникально-документальные киностудии. Немного легче представлялась эта задача и несколько десятилетий тому назад, когда систематическое производство кинохроники в прежних творческо-организационных формах было прекращено фактически во всех странах мира.

Иллюстрацией непрерывной эволюции, сопровождающейся постоянным пополнением, усложнением и модификацией содержания термина «кинолетопись», может выступить трансформация предлагаемых на разных исторических отрезках определений.

Так, одно из наиболее ранних фундаментальных справочно-энциклопедических изданий по искусству кино на русском языке – двухтомный кинословарь 1966 года – дает кинолетописи крайне осторожное и содержательно ненагруженное определение: «Кинолетопись – фонд документальных съемок важнейших событий»³. Предельная лаконичность оставляет возможность для неопределенно широкого толкования, критерии правомерности отнесения к указанному фонду опущены.

Из определения 1966 года вытекает целый ряд вопросов, требующих удовлетворительного решения.

Во-первых, верно ли положение, что под «документальными съемками» понимается тот факт, что съемка велась кинодокументалистами одной из хроникально-документальных студий

² Там же. С. 48–49.

³ Кинословарь. В 2 т. Т. 1: А–Л / [редкол.: С. И. Юткевич (гл. ред.) и др.]. М., 1966. С. 742.

для дальнейшей оперативной и публичной репрезентации полученного материала в качестве хроники текущих событий?

В какой мере рассматриваемый документальный материал можно считать протоколно беспристрастным, и возможно ли это в принципе? Или же термин «документальная съемка» служит лишь маркером, обозначающим демаркационную линию с игровым, художественным кино, где доминирует постановочный метод?

Быть может, речь идет об экранном материале, созданном с использованием одного из основополагающих в кинодокументалистике способов съемки – событийного репортажа или методов «скрытой» или «привычной» камеры, длительного кинонаблюдения, специальных видов съемки и, наконец, «реконструкции факта»?

И наконец, оказывают ли на принадлежность конкретных кадров к разряду кинолетописи обстоятельства, касающиеся их общественной репрезентации? Не теряет ли конкретный аудиовизуальный материал права входить в фонд кинолетописи, если он ранее уже многократно использовался и демонстрировался в «раздокументированном» виде, в результате чего волей других авторов (его не создававших!) лишился своей имманентной привязки к времени, месту и обстоятельствам съемки конкретного события?

Этими уточнениями перечень неясностей, разумеется, не ограничивается, но и их достаточно, чтобы обозначить многогранность проблематики и наличие «подводных камней» на пути дальнейших исследований.

Вторая, не менее важная, но, несомненно, еще более дискуссионная группа вопросов связана с определением того, что именно подразумевается под «важнейшими событиями».

Из текста определения следует, что если событие, зафиксированное «документальной съемкой», не относится к категории «важнейших», то и нет оснований относить этот материал к кинолетописи. В таком случае необходимо внести целый ряд уточнений о взаимосвязи «важности» события с его тематикой, идеологической направленностью, масштабом, коммуникативным потенциалом сообщения, а также политическими, социально-экономическими, культурными последствиями для страны, общества и т. д.

Может ли в таком случае хроникально-документальный материал этнографического, культурно-антропологического характера (где судьбоносные «важнейшие события» при всем желании рассмотреть крайне сложно!) претендовать на право считаться частью кинолетописи? Следуя за текстом определения буквально, по формальным основаниям следует сделать отрицательное заключение.

Однако, принимая во внимание то, что именно локально-бытописательная кинохроника и кинодокументалистика первых двух десятилетий XX века (согласно американской и западноевропейской терминологии, «кинодокументалистика» – nonfiction film) вывели этот вид экранного творчества на орбиту высокого гуманистического искусства, исключать этот богатейший пласт артефактов из состава мировой или советской кинолетописи было бы нелепо. К.Г. Паустовский однажды заметил, что «каждому времени нужен свой летописец, не только в области исторических событий, но и летописец быта и уклада».

На момент выхода кинословаря (1966 год) и теория, и практика кинодокументалистики находились на достаточно высоком уровне; кроме того, неигровое кино как уникальный вид экранного творчества переживало в те годы один из пиков общественного интереса и признания. Лучшие культурно-антропологические фильмы на тот момент уже входили в золотой фонд мирового неигрового кино.

Таким образом, можно утверждать, что латентный смысл появления в определении советской кинолетописи периода 1920 – 1960-х годов ссылки на причастность к «важнейшим событиям» заключается отнюдь не в желании составителей разделить целостный массив кинодокументов на «важные» и «второстепенные», руководствуясь при этом лишь внешними при-

знаками события, за которыми вполне может обнаружиться всего лишь кажущаяся, сиюминутная значимость.

Имеются все основания полагать, что дело заключается в другом. Логическое согласование «документальных съемок» с «важнейшими событиями» следует расценивать как стремление обосновать введенную с 1930-х годов систему жесткого тематического планирования, создания и проката хроникально-документальных выпусков и фильмов. Акцент на приоритетность кинофиксации «важнейших событий», по сути, обосновывал эффективность, логичность и целесообразность той системы централизованного тематического планирования, которая постепенно вводилась с конца 1920-х годов и без значительных изменений просуществовала в СССР до конца 1980-х годов, а в Беларуси еще дольше – до начала 2000-х⁴.

Новые определения кинолетописи вошли в обиход уже в постсоветский период. Так, Закон Российской Федерации от 22 августа 1996 г. № 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» содержит следующее определение: «Кинолетопись – это регулярные съемки документальных сюжетов, отражающих характерные (преимущественно уходящие) особенности времени, места, обстоятельств и рассчитанных в перспективе на производство фильма». Нетрудно заметить, что и эта дефиниция не лишена противоречий. Остановимся лишь на четырех наиболее существенных сторонах этого определения. Во-первых, упоминание о «регулярности» исключает из определения киноматериалы всех непрофессиональных авторов, работающих, как правило, вне четкого регламента. Во-вторых, ссылка на «характерные (преимущественно уходящие) особенности» оставляет возможность для субъективных суждений и исключения на этом основании громадного массива кинодокументов по причине их «нехарактерности». В-третьих, невозможно с высокой степенью вероятности говорить о перспективах использования событийного киноматериала в фильме, который, возможно, даже еще не запущен в производство. В-четвертых, в определении ничего не сказано о типах средств фиксации (media) – носителях изображения и звука. Этот критерий с течением времени представляется все более и более существенным, поскольку взаимовлияние «текста» и средства его фиксации оказывается гораздо более неоднозначным и противоречивым, чем представлялось ранее.

Закон Республики Беларусь от 14 июня 2004 г. № 292-З «О кинематографии в Республике Беларусь» (с изменениями и дополнениями на октябрь 2008 года) вносит незначительные дополнения в уже известное определение: «Кинолетопись – документальные событийные сюжеты, отражающие важнейшие особенности (преимущественно уходящие) настоящего времени, места, обстоятельств и предназначенные в перспективе для производства фильма или хранения в государственном архивном учреждении “Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов”». Следуя в русле определения-предшественника, текст содержит уточнение о «событийности» документальных киносюжетов, а также об аккумулировании кинолетописи в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов (БГАКФФД). Это обстоятельство представляется весьма важным, поскольку в случае решения вопроса о механизмах пополнения фондов не только за счет кинодокументалистики, созданной с привлечением средств государственного бюджета, но и в частном порядке обеспечит благоприятные условия для формирования более полного массива национальной кинолетописи.

Неопределенности теоретико-методологического характера из числа тех, что были обозначены выше, а также множество других, еще даже не постулированных, убеждают: экранная культура, и в частности ее неигровой сегмент, развивается главным образом в виде производственнотворческой деятельности, уделяя при этом мало внимания теоретическому осознанию своих онтологических корней, уходящих в еще менее разработанную проблематику визуального мышления.

⁴ Рэмішэўскі К. Беларуская кінаперыёдыка. Паміж мінуўшчынай і будучыняй // Мастацтва. 2006. № 6. С. 42–45.

Природная документальность кинокадра (в отличие от фотографии) обусловлена тем, что моментальные снимки следуют один за другим именно в том порядке, в каком были сделаны. Каждый следующий поддерживает и удостоверяет предыдущий. Рабочий материал киносъемки, показанный с той скоростью, с какой он был снят, – уже сам по себе документ предкамерной реальности. Разумеется, следует удостовериться, что исходный материал не был трансформирован для получения специальных эффектов, вторичных по отношению к тем, что уже содержатся в самом объекте съемки. Этим объясняется большая степень доверия к документальности кинокадра по сравнению с фотокадром.

В этой связи интересен пример из практики раннего кино, проанализированный Л. Феллоновым. Он писал об изобретении Мельесом того технического приема, или трюка, который мы склонны называть монтажом в скрытой форме: «Такой монтаж, обычно неуловимый для зрителя, заключается в сочетании двух кадров, сходных по композиции, снятых с одной точки, но с остановкой для изъятия или перемены отдельных компонентов. Последовательность таких кадров создает на экране мгновенную трансформацию мизансцены, персонажей или обстановки, что неосуществимо при обычной съемке. Многие волшебные эпизоды Мельеса только кажутся снятыми сразу, целиком, непрерывно, а в действительности они состоят из ряда «подкадров», отдельных фаз действия, тщательно организованных и точно пригнанных друг к другу»⁵.

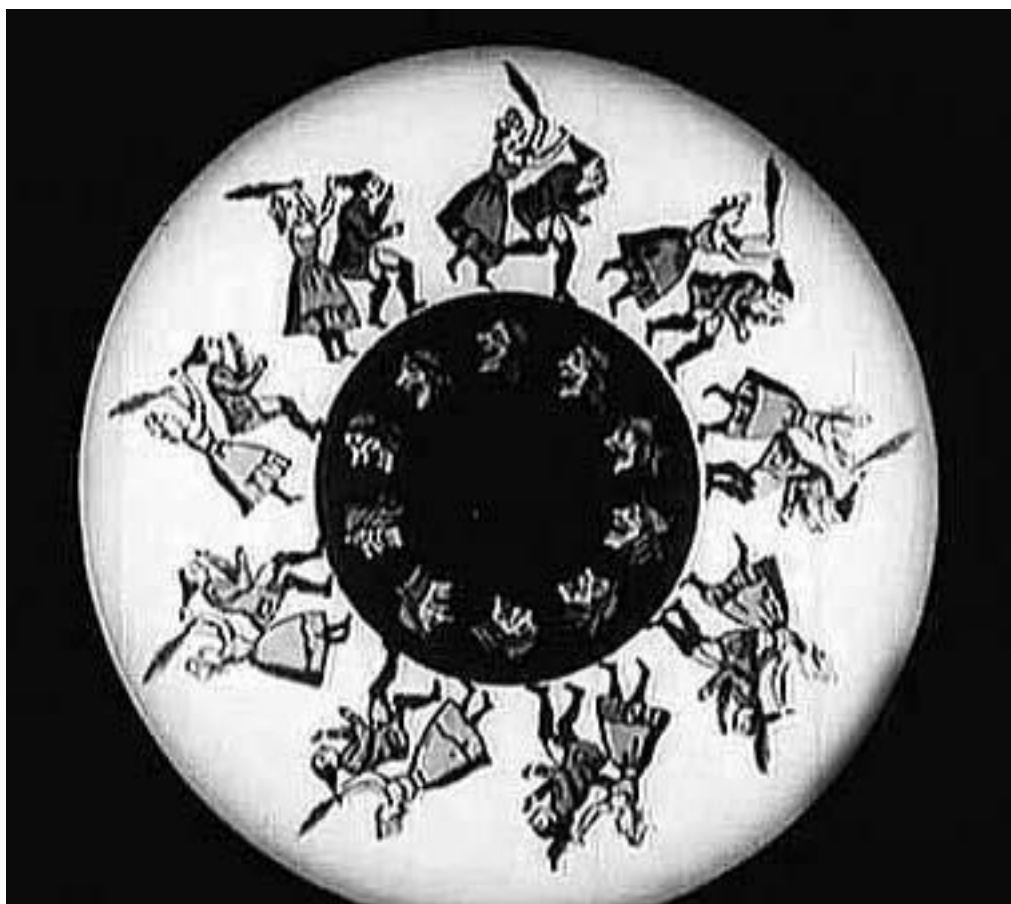
Таким образом, достоверность экранной копии предметов реального мира может основываться как на единичном кинокадре, так и на их сочетании, не равном (!) их простой сумме. Обычно эти две разнонаправленные тенденции уравнивают друг друга (например, в «нейтрально-безоценочном» хроникальном материале), и тогда мы сосредоточиваем внимание на объекте съемки, безусловно доверяя способам его возникновения и преподнесения.

Совсем иначе дело обстоит с видео- или цифровым кадром. Российский киновед Н. Изволов, анализируя результаты свершившейся (но до конца так и не осознанной) цифровой революции, называет восемь признаков, отличающих кадр на киноплёнке от его аналогового или дигитального клона:

«1. Аналоговый видеосигнал (в отличие от пленки) движется непрерывно, нет пропусков фаз. Дискретизация происходит не между кадрами, а внутри кадров (строк телеразвертки). Это важно для эффектов с изменением скорости.

2. Оптического изображения видеосигнал не содержит. Отсюда вытекает третий пункт.

⁵ Феллонов Л. Монтаж в немом кино. М., 1978. С. 28.





Кадр из швейцарского хроникального киножурнала «Cine journal Suisse» (1965, № 253). Сюжет, посвященный старейшей в мире синематеке в городе Лозанна, репрезентирует принцип работы подлинного механического устройства Жозефа Плато – фенакистископа (1832). Вращающийся диск с вырезанными сегментами создает иллюзию движения последовательно изображенных фаз неподвижных картинок

3. Видеоизображение безнегативно (и беспозитивно). Это значит, что отсутствует оптический контратипный процесс, создающий “культурный слой”. На пленке, в отличие от видео, создаются предпосылки для безудержного накопления (умножения) визуальных эффектов. Дефекты видеоизображения не могут быть рассмотрены как “напластования культурного слоя”, поскольку изначальный дефект ничем не отличается от приобретенного.

4. При просмотре видео зритель не подчинен непрерывному ходу пленки.

5. При просмотре киноплёночного изображения, спроецированного на экран, зритель рассматривает изображение “внутри своего же глаза”. Эффект, который в кино возможен только в глазу зрителя, в случае аналогового или цифрового вещания материализован на экране телевизора.

6. Видео не создает ощущения включенности зрителя в оптико-механический циклический процесс съемки и проекции, а значит, не происходит идентификации сознания с механизмом фиксации реальности и как следствие – иные реакции зрителя на внутрикадровое движение.

7. Видео создает совершенно иное ощущение стоп-кадра. Последний далеко не всегда заметен, так как эффект продолжающегося времени (перетекание оптической среды) создается непрерывно движущимся электронным лучом.

8. Текстура видеоизображения имеет совсем другую природу, нежели киноизображение. Хаотическое расположение микрокристаллов серебра в фотоэмульсии заменяется здесь мате-

матически скучными строками. Более того, кино, переведенное на видеоноситель, все равно отличается от оригинального видеоизображения – глаз никогда не ошибается»⁶.

Сложность и трудоемкость работы с аудиовизуальными материалами на киноплёнке (и особенно архивной кинохроникой, возраст которой превышает критическую черту «бытового забвения» в 50–60 лет) вполне компенсируется теми сведениями, которые она способна предоставить исследователю. Один из основателей белорусского киноведения профессор А.В. Красинский всегда подчеркивал особую значимость неигровой ветви национального кино. Более 30 лет тому назад он писал об информационной, эстетической и коммуникативной ценности хроникального кадра так: «Современникам, как известно, постоянно недосуг, им некогда остановиться и спокойно, внимательно оглядеться, тем более поразмыслить по поводу того, что малопримечательное будничное течение их жизни таит немало примечательного для тех, кому через много лет суждено будет вглядываться в прошлое с целью лучше узнать и понять его и в большом, и в малом»⁷.

На первый взгляд может показаться, что речь идет не более чем о специфичном, прикладном использовании фрагментов неигровых экранных произведений как носителей ценной, порой даже уникальной аудиовизуальной информации. На самом деле проблема охватывает гораздо более широкий круг вопросов.

Наиболее трудной, но крайне интересной и, в принципе, решаемой научной задачей прикладного характера является преодоление той двойственности, которая присуща хроникальному материалу, одновременно являющемуся и кинодокументом, и образной изобразительной метафорой. В рамках всестороннего анализа конкретного экранного артефакта возможно (хотя и весьма непросто) осуществить сепарацию содержащейся в нем информации на ту, что была привнесена в него авторской волей, и ту, которая является независимой от внешних причин, объективной. Наиболее достоверными, а следовательно, и ценными на проверку оказываются те сведения, которые оказались зафиксированными на пленочном или ином носителе не благодаря, а вопреки авторской концепции.

Это обстоятельство было зорко подмечено основателями белорусского киноведения: речь идет о тех «привходящих смыслах», которые время извлекает из кинохроникального материала или же которыми оно наделяет этот же хроникальный материал. «Кинодокумент прошлого... Значительный, менее значительный... Какой относится к значительным, а какой нет? Время вносит свои коррективы, не считаясь с авторитетным мнением современника этого документа. То, что когда-то принималось как заслуживающее серьезного внимания, сегодня в глазах новых поколений нередко получает новое идейно-философское измерение...»⁸.

Впрочем, на разных исторических этапах человечество считало документом совершенно разные артефакты и свидетельства. Было бы самонадеянно думать, что пленочные, видео- или цифровые технологии фиксации изображения и звука – это венец творения человечества. Несомненно, им на смену придет нечто новое и, может быть, даже быстрее, чем мы ожидаем.

Важно, чтобы массив экранных артефактов, который волей научно-технического прогресса оказался зафиксированным на уже почти вытесненном из практики современной аудиовизуальной коммуникации кинопленочном носителе, был полностью сохранен для белорусской культуры. Главная задача авторов, вытекающая из сверхзадачи осуществления диалога культур, – квалифицированное посредничество между двумя сторонами: авторами экранного послания, а также теми, чей облик и действия зафиксированы на экране, и небезразличными к истории белорусской культуры зрителями...

⁶ Изволов Н. Феномен кино: история и теория. М., 2005. С. 24–25.

⁷ Красинский А.В. Белорусское киноискусство: проблемы становления, особенности современного кинопроцесса: Автореф. дисс. д-ра искусствоведения. М., 1983.

⁸ Красинский А.В. Кино: игровое плюс документальное. Минск, 1987. С. 71.

* * *

Систематизация и анализ столь обширного материала, значительная часть которого вводится в научный оборот впервые, были бы невозможны без активного участия и советов многих людей – кинематографистов, архивистов, ученых и исследователей. Автор выражает глубокую благодарность белорусским кинодокументалистам, и в первую очередь тем, кого уже нет с нами. Фронтовые кинооператоры М.С. Беров и И.Н. Вейнерович в последние годы своей жизни оказали автору неоценимую помощь, предоставив для изучения уникальные документы, относящиеся к периоду 1930-х годов, военных лет и послевоенной реконструкции белорусской неигровой кинематографии.

Кинорежиссеры и операторы Ю. Цветков, Р. Ясинский, В. Орлов, Э. Гайдук, А. Алай, С. Лукьянчиков, М. Ждановский, В. Цеслюк, В. Попов, А. Карпов, Ю. Хашчеватский, О. Морозова, Ф. Кучар, Л. Слобин, А. Каза-заев, Ю. Плющев, А. Донец помогли восстановить обстоятельства создания многих неигровых лент и выпусков кинопериодики. Автор благодарен А.М. Блистиновой, ветерану цеха обработки пленки киностудии «Беларусьфильм» за ценные сведения о тиражировании многих лент, а также за интереснейшие материалы из семейного архива о редакторе и драматурге М.М. Блистинове – авторе многих документальных, научно-популярных и учебных фильмов, а также об А. Велюгине, И. Шульмане, И. Хазанской, С. Сплошнове и других кинематографистах, в известной степени определявших облик белорусского неигрового кинопроцесса в конце 1940-х и в 1950-е годы.

Значителен вклад в исследование национальной кинолетописи сотрудников Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов, которые не только бережно сохраняют, но и всемерно популяризируют экранное наследие Республики Беларусь. Директор БГАКФФД В. В. Баландин, заместитель директора Е.М. Гриневич и начальник отдела информации, публикации и научного использования документов Т.Л. Рахманько на протяжении десятилетий ведут системную исследовательскую работу, предпринимают все возможное для возвращения в Беларусь важных кинодокументов, оказавшихся в архивных фондах других государств.

Особую благодарность автор выражает своим наставникам и рецензентам – доктору искусствоведения, профессору А.В. Красинскому, доктору филологических наук, профессору Н.Т. Фрольцовой и доктору исторических наук, профессору М.А. Беспалой, которые делились своим богатейшим теоретическим и практическим опытом, оказывали консультативную помощь при подготовке книги к изданию. Автор выражает свою признательность одному из опытейших педагогов Всероссийского института кинематографии им. С.А. Герасимова доктору искусствоведения, профессору Г.С. Прожико за ряд ценных советов, касающихся подходов к типологизации обширнейшего массива белорусских неигровых лент и выпусков кинопериодики.

И наконец, автор не может не выразить свою глубокую признательность научному редактору данного издания академику НАН Беларуси, доктору филологических наук, профессору В.В. Гниломедову, члену-корреспонденту НАН Беларуси, доктору филологических наук, профессору М.И. Мушинскому, доктору филологических наук, профессору Г.К. Тычко и кандидату филологических наук С.Л. Гаранину.

Феномен событийной кинохроники



Неигровой вектор развития кино, заданный братьями Люмьер, доказал свою жизнеспособность уже в первые два десятилетия триумфального шествия нового художественно-информационного медиа по всем континентам. Распространившись до конца XIX века практически по всему миру, хроникальный кинематограф поначалу был французской монополией: французы создавали в европейских столицах кинотеатры, они же снимали для Люмера событийные сюжеты из жизни Вены, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка или Берлина. Французский оператор Камилл Серф уже в мае 1896 года снимал кинохронику коронации Николая II и императрицы Александры Федоровны в Успенском соборе Московского Кремля.

В 1905 году студия Пате приобрела у братьев Люмьер все права на кинематографический аппарат и в том же году стала крупнейшей производственной компанией не только в Европе, но и во всем мире. С 1908 по 1926 год, а затем с 1929 года (уже со звуком) фирма Пате регулярно снимала кинохронику, из которой и монтировался известный во всем мире «Pathe-journal» («Пате-журнал»). Далеко не все сюжеты снимались репортажно, широко использовался метод «реконструкции факта». Здесь важно отметить, что систематическое обращение к методу «реконструкции факта» было продиктовано главным образом техническими причинами. Примитивная камера того времени представляла собой громоздкий фанерный ящик на штативе-триподе, а оператор вращением приводной рукоятки должен был приводить в действие весь лентопротяжный механизм. Совершенно очевидно, что такая сложная процедура превращала съемку событийного кинорепортажа в подвиг, поскольку требовала исключительной изобретательности, а при работе в «горячих точках» – и личного мужества.

Тем не менее еще до начала Первой мировой войны сеть корреспондентских пунктов «Пате-журнал», девизом которого было «Все видим, все знаем», охватывала более двух десят-

ков стран. Свидетельством того, что экранная информация – определенным образом репрезентируемая кинохроника (оптимально – в форме киножурнала!) – была в высшей степени востребована обществом, является тот факт, что до революции в Одессе эрудированного человека уважительно называли не иначе как «Пате-журналь».

Своеобразное развитие получило производство кинохроники в России. Крупная московская кинофабрика «А. Ханжонков и К⁰», выпускавшая кинопродукцию всех видов – художественные, документальные и анимационные фильмы, производила немалый объем этнографических лент, имевших широкую популярность у зрителей. Первым из известных опытов такого этнокинопредпринимательства считается фильм, иллюстрировавший эпизоды из быта горцев Кавказа, который был снят по инициативе А. Ханжонкова оператором В. Сиверсеном летом 1908 года.

Коммерческий успех этнофильмов мотивировал продюсера А. Ханжонкова отправлять киноэкспедиции в различные уголки многонациональной России. Однако, несмотря на высокий «социальный рейтинг», создание неигровых фильмов этнографического содержания до 1920-х годов носило эпизодический характер.

Тем не менее коммерчески активному «петушку» братьев Пате пришлось потесниться на российском экране, предоставив место новой русской киноэмблеме – крылатому коню Пегасу, фирменному знаку А. Ханжонкова. Чудо-конь, который, согласно античному мифу, дарует вдохновение, был не случайно избран покровителем кинокомпании Ханжонкова: задачи «художества», творчества, просвещения сознательно выдвигались Ханжонковым на первый план. В этом смысле он, делец, подвизавшийся в тогда еще малопочтенной, но крайне прибыльной отрасли, олицетворял лучшие черты дореволюционного русского коммерсанта, тяготеющего к культуре, ставящего просветительство, или, как тогда говорили, искусство, значительно выше выгоды.



Рекламный плакат «Пате-журналь» (1915)

На рубеже 1910-1920-х годов во многих европейских государствах созрели организационно-технические предпосылки для перестройки системы дистрибуции кинохроники. И производители кинохроники, и прокатчики, и зрители теперь отдавали предпочтение не отдельным сюжетам, а составным хроникальным киножурналам. Отдельные сюжеты, как правило, с большим трудом поддавались стандартизации по метражу (следовательно, и по продолжительности); хронику в форме киножурнала было проще оформить в конечный экранный продукт стандартной продолжительности. Кроме того, в составном произведении стиль представления информации легче поддавался унификации, хотя и требовал больших производственных затрат. Переход к киножурнальной форме предполагал значительное увеличение штата квали-

фицированных специалистов, улучшение организации работы по индустриальному, конвейерному методу, а самое главное – кооперацию со всей имеющейся сетью кинозалов для максимально масштабной репрезентации новостной экранной продукции.





Товарные знаки Пате (слева) и А. Ханжонкова (справа)

В рамках локальной, частнопредпринимательской модели хроникального кинобизнеса переход к форме киножурнала был практически невозможен. Дальнейший ход событий показал, что национальный киножурнал – это проект, который тяготеет к патронату со стороны государства.

Доходчивость и действенность экранной информации в годы Гражданской войны были настолько очевидны, что выпуск первого регулярного киножурнала Советской России – «Кинонедели» – состоялся уже 1 июня 1918 года (до конца года вышло 42 номера). Самые ранние выпуски «Кинонедели» и «Кино-Правды» были достаточно традиционны по форме подачи материала и следовали нормам французских киножурналов фирмы Пате.

Французская организационно-творческая модель хроникального кинопроизводства послужила прообразом не только для российской, но и для немецкой, итальянской, швейцарской, австрийской, испанской неигровой кинематографии.

Британская, американская, австралийская, новозеландская, индийская кинохроника строилась на несколько иных принципах, продиктованных зависимостью студий от частного капитала либо отдельных государственных ведомств. Так, английская документалистика в 1930-е годы благодаря усилиям известного шотландского режиссера Д. Грирсона (вошел в историю как основатель английской и канадской школ неигрового кино, а также как автор терминов «документальный» и «документалистика», введенных им в оборот в январе 1926 года) получила покровительство и финансирование со стороны Главного почтового ведомства Великобритании (GPO – General Post Office)⁹.

Американская и английская кинохроника 1930-1950-х годов отличалась от европейской континентальной и в стилевом отношении: она несла на себе печать журнализма и феномено-

⁹ Barsam R.M. Nonfiction film: a critical history. Bloomington, 1973. P. 102–104.

логичности. В стремлении к сенсационности жизненный факт чаще всего замыкался на самом себе, не предполагал какого бы то ни было социального обобщения и обратной связи со зрителем. Кинохроника, организованная в форме киножурнала, полностью разделяла лозунг буржуазной прессы «News, not news» («Новости, а не мнения»).

Стилевым и производственным «шаблоном» для многих европейских неигровых кинематографий стала немецкая кинопериодика, систематический выпуск которой был начат в 1918 году. В период с 1930 по 1940 год создавались два звуковых киножурнала – «Ufa-Tonwoche» (один из первых звуковых киноеженедельников Германии; первые серии выходили без дикторского текста, но с музыкальным сопровождением) и «Tonende Wochenschau», с 1932 по 1939 год выпускался киножурнал «Deulig-Tonwoche», с 1938 по 1940 год – «Tobis Wochenschau» (именно в этот кино-журнал была включена кинохроника боевых действий во Франции), с 1940 по 1945 год – наиболее известный среди всех киножурналов «Die Deutsche Wochenschau» (последний выпуск вышел 22 марта 1945 года). Журнал, имевший целью главным образом пропагандистское освещение военных действий немецких войск, выходил еженедельно (52 выпуска в год), а с декабря 1944 по март 1945 года еще чаще – два раза в неделю и в обязательном порядке демонстрировался в кинотеатрах перед просмотром полнометражных игровых кинофильмов. Тираж не опускался ниже отметки в 2000 копий, не считая дополнительных экземпляров на иностранных языках для союзников, нейтральных стран, оккупированных территорий и лагерей военнопленных.

С ноября 1944 по март 1945 года в Германии выпускался уникальный на тот момент по своему техническому исполнению цветной киножурнал «Panorama-Farbmonatsschau». Цветная кинохроника содержала незначительное количество кадров военных действий как с восточного, так и с западного фронта. Основной темой сюжетов были учебные маневры и повседневная жизнь немцев в тылу.

Говоря о пропагандистских приемах, широко используемых в немецкой кинопериодике периода Второй мировой войны, нельзя обойти вниманием тот факт, что эти стратегии были тщательно выверены с точки зрения особенностей восприятия экранной информации среднестатистическим зрителем. Ставшие доступными в последнее время архивные документы свидетельствуют, что Геббельс неоднократно рассылал гневные директивы по своей Reichsfilmkammer (так именовался комитет по кинематографии), говоря «о недопустимости назойливой пропаганды в немецких киножурналах и фильмах, потому что она дискредитирует больше, чем помогает»¹⁰. Более того, почти в каждом «невоенном» сюжете, повествующем о жизни немцев, их союзников или даже населения нейтральных стран, в центр коллизии помещалась тема практической помощи и заботы о «простом народе» (при почти полном отсутствии сюжетов, касающихся среднего класса, буржуазии или аристократии!). От номера к номеру дикторский текст акцентировал внимание зрителей и слушателей на важности создания приемлемых условий быта и необходимости широких привилегий для наиболее пострадавших.

¹⁰ Reich J., Garofalo P. Reviewing Fascism – Italian Cinema, 1922–1943. Bloomington, 2002. P. 42–43.





Кадры из английского хроникального сюжета «Уголок ораторов». Митинг беднейших жителей Лондона в Гайд-парке за отмену административно-командных мер регулирования потребления мясных продуктов (Великобритания, 1951)

Стратегия кинопериодики тоталитарного государства в наиболее лаконичном виде была сформулирована в оккупированной нацистами Франции, где немецкие киножурналы внедря-

лись в прокат особо настойчиво. «Французский национальный девиз “Свобода, равенство и братство” был заменен другой триадой: “Отечество, труд, семья”»¹¹.

С точки зрения многообразия методов с использованием аудиовизуальных материалов пропаганды интересен итальянский киножурнал «Луче» («CineGiornale Luce»), выпускавшийся с 1927 года. Муссолини, как и другие диктаторы, довольно быстро понял, что кино – это мощное оружие в управлении государством. Однако, в отличие от Гитлера и Сталина, игровое кино он ценил невысоко, отдавая предпочтение хронике.

В 1924 году в Италии был образован Национальный институт «Союз образовательного кино» («L'Unione Cinematografica Educativa», сокращенно – LUCE), который специализировался на выпуске культпросвет-фильмов (в СССР такую экранную продукцию в те годы называли «культур-фильмами»).

Уже через год студия была национализирована, а в 1926 году был издан приказ, согласно которому перед каждым киносеансом в Италии должен демонстрироваться киножурнал производства LUCE. Не может быть случайностью, что именно Муссолини в 1927 году выпало произнести первую в истории политическую речь, зафиксированную средствами звуковой кинохроники, – для американского киножурнала «Fox Movietone News» (звуковой транснациональный киножурнал «Fox Movietone News» выпускался в США с 1928 по 1963 год, в Великобритании – с 1929 по 1979 год, в Австралии – с 1929 по 1975 год. Наиболее полной коллекцией хроникальных выпусков «Fox Movietone News» располагает электронная аудиовизуальная библиотека Университета Южной Каролины, США).

Если проанализировать структуру кинохроникальной продукции LUCE с точки зрения тематики представленных в ней сюжетов, то обнаруживается неожиданная закономерность. Например, за один только 1933 год на экраны итальянских кинотеатров было выпущено 61416 метров кинохроники (это примерно 215 новостных выпусков продолжительностью 10 минут). Из них пропагандистские материалы социально-политической тематики составили 20 %, еще 19 % – это фильмы на темы культуры: репортажи о театральных и музыкальных премьерах, музейных экспозициях, выставках и т. д., а остальные 61 % – это сюжеты о гонках на моторных лодках, о популярных в народе австрийских зоопарках, о том, как дети купаются в море и как рабочие проводят уик-энды на лоне природы...

Другими словами, внимание итальянской кинохроники периода правления Муссолини фокусировалось на том, что по-итальянски называется «dopolavoro» (термин, переводимый на русский язык как «организованный досуг»). Организация досуга рабочего класса и сельских жителей в фашистской Италии была поставлена основательно. Национальный центр по организации досуга – Opera Nazionale Dopolavoro (OND) – являлся одним из самых бюрократизированных и крупных учреждений в стране. Сотни итальянских чиновников трудились в поте лица лишь для того, чтобы рабочие могли «культурно» отдохнуть.

¹¹ Ibid. P. 59.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.