



**КИНОДОКУМЕНТ
В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ.
ПРЕДЕЛЫ ВОЗМОЖНОГО**

Материалы международной
научно-практической конференции

19–20 ноября 2014 года

ВГИК

Сборник статей
Игорь Андреевич Григорьев
Виктор Петрович Лисакович
Борис Яковлевич Караджев
Кинодокумент в современном
медиапространстве. Пределы
возможного. Материалы
международной научно-
практической конференции
19–20 ноября 2014 года

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34114057

*Кинодокумент в современном медиапространстве. Пределы
возможного. Материалы международной научно-практической
конференции: ВГИК; Москва; 2016
ISBN 978-5-87149-205-5*

Аннотация

Настоящий сборник составлен по материалам международной
научно-практической конференции «Кинодокумент в

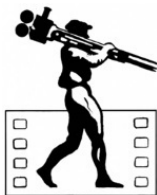
современном медиапространстве. Пределы возможного», организованной и проведенной кафедрой режиссуры неигрового фильма 19–20 ноября 2014 года в рамках 34-го Международного студенческого фестиваля ВГИКа. Ведущие отечественные и зарубежные кинодокументалисты и кинотеоретики обсуждали основополагающие, актуальные вопросы современного документального кинематографа: как понимать документ в кинопроцессе; этическая и эстетическая деформация документальных съемок при монтаже фильмов, эффект достоверности; новые технологии и стандарты современных массмедиа, влияющих на подлинность кинодокумента; интерпретация, актерская реконструкция события и стилизация под хронику фильма. Сборник представляет интерес для всех, интересующихся фундаментальными вопросами истории и теории кино, и кинодокументалистики в частности. Тексты выступлений печатаются в авторской редакции.

Содержание

Как понимать документ в кинопроцессе?	10
«Кинодокумент»: превратности термина	10
Конец ознакомительного фрагмента.	23

**Кинодокумент
в современном
медиапространстве.
Пределы возможного.
Материалы международной
научно-практической
конференции**

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова



**Кинодокумент в современном медиапространстве.
Пределы возможного**
Материалы международной научно-практической конфе-

ренции 19–20 ноября 2014 года

Составители:

В.П. Лисакович, И.А. Григорьев, Б.Я. Караджев.

Фоторепортаж студентки Кати Тютиковой



В.С. Малышев, ректор ВГИКа, кандидат экономических наук, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской Академии образования

Уважаемые коллеги!

Рад приветствовать всех на нашей научной конференции! Здесь собрались не только российские, но и иностранные специалисты, потому что кино – это искусство международ-

ное, мировое.

Кинохроника понятна всем – если даже в ней нет дикторского текста, все равно мы можем понять, где и когда это снято, за исключением, может быть, каких-то моментов. И, казалось бы, тема конференции и обсуждения не требует: хроника священна, хронику нельзя трогать, хронику надо использовать в первоначальном виде, потому что это – прежде всего, документ, а исправленный документ – это уже не совсем правда, мягко говоря.

С другой стороны, мы сейчас видим, как повсеместно, в том числе и режиссеры-документалисты, к хронике относятся не так неприкосновенно – пошла мода черно-белую хронику превращать в цветную, раскрашивая ее по субъективным ощущениям авторов-кинематографистов, которые объявляют этот процесс раскрашивания чуть ли не государственной необходимостью.

Мое личное мнение: от этого хроника очень многое теряет в достоверности, и документ приобретает какую-то фальшь, искусственность. Но я не кинорежиссер и не могу говорить об этом однозначно. Каждый деятель искусства имеет свое мнение по этому поводу, но перед ним стоит еще и задача – как сделать создаваемый фильм более интересным. В контексте яркости и занимательности формы документального фильма встает вопрос: до какой степени и вообще допустимо ли придавать хронике некую искусственную форму? В монтаже, например, или в оформлении определенным звуком,

комментарием, музыкой, шумами? А ведь это то, чем занимается искусство во всех других направлениях тысячелетиями. Сейчас стало модным добавлять в хронику некоторые элементы художественного решения: приглашаются актеры, переодеваются в костюмы того времени, когда снималась используемая хроника, актеры разыгрывают, как происходили события. Игровые реконструкции в документальном фильме сейчас широко используются на телевидении во всем мире. Это можно понять – такие документальные телекартины более эмоционально воздействуют на зрителя.

Я в свое время участвовал в создании фильма о детстве и юности Сталина. Как сделать такой фильм, если товарищ Сталин взял и вычистил после революции все архивы (и документальные, и кинематографические) о своем детстве и о своей юности? И было понятно, почему— гордиться там было нечем. Тема детства Сталина достаточно интересная, но как ее раскрыть? Пытались какого-то мальчика со спины снять в той церкви, где пел в детстве Иосиф Джугашвили.

И все-таки повторяюсь: хроника – это святое. Кинокадр несет в себе еще столько не востребовавшей нашим временем информации! В будущем каждое новое поколение будет открывать свою правду произошедшего, опираясь на не замеченные нами детали событий, попавших в кинохронику.

И еще один момент. Нет ли у вас ощущения – а у меня оно есть, так как я работал директором Госфильмофонда и посмотрелся старых фильмов тридцатых, сороковых годов, а

сейчас смотрю ленты пятидесятых и шестидесятых, – что и художественные фильмы сейчас воспринимаются частично как хроника? Хотя это игровые ленты, но запечатленная вокруг героев среда сохранила многие детали своего времени: квартиры, дома, магазины, театры, школы, вокзалы, транспорт, а также проезды по улицам – они же не искусственные, не все снято в павильоне, и это оказывается тоже кинодокументом и имеет право на широкое использование.

Часто это единственное подлинное, что сохранилось в фильме, да и в жизни, от прошедшего времени.

Желаю вам хорошей, плодотворной работы!

Эти вопросы, вынесенные на конференцию, мы сохранили и в сборнике. Такие тематические векторы помогают двигаться по дискуссии, выявляя ее повороты, острые углы, общие проблемы.

- КАК ПОНИМАТЬ ДОКУМЕНТ В КИНОПРОЦЕССЕ?
- ЭТИЧЕСКАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕФОРМАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ СЪЕМОК ПРИ МОНТАЖЕ ФИЛЬМОВ. ЭФФЕКТ ДОСТОВЕРНОСТИ.
- НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И СТАНДАРТЫ СО ВРЕМЕННЫХ МАССМЕДИА, ВЛИЯЮЩИХ НА ПОДЛИННОСТЬ КИНОДОКУМЕНТА.
- ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. АКТЕРСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ СОБЫТИЯ И СТИЛИЗАЦИЯ ПОД ХРОНИКУ ФИЛЬМА. ПРЕДЕЛЫ ВОЗМОЖНОГО.

Как понимать документ в кинопроцессе?

«Кинодокумент»: превратности термина

*Виктор Листов, доктор искусствоведения
(Москва, Россия)*



Справа: ведущий симпозиума проф. Виктор Лиса-
кович, справа: доктор искусствоведения Виктор Ли-

стов (выступает)

Смысл самого понятия кинодокумент в пределах экранной реальности имеет свою специфику. Автор этих строк столкнулся с ней давно, в 1968 году, когда защищал кандидатскую диссертацию в Московском историко-архивном институте. В названии работы, посвященной историческим источникам начала XX века, фигурировало словосочетание: «Документальное кино как исторический источник». В то время для архивистов тема звучала довольно экзотично. Но маститые историки терпеливо воспринимали новые, еретические дефиниции: кадр, план, монтажное строение, сценарная подоснова и т. д. Всё шло гладко и хорошо до тех пор, пока слово не взял профессор кафедры делопроизводства.

– Позвольте, коллега. Насколько я понял, вы утверждаете, будто кинообъектив что-то такое документирует, т. е. съёмка служит документом, удостоверяющим некие события, обстоятельства, персональные соответствия. Извините, но дело не обстоит так просто. Поставим небольшой воображаемый эксперимент. Допустим, наше с вами сегодняшнее заседание снимают; допустим, далее, что эту съёмку демонстрируют лет так через пятьдесят – сто. Я спрашиваю: откуда именно зритель, он же исследователь, узнает, что перед ним защита аспиранта Листова, имевшая место такого-то числа в Москве, в историко-архивном институте?

Тут без пяти минут кандидат наук, что называется, на-

рвался как первокурсник. Как же: немое кино всегда сопровождается титрами, а в звуковом кино, кроме вступительных титров, присутствует ещё и дикторский текст. Они и атрибутируют изображение. Так что нет проблем.

– Прекрасно, – подхватил профессор. – Вступительные надписи, дикторский текст. Это ведь – слова, слова, слова... Я умолкаю. Вы сами сейчас блестяще доказали, что документирует не изображение, а слово. Само по себе кино не может быть ни документальным, ни, тем более, документирующим.

В пределах нашей исторической науки профессор был совершенно прав. Даже и паспортная карточка становится документальным источником только тогда, когда сопровождается (словесными!) данными удостоверения. Сегодня, полвека спустя, мне было бы что ответить почтенному историку. Собственно, это и есть предмет предлагаемой работы. Но травматический след той старой полемики остался у меня и сегодня: я стараюсь не употреблять выражения «документальное кино», заменяю его чуть более точным – «кино неигровое».

Однако, и тут нас подстерегают очевидные трудности. Почти век тому назад Дзига Вертов, выведенный из себя игровыми драмами и глупыми комедиями на экране, размашисто провозгласил лозунг: «Мир без игры». В последующие десятилетия это так буквально и понималось – показываем жизнь такую, как она есть. Непричёсанную. Не инсценированную. Не искажённую вторжением объектива. Всё бы ни-

чего, да только сам автор лозунга довольно скоро сообразил, что его формула годится разве что для событийной хроники. И то не для всякой. Вертов не отказался от своей формулы «мира без игры», но – вразрез с нею – объявил свои опыты поэтическим документальным кино, поэзией на киноплёнке. Он как-то не замечал, что поэзии без игры – не бывает. Уже в наши дни киновед Лев Рошаль догадался, что именно «игра» была в высшей степени свойственна Вертову. Только играли не актёры, не костюмы, не декорации, а более или менее подлинные куски жизни, снятые на плёнку и поставленные в лирический монтажный контекст. И в научно-историческом смысле вертовский фильм «Симфония Донбаса» не больше документировал действительность, чем современные ему индустриальные романы «Цемент» Ф.В. Гладкова или «Время, вперёд» В.П. Катаева.

Тут, конечно, ещё одно звено в цепи противоречий. Если мы признаём, что в том же, например, вертовском кинематографе представлен «мир с игрой», то тогда останется кино, отражающее просто «мир». Другими словами, останется кино, весьма неочевидно подразделяемое на два русла – по признакам характера сценарной подосновы, актёрского участия, декораций и т. д. В этом случае «игровое кино» и «документальное кино» будут отличаться друг от друга как два художественных потока, основанных на неодинаковых мерах художественной условности. Собственно, к этому и пришел кинематограф на рубеже XX и XXI веков.

Сегодня даже среднеграмотный зритель, поглощая очередную порцию экранного варева, не всегда отдаёт себе отчёт в том, что же он смотрит – «игровое» или «неигровое»? Границы между обоими видами условности часто размыты, а то и просто стёрты. Киноведы постепенно тоже избавляются от «игрового-неигрового», отгораживаясь от него многозначительным термином «предкамерное пространство». Оно равно соответствует условиям создания игровых фильмов, хроники, кинолетописи и даже фиксации предметов и явлений в научной лаборатории. Предкамерное пространство, динамически перенесенное на плёнку, может быть использовано совершенно свободно – вне зависимости от первоначального назначения, соответствующего исходному замыслу. Тот же Лев Рошаль ещё полвека тому назад заметил, что с этой точки зрения всякая съёмка – даже сугубо игровая и постановочная – будет документальной. Рошаль приводил замечательный пример: в художественном фильме играет актёр такой-то. Но ведь эпизоды с его участием совершенно «документально» свидетельствуют об участии его, актера такого-то, в съёмках такого-то фильма.

Но вернёмся к исходному понятию – «кинодокумент».

Наука история – за тысячелетия своего существования – накопила огромный опыт использования памятников прошлого. В коротком сообщении нет смысла этот опыт обсуждать в целом. Но об одном из основных подразделений классификации исторических источников всё-таки стоит напом-

нить. У специалистов принято подразделять источники на словесной основе на две основных категории – документы и мемуары. Если не отягчать наше изложение строгими дефинитивными оговорками, то можно определить эти категории упрощенно. Документ – памятник, возникающий в работе учреждения; он есть орудие текущего преобразования действительности, создаваемое в интересах организации и управления. Жанры документов – общеизвестны. Это – законение, акт, служебное письмо, протокол, отчёт, материал следствия и суда, договор (в том числе и международный), инструкция и т. д. Как правило, документ создаётся на злобу дня. Мемуары – памятники личного происхождения: воспоминания, дневники, внеслужебная переписка, заметка для памяти, записная книжка и т. д. Чаще всего мемуары обращены к будущему читателю/зрителю. Понятно: границы между названными подразделениями не прокладываются строго; они часто неясны, размыты. Но такая классификация традиционна, удобна и вряд ли устареет в ближайшее историческое время.

Теперь спрашивается: к какому роду памятников – к документам или мемуарам – ближе примыкает неигровое кино? По признаку студийного происхождения (студия = учреждение) и по признаку своего инструктивного характера, неигровое кино, кажется, ближе к документу. Но ведь неигровой фильм отличается и важнейшими субъективными сторонами: он часто есть произведение искусства, выражает личные

взгляды своих создателей, обращён к чувству и сознанию зрителя, не настаивает на однозначной определённости своих посылок и выводов. Всё это сближает «документальное кино» с мемуарами. В зависимости от нашего подхода к той или иной картине на первый план выступает та или иная ее сторона.



Ничего необычного тут нет. Ещё Ю.Н. Тынянов утверждал, что бывают в науке периоды, когда требование сформулировать точные дефиниции для общепонятных предметов только затрудняют путь познания. Как раз это, кажется, и происходит тогда, когда мы стремимся к «чистоте» определений «игрового и неигрового» кино. Строгие ревнители

этой самой «чистоты» на протяжении многих десятилетий восставали против использования инсценировок в неигровых фильмах. Но практики всё это время мало считались с их возражениями. Например, уже в той самой, защищенной полвека назад диссертации, я приводил показательный пример неслиянности/нераздельности документального и игрового начал в ткани неигрового фильма. Лента называлась «Октябрьский переворот» (режиссёр Г.М. Болтянский).

Речь идёт об эпизоде ленты, снятой в ноябре 1917 года в Гатчине, где происходили столкновения наступавших на Петроград казаков генерала П.Н. Краснова и защищавших столицу матросов и красногвардейцев, руководимых наркомом П.Е. Дыбенко и Р.Ф. Сиверсом. Съёмочная группа приезжает в Гатчину с опозданием. В силу уже вступило перемирие, и недавно враждовавшие стороны отдыхали.

Словесной параллелью к хроникальному фрагменту служат позднейшие воспоминания Павла Дыбенко:

«Уже высоко поднявшееся солнце своими лучами золотило только что выпавший первый снег, когда меня разбудили. Тут же на диване спал Сивере /.../. Комендант докладывает:

– На площади все построены, прибыл кинематографщик. Ждём вас.

– 11 часов.

– Фу ты, чёрт, как здорово заспались. Сейчас идём.

На площади против Гатчинского дворца выстроены красногвардейцы, матросы, а позади них казаки 3-го корпуса и

ударники... Красногвардейцы и матросы с радостными лицами пускают остроты:

– Черт возьми, на кинематограф попадём, да ещё и в историю!

Около киноаппарата хлопотливо, с озабоченным лицом суетится маленький растрёпанный человечек, виновато повторяя:

– Две минутки, две минутки, и всё будет готово. Вот ещё минутку! Можно начинать.

Красная гвардия дефилирует. Кто-то из матросов задорно вскрикивает:

– Товарищ Сивере! Пусть казаки и ударники удирают, а мы будем преследовать. А кто же будет за Керенского? Жаль, что удрал. Вот теперь бы как раз пригодился».

На экране мы видим несколько планов, точно соответствующих описанию: на фоне Гатчинского дворца последовательно проходят матросы, красногвардейцы. Крупно снят и сам П.Е. Дыбенко. Всё это известные кадры, многократно экспонированные в научной и популярной литературе. С них ведь по существу начинается история советского кино. Однако, в русле наших суждений важно будет только одно обстоятельство: в каком соотношении находятся здесь «кинодокумент» и «инсценировка»?

По первому впечатлению весь кинофрагмент – инсценировка. В самом деле: съёмочная группа Григория Болтянского опаздывает к основным событиям. Неснятыми ушли в

прошлое вооруженные конфронтации красной гвардии с казаками, митинги, объявление казачьего нейтралитета, побег А.Ф. Керенского из Гатчины, приезд сюда Л.Д. Троцкого и многое другое. Хроникёры сняли только то, что застали через несколько дней после исторической драмы. Спорить тут нечего. Но обратим внимание на реплику матроса, сохранившуюся в памяти Дыбенко:

Пусть казаки и ударники удирают, а мы будем преследовать. А кто же будет за Керенского? Жаль, что удрал. Вот теперь бы как раз пригодился.

Здесь ключ к истолкованию всего эпизода. Пусть версия неигрового фильма «Октябрьский переворот» выдаёт гатчинские кадры за съёмку матросов и красногвардейцев в разгар боёв, чем она на самом деле не является. Красные части вошли в Гатчину 1 ноября, а «кинематографщики» прибыли сюда около 8 ноября (по старому стилю). Но это ещё не повод, чтобы говорить об исторической бессодержательности съёмки.

Попробуем понять, что здесь происходит.

Допустим, я среднеобыкновенный зритель. Я склонен верить, будто мне показывают события 1 ноября в Гатчине. Допустим даже, что я, обманутый картиной, глубоко заблуждаюсь. Но что ввело меня в заблуждение? Вовсе не изображение, предъявленное на экране, а слово, межкадровые надписи, трактующие «картинки» как кинорепортаж о боях.

Теоретически мыслим и иной экранный контекст, в кото-

ром атрибуция наших кадров будет совершенно точной. Например: «Матросы и красногвардейцы на отдыхе и переформировании в Гатчине. 1917, 8 ноября (по ст. стилю)». День 8 ноября ничуть не менее «исторический», чем день 1 ноября. При такой трактовке экранная мистификация уходит, полностью испаряется. Тем самым, мы возвращаемся к реплике профессора- историка: документирует или мистифицирует в кино только слово. Кажется, только оно верно или неверно прикрепляет «картинку» к времени, месту, событию.

Однако, в этом лишь только первый, верхний – что называется, самый очевидный – слой смысла. Советская историческая наука не то чтобы совсем не занималась строением и бытованием художественного образа, но, как правило, не опиралась на него в работе над памятниками. Именно этим и была показательна та дискуссия в архивном институте, о которой шла речь в начале сообщения.

Второй слой смысла выступает в выкрике матроса: пусть казаки от нас бегут, а мы будем их преследовать; если бы удалось поймать Керенского, мы бы сейчас инсценировали его пленение. Это значит, во-первых, что цель построения и проходов воинских частей по Гатчине (съёмка!) от участников не скрыта. А во-вторых, они, участники, имеют своё, словесно выраженное, мнение о содержании будущего фильма. Оно обобщено многозначительной репликой: «на кинематограф попадём, да ещё и в историю».

Вольные выкрики массовки, сохраненные в тексте Дыбен-

ко, удивительным образом проясняют академическую картину сложения специфического исторического источника. Как всё это можно истолковать? Коротко говоря: ничего необыкновенного не произошло. Некое событие или явление не было по объективным причинам «документировано». Таких случаев – бесконечное множество. Вот хотя бы наугад взятые эпизоды отечественной истории – клятва Герцена и Огарёва на Воробьёвых горах, имя настоящего отца императора Павла I, беседа Пушкина с Николаем I в Царскосельском парке... И т. д. Само собой разумеется: там, где нет документа, главную роль в историческом исследовании начинают играть мемуары. На них и основаны наши представления о перечисленных предметах.

Неигровое кино не составляет здесь исключения. В нашем случае участники и свидетели недавних событий находятся на месте этих событий, носят те же одежды, вооружены теми же винтовками, руководимы теми же командирами. Перед кинообъективом они вполне сознательно пытаются воспроизвести ушедшие день и час. Своими построениями, маршами, жестами и выражениями лиц они как бы утверждают: неделю назад, в момент самого вооруженного столкновения с казаками, мы действовали приблизительно так.

Нетрудно понять, что в их пластике и прохождении есть очевидная мемуарная составляющая.

Тем более, в немом кино фигуранты съёмок не могут рассказать о минувших происшествиях. Поэтому, подобно

как раз немым собеседникам, они переходят на язык мимики и жестов, на беззвучную имитацию недавних своих усилий. Конечно, постановочная «документальная» съёмка есть очень своеобразный исторический памятник; он требует и от режиссёра, и от исследователя специфических приёмов использования. Ни в кино, ни в историческом источниковедении эти приёмы почти не разработаны. Но подчеркнём ещё раз: мифологизация и даже фальсификация возникают здесь не в самой съёмке, а в её словесной атрибуции и в общем контексте фильма.

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.