



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(4Беи)

### **Ремишевский К. И.**

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

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(4Беи)

© Ремишевский К. И., 2014

© Вышэйшая школа, 2014

## Содержание

Предисловие	7
Введение	10
Феномен событийной кинохроники	19
Белорусские хроникальные выпуски раннего периода	34
Белорусская кинодокументалистика второй половины 1930-х годов	51
Конец ознакомительного фрагмента.	65

# **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 хроникального 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.

Кинодокументалистика 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 несколько 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. Гниломедов,*  
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 настолько 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 – свертывают 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»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.

Другими словами, направление технического прогресса в аудиовизуальной коммуникации детерминировано потребностями социального функционирования экранной сферы. 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 параэстетических, внехудожественных продуктов и процессов»<sup>2</sup>. 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. Немногим 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»<sup>3</sup>. Предельная лаконичность оставляет возможность для неопределенно широкого толкования, критерии правомерности отнесения к указанному фонду опущены.

---

<sup>2</sup> Там же. С. 48–49.

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

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

В какой мере рассматриваемый документальный материал можно считать протоколно бесстрастным, 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 немыслимо. 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 признаками 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-х<sup>4</sup>.

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. № 292-3 «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.

---

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

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.

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 предка-мерной 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. Фелоновым. 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»<sup>5</sup>.

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.

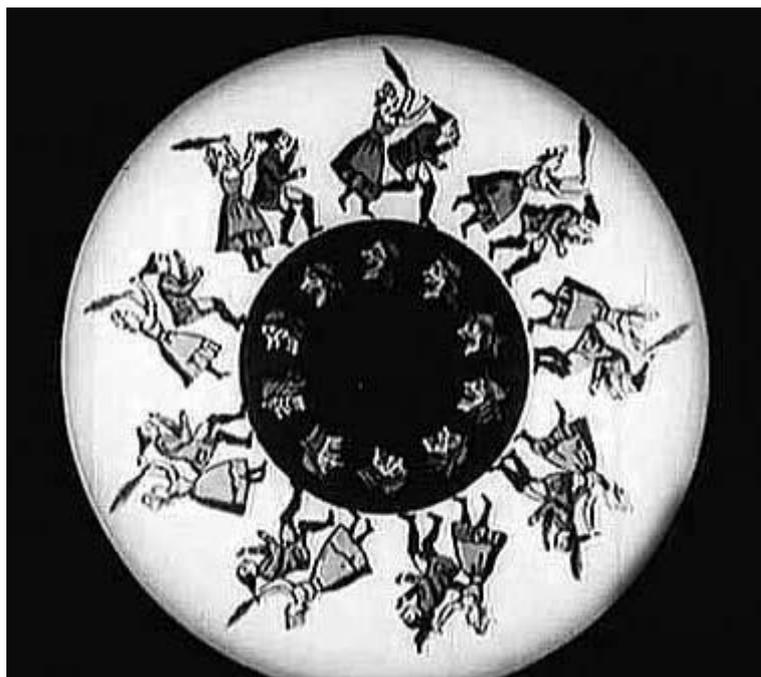
Совсем иначе дело обстоит с видео- или цифровым кадром. Российский киновед Н. Изволов, анализируя результаты свершившейся (но до конца так и не осознанной) цифровой революции, называет восемь признаков, отличающих кадр на киноплёнке от его аналогового или дигитального клона:

«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.

---

<sup>5</sup> Фелонов 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 кинопленочного 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 математически скучными строками. Более того, кино, переведенное на видеоноситель, все равно отличается от оригинального видеоизображения – глаз никогда не ошибается<sup>6</sup>.

Сложность и трудоемкость работы с аудиовизуальными материалами на кинопленке (и особенно архивной кинохроникой, возраст которой превышает критическую черту «быто-

---

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

вого 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»<sup>7</sup>.

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...»<sup>8</sup>.

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...

---

<sup>7</sup> Красинский А.В. Белорусское киноискусство: проблемы становления, особенности современного кинопроцесса: Автореф. диссертации кандидата искусствоведения. М., 1983.

<sup>8</sup> 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 опытнейших 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 Люмьера 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 «Pathé-journal» («Пате-журнал»). Далекое 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. Прimitивная 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-журналь», девизом которого было «Все видим, все знаем», охватывала более двух десятков 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 К<sup>0</sup>», 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-журнал» (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 квалифицированных 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)<sup>9</sup>.

Американская и английская кинохроника 1930-1950-х годов отличалась от европейской континентальной и в стилевом отношении: она несла на себе печать журнализма и феноменологичности. 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»<sup>10</sup>. 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

---

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

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

важности создания приемлемых условий быта и необходимости широких привилегий для наиболее пострадавших.





*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 внедрялись в прокат особо настойчиво. «Французский национальный девиз “Свобода, равенство и братство” был заменен другой триадой: “Отечество, труд, семья”»<sup>11</sup>.

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.

---

<sup>11</sup> Ibid. P. 59.

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.

Неудивительно, что именно через профсоюзы в эти годы осуществлялась государственная политика и в организации «кинодосуга» для простых итальянцев. В конце 1920-х годов цена билета на сеанс составляла две лиры (по тем временам для беднейших слоев населения это было немало, сумма была сопоставима со стоимостью скромного обеда в кафе). Позже цену зафиксировали, и в результате инфляции через несколько лет поход в кино окажется самым дешевым из доступных видов досуга. Кроме того, членам профсоюза предлагались скидки и бесплатные билеты по будним дням, исключая премьерные показы. Распространение билетов осуществлялось местными профсоюзами, а желающих попасть на сеанс было больше, чем мест в кинотеатрах.

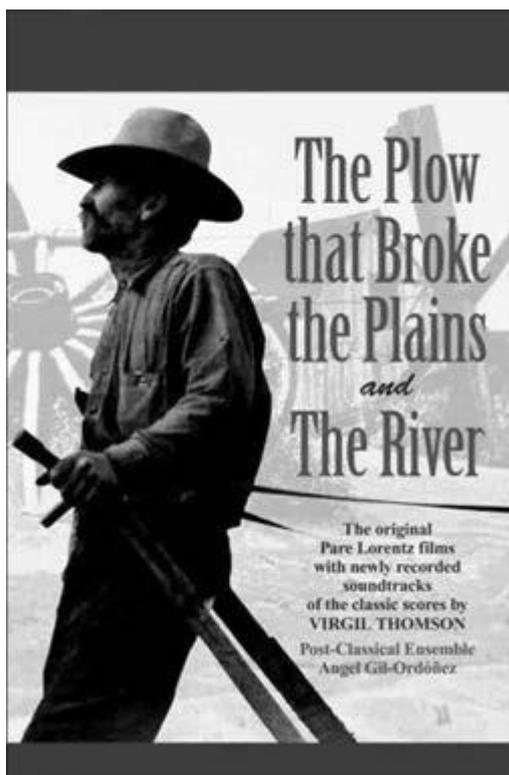
Даже краткий обзор состояния кинопериодики в крупных кинематографических державах в период между Первой и Второй мировыми войнами позволяет выявить ожидаемую и вполне объяснимую закономерность: стремление кинодокументалистов к организации и массовому прокату кинохроникального материала в форме киножурнала получало безоговорочную финансово-организационную поддержку лишь в тех государствах, где вопросы массовой агитации и пропаганды считались приоритетной частью государственной политики.

Типичен пример Северной Америки, где с 1935 по 1951 год новостной киножурнал «Марш времени» («The March of Time») продюсировался медийным концерном «Тайм» как локальный бизнес-проект, завершившийся вполне предсказуемо – финансовым крахом. Этот и ряд примеров с другими киножурналами – «Paramount News» (1927–1957), «Fox Movietone News» (1928–1963), «Hearst Metrotone News» (1914–1967), «Universal Newsreel» (1929–

1967) – демонстрируют стойкое нежелание законодательной ветви власти США выделять бюджетные средства на кинодокументалистику, независимо от того, чьим интересам она могла бы служить.

Так, например, выдающийся американский кинорежиссер и кинокритик Пэр Лоренц за всю свою профессиональную карьеру лишь в порядке исключения получил возможность снять две неигровые ленты на деньги, выделенные правительством. Речь идет о хрестоматийных фильмах «Плуг, который вспахал целину» («The Plow that Broke the Plains», 1936) и «Река» («The River», 1937), ставших вехами в развитии мировой социальной и эколого-ориентированной кинодокументалистики.





*Кадр из документального фильма «Плуг, который вспахал целину» (США, 1936) и современный рекламный постер, популяризирующий ленты режиссера П. Лоренца*

В 1940 году американское правительство прекратило финансировать хроникально-документальные кинопроекты Лоренца. Во время Второй мировой войны он получил назначение в авиатранспортное командование ВВС Армии США и растрачивал свой редкий талант на изготовление учебно-инструктивных фильмов о маршрутах полетов для молодых летчиков<sup>12</sup>.

\* \* \*

Экранная хроника и кинодокументалистика – даже в странах-соседах, государствах одного региона – нередко возникала вследствие совершенно разных побудительных мотивов. Многообразие причин ее возникновения косвенно свидетельствует о высокой социальной востребованности неигровых форм экранной культуры, их информационном, познавательном, идеологическом и воспитательном потенциале.

Еще до начала Первой мировой войны было положено начало литовской кинолетописи. Своим появлением национальная кинохроника обязана оператору Раджюнасу, местом постоянного проживания которого была не Литва, а американский штат Мичиган. Поддерживая постоянные контакты с представителями литовской диаспоры, Раджюнас выстроил вполне рентабельную схему производства и дистрибуции – из ежегодных поездок на родину он привозил значительные объемы видового, этнографического, бытописательного хроникального материала и затем самостоятельно организовывал его прокат в местах компактного проживания соотечественников. Сеансы имели ошеломляющий успех, эмигранты посредством экрана устанавливали пусть виртуальный, но все же очень важный для них коммуни-

---

<sup>12</sup> Barsam R.M. Nonfiction film: a critical history. Bloomington, 1973.

кативный канал с родными ландшафтами, сельскими и городскими пейзажами, знакомой с детства средой обитания.

Латышская документалистика, благодаря торгово-коммуникативному потенциалу рижского и либавского портов, возникла почти сразу после первого сеанса братьев Люмьер. В отличие от литовской она была ориентирована не на внешний, а на внутренний рынок, подтверждением чего стал стремительный рост числа кинотеатров в Риге и других крупных городах. Заметный вклад в развитие латышского неигрового кино внес знаменитый кинооператор Э. Тисе (в дальнейшем один из ближайших коллег С. Эйзенштейна), начавший свою профессиональную деятельность в Либаве и снявший в Латвии ряд видовых и этнографических лент в период с 1913 по 1915 год.

Колыбелью украинской кинодокументалистики стал Харьков, лидирующий в южном регионе по числу кинотеатров, многие из которых открылись уже в 1897–1899 годах. На рубеже XIX и XX веков харьковский художник-фотограф Альфред Федецкий начал регулярные съемки событийных киносюжетов массовых народных гуляний, праздников, конной джигитовки казаков и т. д. В стремлении к коммерческому успеху А. Федецкий установил тесные связи с французской фирмой «Гомон» («Gaumont»), по заказу которой снимал хроникальные сюжеты на юге России и которая наделила его полномочиями территориального дистрибутора ее кинопродукции в юго-западной части Российской империи.





*Фотопортрет А.К. Федецкого (Харьков, 1903) и книга В. Миславского «Искусство фотографии Альфреда Федецкого» (2009), посвященная творчеству выдающегося украинского фотографа и кинооператора*

Совершенно иначе ситуация с кинохроникой складывалась в белорусских городах, где сеть кинотеатров в дореволюционный период была значительно более скромная, чем, например, в Риге, Харькове или Киеве.

Наиболее ранние по хронологии кино съемки на белорусской земле состоялись лишь в годы Первой мировой войны. В объективы операторов корреспондентских пунктов фирмы Пате попали отдельные военные события, колонны беженцев и т. д. Кинокадры о ходе военных действий создавались в качестве коммерческой хроники, а белорусский ландшафт выступал лишь фоном для трагических событий. К сожалению, достоверными сведениями даже о единичных попытках проведения кинохроникальных съемок белорусскими операторами и создании в этот период отдельных артефактов, закладывающих фундамент национальной кинолетописи, исследователи на сегодняшний день не располагают.

В то время как авторское неигровое кино с переменным успехом пыталось отстаивать свое право на существование, традиционалистская информационная кинохроника, репрезентируемая главным образом в кино-журнальной форме, триумфально шествовала по стационарным экранам больших и малых кинотеатров, мобильным полотнищам многочисленных кинопередвижек Советской России. В этой связи уместно заметить, что линию развития авторской, поэтической документалистики, апологетом которой в СССР был легендарный Дзига Вертов, не без оснований называют «пульсирующей» – на какое-то время возникающей, а затем почти полностью исчезающей, чтобы по прошествии десятилетий снова возродиться и поразить искушенного зрителя своим интеллектуальным и эстетическим потенциалом.

В 1925 году на смену «Кинонеделе» (1918–1919), «Кино-Правде» (1922–1924) и «Госкинокалендарю» (1923–1925) в Москву пришел обновленный «Совкиножурнал». Возникновение и дальнейшая эволюция этого периодического экранного медиа, осуществляющего

репрезентацию событийной кинохроники, оказали решающее влияние на облик советской кинодокументалистики вплоть до 1990-х годов.

В 1925–1930 годах, еще до того, как «Совкиножурнал» получил общесоюзный статус, его руководством, творческим и производственным персоналом были выработаны основные подходы к производству и структуре этого периодического издания, порядку взаимодействия с корреспондентскими пунктами на местах. Структура журнала обычно состояла из пяти-шести (иногда восьми) сюжетов, монтажная иерархия которых была довольно стабильной. Журнал начинался сюжетом официальной, чаще всего правительственной тематики, затем следовал рассказ о значимых внешнеполитических событиях (нередко визитах правительственных делегаций), третьим шел сюжет индустриальной тематики, далее освещались вопросы о положении в сельском хозяйстве, о достижениях в социально-культурной сфере. Заключительный сюжет посвящался спортивно-массовым, досуговым или юбилейным мероприятиям.

В 1930 году главный киножурнал СССР был переименован в «Союз-киножурнал». Его руководство, редакторы, режиссеры, монтажеры встали перед необходимостью регулярно включать в структуру выпуска сюжеты из национальных республик.

Это событие, с одной стороны, придало организационное ускорение процессу становления многих республиканских студий кинохроники, в том числе и белорусской; с другой стороны, вследствие введения системы тематического планирования содержания и структуры киножурналов, которые в определенной степени вытесняли документальные фильмы из плана производства, сделало невозможным существование в кинодокументалистике подчеркнуто авторских проявлений (тем более не на московской студии, а на национальных и региональных).

Особенности сюжетосложения ограниченного по метражу документального киноочерка таковы, что его авторы не всегда могли (или же были лишены этой возможности) подробно останавливаться на «истории вопроса», предоставлять зрителю весь спектр информации и мнений по рассматриваемой проблеме. На это просто не было времени – не тот «жанр»... Но тем задача и сложнее, и ответственнее, и благороднее, что очень трудно сделать девяти-, десятиминутное киноповествование максимально адекватным тем реальным событиям, о которых идет речь. Не секрет, что на практике – даже у наиболее чутких к «вопросам правды» режиссеров – решение этой задачи наталкивалось на множество мелких препятствий, сиюминутных соображений и требований, привходящих извне и продиктованных «особенностями текущего момента».

На первый план выходил вопрос не адекватности, а релевантности информации. Фактически речь шла о поиске и отборе «подходящих» событий и фактов, непосредственно влияющих на процессы формирования исторической памяти и этнокультурной идентичности.

С технической точки зрения требование релевантности принуждало создавать такой тип коммуникативной связи между производителем и потребителем, при котором на любой (даже еще только предполагаемый) тематический запрос следовало давать реципиенту экранный ответ, вполне соответствующий тематике запроса. При этом политико-воспитательный эффект достигался не конструированием новой, «виртуальной» реальности, а ангажированностью дискурса, выполняющего роль фильтра при выборе жизненного материала для подготовки «желательных» экранных ответов (дискурс здесь понимается как актуализированная экранным неигровым посланием форма объективации содержания сознания, регулируемая конкретным для 1930-х годов типом рациональности).

Отрицая идеи представителей Франкфуртской школы в области социологии и социальной философии, советские идеологи 1930-х годов на практике выстраивали такую систему информационного воздействия на общество, которая полностью вписывалась в теории Маркузе: «Человек из “одномерного” существа в условиях тотальной информатизации общества

превращается в существо “прозрачное”, отличающееся не тем, что в нем информация задерживается, а тем, что она проходит через него с некоторой скоростью. Главное ее предназначение – регулирование поведения человека. Поэтому сегодня актуальны проблемы понимания информации, ее сортировки и приспособления к новым условиям»<sup>13</sup>.

В недрах белорусской кинодокументалистики, ведущей свою историю с весны 1925 года, не возникало драматических конфликтов и дискуссий, даже отдаленно похожих на те, что развернулись в Москве между сторонниками В. Шкловского и Д. Вертова. В отличие от России в Беларуси иным был масштаб, гораздо более специфичными, локальными были и проблемы становления национальной кинодокументалистики. Практический вектор развития белорусской кинохроники был предопределен: она могла развиваться лишь в рамках информационно-протокольного направления, довольно строго регламентирующего формы взаимоотношений автора с реальностью. Государственная граница СССР с Польшей проходила в 30 километрах западнее столицы БССР; белорусская студия художественных фильмов находилась за пределами республики (поначалу в Москве, а с 1928 года в Ленинграде). Ее сценарный портфель, репертуарная политика и состав творческого коллектива в довоенный период были таковы, что белорусской, национальной ее можно было считать лишь номинально.

В этих условиях руководство, по сути, еще не существующей белорусской кинематографии связывало определенные надежды с работой сектора кинохроники Белгоскино, решение о создании которого было принято еще в 1924 году.

В качестве промежуточного резюме следует отметить, что идея систематического производства событийной кинохроники – при всей своей очевидной привлекательности как для того, кто оказывается владельцем имущественных прав на ее использование во всех возможных формах, так и для потребителя аудиовизуального контента – неуклонно наталкивается на необходимость выполнения ряда условий и требований.

Эти ограничения с удивительным постоянством возникают во всех мировых кинематографиях, независимо от социально-политических, этнокультурных и производственно-экономических особенностей того или иного государства. Все они так или иначе связаны с высокой затратностью организации процесса кинохроникального производства и особенно его поддержания на неизменно высоком уровне в течение длительного исторического периода. Кроме того, кинохроника тяготеет к консерватизму формально-содержательных подходов к выбору тем и освещению событий, что, в свою очередь, может быть реализовано лишь в относительно стабильных общественно-политических условиях.

Из этого вытекает необходимость нахождения и соблюдения единожды определенных правил игры – неизменных форм коммерческой или некоммерческой общественной репрезентации созданной аудиовизуальной продукции. Поиск удовлетворительного решения этой задачи неминуемо приводит организаторов неигрового кинопроизводства к такой практически безальтернативной форме представления хроникального материала, как киножурнал – новостной или тематический.

Итак, «формат» конечного продукта определен – это новостной киножурнал. Вслед за этим незамедлительно возникает проблема организации максимально широкой и контролируемой дистрибуции специально созданного и успевшего стать совсем не дешевым для своих заказчиков экранного информационного продукта. Разумеется, в странах с высоким уровнем централизации государственного управления эта проблема решается относительно легко, поскольку такой идеологически значимый сегмент индустрии досуга, как кинопрокат, всегда подконтролен властям. Однако социальная характеристика и жанрово-стилевые предпочтения основной части посетителей кинотеатра таковы, что они готовы выступать реци-

---

<sup>13</sup> Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994. С. 68.

пиентами киножурнального контента лишь в рамках досугово-рекреационного мероприятия. Другими словами, без «гвоздя кинопрограммы», без полуторачасовой игровой ленты, к которой киножурнал может быть добавлен в качестве «идеологической нагрузки», любые попытки кинотеатральной дистрибуции хроники обречены на провал.

Еще более проблематично складывается судьба киножурнала в странах с устойчивыми многовековыми демократическими традициями, а также в государствах со сложным административно-территориальным, полиэтническим, поликонфессиональным устройством (например, общегосударственный швейцарский киножурнал постоянно критиковали за дисбаланс, проявлявшийся в количестве и продолжительности сюжетов, отражающих жизнь различных кантонов).

Раз за разом проблема организации массовой репрезентации (а это вопрос эффективности!) наталкивается на невозможность достижения согласия между различными группами населения. Попытка долгосрочного тематического планирования кинохроникального контента в этих условиях будет постоянно подвергаться безжалостной и скорее всего неконструктивной критике со стороны противоборствующих социальных или этнических групп. Сам факт успешного и достаточно продолжительного существования общенационального киножурнала выступает одновременно и причиной, и следствием социального согласия (пусть даже только желаемого и фактически еще не достигнутого), политической устойчивости и неизменности экономического курса.

## Белорусские хроникальные выпуски раннего периода



К началу 1925 года из 62 кинозалов, действовавших в БССР, лишь 4 принадлежали Белгоскино (т. е. менее 6,5 % от общего числа). Остальные представляли собой частно-предпринимательские (в условиях нэпа не могло быть иначе), нередко высокорентабельные досуговые учреждения, ориентированные главным образом на зарубежную экранную кинопродукцию. В основном это были ленты крайне низкого технического и художественного

качества. Наметился определенный дисбаланс между ростом числа кинозалов со стационарными киноустановками, с одной стороны, и содержанием демонстрируемых фильмов, с другой. Все попытки упорядочить производство белорусской кинохроники до начала 1930-х годов не принесли желаемых результатов. Один из наиболее эффективных методов агитации за прогрессивность нового уклада жизни – агитация фактами – так и не был поставлен на должный уровень.

Несмотря на отсутствие минимально необходимой творческо-производственной базы, уже весной 1925 года в Минске были сняты отдельные хроникальные киносюжеты – «Первомай в Минске», «Первый выпуск киномехаников» и др. О большинстве из них остались лишь письменные свидетельства<sup>14</sup>.

За десять лет работы сектором кинохроники Белгоскино (1925–1930) и Всебелорусским отделением кинохроники (1931–1934) было создано не более 120 неигровых фильмов и выпусков, из которых в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов в настоящее время находится на хранении менее половины от общего числа.

Приехавший осенью 1926 года из Узбекистана в Минск для организации производства белорусской кинохроники М. Леонтьев (в 1924–1925 годах он работал техническим директором кинофабрики «Шарк Юлдуз» в Ташкенте) оказался в ситуации катастрофического недостатка ресурсов. Тем не менее именно М. Леонтьев в феврале 1927 года снял хроникальный фильм «Дом-музей I съезда РСДРП в Минске». Несомненно, М. Леонтьев был не только технически подготовленным, но и художественно одаренным автором-оператором: первая в истории белорусского кино панорама на 180 градусов, запечатлевшая исторический центр Минска в районе площади Свободы (до 1917 г. – Соборная площадь), была снята именно им.

В момент съемок сюжета о Доме-музее I съезда РСДРП Минск еще не имел статуса официальной столицы БССР. С юридической точки зрения Минск стал столицей только 11 апреля 1927 года, когда постановлением VIII Всебелорусского съезда Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов была утверждена Конституция БССР.

«Дом-музей I съезда РСДРП в Минске» – наиболее ранний экранный артефакт, проливающий свет на состояние социально-культурной сферы Беларуси в период между двумя войнами. Благодаря усилиям работников БГАКФФД этот уникальный кинодокумент дошел до наших дней в удовлетворительном техническом состоянии.

Период организационного и производственно-творческого становления белорусской кинохроники затянулся до начала 1930-х годов. Большую ценность представляют воспоминания о том времени одного из ветеранов белорусской документалистики Иосифа Наумовича Вейнеровича: «...по мере увеличения выпуска фильмов и журналов и в Ленинграде (где находилась белорусская студия художественных фильмов – Белгоскино), и в Минске все острее давала себя чувствовать нехватка творческих и технических специалистов, особенно среди хроникеров. Частая смена режиссеров и операторов, приезжавших сюда лишь на короткое время и недостаточно знавших снимаемый материал и особенности национальной культуры Белоруссии, отрицательно сказывалась на всей работе хроники и в первую очередь на росте качества наших фильмов и журналов.

Остро вставала проблема подготовки своих киноспециалистов. И уже в 1929 году Белгоскино через партийные, профсоюзные и комсомольские организации республики провело отбор и послало небольшую группу молодежи в Московский и Ленинградский техникумы кинематографии на режиссерский и операторский факультеты.

---

<sup>14</sup> История белорусского кино. 1924–1945. Минск, 1969; Кино Советской Белоруссии. М., 1975; *Красинский А.В.* Белорусское киноискусство: проблемы становления, особенности современного кинопроцесса: Автореф. дне... д-ра искусствования. М., 1983; *Красинский А.В.* Кино: игровое плюс документальное. Минск, 1987.



*Кадры из хроникального выпуска «Дом-музей I съезда РСДРП в Минске» (1927)*

Наряду с этим смелей стали выдвигать на самостоятельную работу прошедших практическую подготовку молодых работников. Начиная в те годы работу на хронике в качестве помощника оператора В. Цитрон вскоре стал оператором... В 1934 году коллектив студии пополнился еще одним выпускником ВГИКа, оператором М. Беровым, снявшим многие сотни киносюжетов, создавшим немало отличных неигровых фильмов за годы своей работы в белорусском кино. В том же 1934 году начал свою работу помощником оператора у Н. Стрешнева В. Цеслюк...»<sup>15</sup>.

В 1932 году общее число кинозалов в Беларуси возросло до 404, из них в ведении Белгоскино находилась уже 61 стационарная киноустановка (или 15 % от их общей численности). Исходя из статистики, можно сделать вывод о том, что ситуация, сложившаяся в ходе национализации инфраструктуры отрасли кинопроката, радикально не изменилась. Однако такое заключение было бы ошибочным, поскольку остальные 85 % кинозалов, не входящих в структуру Белгоскино, были уже не частными, а находились на балансе иных государственных

<sup>15</sup> ^ино Советской Белоруссии. М., 1975. С. 78.

ных ведомств. О том, что процесс укрупнения Белгоскино шел достаточно быстро, свидетельствует и рост числа сельских кинопередвижек: в конце 1932 года их было уже 376<sup>16</sup>.

Постепенный переход всех звеньев системы «производство-прокат» под контроль органов государственного управления требовал насыщения каналов экранной коммуникации идеологически выверенным информационным наполнением.

Для повышения эффективности и упорядочения работы по созданию советской кинохроники в 1930 году в Москве был образован трест «Союз-кинохроника», включающий Московскую студию документальных фильмов, студии кинохроники в Ленинграде, Харькове и Ростове-на-Дону. 1 июля 1931 года в структуру треста вошла и Минская студия кинохроники. Ее руководителем был назначен 22-летний Борис Небылицкий, ранее работавший оператором хроники на 3-й фабрике «Совкино» (с 1936 года – Московская студия кинохроники)<sup>17</sup>.

Изменение названия Минской студии кинохроники (с 1 июля 1931 года уже не сектор, а Всебелорусское отделение «Союзкинохроники») отразило принципиальную смену подходов к управлению всей отраслью неигрового кино в масштабах Советского государства. «Актуальной кинематографией» кинохроника могла стать, лишь успевая фиксировать на пленку разительные перемены, произошедшие на бывших окраинах и в экономически отсталых регионах огромной страны. Это было время планомерного и решительного освоения Восточной Сибири, Крайнего Севера, Средней Азии, Казахстана. Фронт «кинохроникерского обслуживания» растянулся на многие тысячи километров. Оперативность освещения во многом зависела от близости хроникера к месту происходящих событий.

Особое внимание уделялось укреплению корреспондентской сети «Союзкиножурнала» на местах, что в дальнейшем послужило фундаментом республиканских и региональных киностудий, способствовало росту и развитию производственной и творческой базы кинохроники в национальных республиках.

В рамках централизации производства кинопериодики Всебелорусское отделение «Союзкинохроники» на несколько лет было фактически превращено в корреспондентский пункт всего Западного региона, призванный обеспечивать московских режиссеров-монтажеров хроникальным материалом для регулярного выпуска тематических всесоюзных киножурналов «За социалистическую деревню», «Наука и техника», «На страже СССР», «Железнодорожник», «Советское искусство», «Пионерия». В 1930 году были организованы два корреспондентских пункта в Гомеле и Витебске, годом позже еще один корпункт, входящий в сферу ответственности Белгоскино, был создан в Смоленске. Основной задачей белорусских операторов Н. Стрешнева, Л. Эпельбаума, С. Друбича, помощников оператора И. Вейнеровича и В. Цитрона стала съемка сюжетов для монтировавшихся в Москве киножурналов.

Один из наиболее авторитетных исследователей белорусского неигрового кино раннего периода доктор искусствоведения, профессор А.В. Красинский приводит сведения о том, что на белорусской неигровой студии «начиная с 1931 года выпускалось два киножурнала – “За сацыялістычную Беларусь” (“Савецкая Беларусь”) и “Чекіст” (“На варце”). Выпуск журнала “Чекіст” был организован по ходатайству командования Советской Армии»<sup>18</sup>.

Свидетельством высокой востребованности хроникальных выпусков в самой Беларуси является просьба руководства Белгоскино, адресованная администрации треста «Союзкинохроника»: «Опыт издания такого журнала (“Чекіст”. – *Прим. авт.*) в условиях границ БССР себя целиком оправдал и начинание это поддержано красноармейской общественно-

---

<sup>16</sup> НА РБ, ф. 246, оп. 1, д. 389, л. 21.

<sup>17</sup> Небылицкий Б.Р. Репортаж о кинорепортаже. М., 1962. С. 72–73.

<sup>18</sup> История белорусского кино. 1924–1945. Минск, 1969. С. 137.

стью. Мы настаиваем на необходимости учесть особые условия Белорусской ССР, являющейся форпостом Советского Союза, и обязательно включить в план 1932 года по линии хроники Белгоскино дополнительно 12 номеров кино-журнала «Чекист»<sup>19</sup>.

А.В. Красинский пишет: «Руководство треста «Союзкинохроника» удовлетворило ходатайство Белгоскино, и пограничники Белорусского военного округа имели возможность видеть киножурналы, посвященные их службе и быту, а также жизни белорусского народа»<sup>20</sup>.

В белорусской прессе и архивных документах периода 1931–1934 годов сохранились упоминания не только о киножурнале «Чекист» (возможны альтернативные названия этого журнала – «На страже СССР» или «На варце»), но и об отдельных выпусках киножурнала «За социалистическую Беларусь». Эти весьма отрывочные и противоречивые сведения не позволяют дать однозначный ответ на вопросы: можно ли считать эти отдельные выпуски кинопериодики национальной киножурнальной продукцией? Была ли она не только снята, но и смонтирована в Беларуси? Для какого зрителя она предназначалась и где демонстрировалась?

Косвенная творческо-производственная информация – отсутствие на Минской студии кинохроники в тот период оборудования для массового тиражирования фильмокопий и ряда других важных технологических операций – принуждает сделать вывод, что в различного рода воспоминаниях, относящихся к первой половине и середине 1930-х годов, речь идет о «не совсем белорусской» кинопериодике.

Есть основания полагать, что в данном случае имеются в виду отдельные номера киножурналов треста «Союзкинохроника» (в частности, «За социалистическую деревню», «Наука и техника», «На страже СССР», «Железнодорожник» и др.), которые для проката в БССР могли быть не только снабжены белорусскими титрами и надписями, но даже незначительно перемонтированы. Для актуализации содержания из этих номеров кинопериодики удалялись сюжеты, не имеющие отношения к реалиям БССР, а белорусская кинохроника, «рассыпанная» по разным номерам, напротив, концентрировалась в одном перемонтажном выпуске.

На основе данного предположения можно сделать заключение, каким именно образом белорусский хроникальный материал из общесоюзного киножурнала «На страже СССР» мог быть повторно использован в хроникальном выпуске, демонстрировавшемся на территории БССР под названием «На варце». Эта гипотеза, разумеется, требует дальнейшего подтверждения на основе компаративного анализа экранного материала, однако сегодня она представляется наиболее реалистичной.

В рамках настоящего исследования значительный интерес представляют побудительные причины неоднократно предпринимавшихся попыток перейти от производства отдельных хроникальных выпусков к регулярному выпуску белорусской кинопериодики. Почему на протяжении почти всего предвоенного десятилетия руководители отрасли – да и сами кинохроникеры – настойчиво выступали именно за кинопериодику? В чем заключались принципиальные отличия между хроникально-документальными выпусками, просветительскими или технико-пропагандистскими фильмами, с одной стороны, и кинопериодикой, с другой? Почему считалось, что первая группа неигровых лент не была способна в полной мере компенсировать отсутствие второй?

Ответ на эти вопросы может быть получен в результате анализа сферы репрезентации – изучения форм кинопрокатной деятельности, особенно тех ее проявлений, которые сви-

---

<sup>19</sup> НА РБ, ф. 246, д. 365, л. 6.

<sup>20</sup> История белорусского кино. 1924–1945. Минск, 1969. С. 137.

детельствуют о максимальной стандартизации и регламентации всех компонентов типового киносеанса.

Еще в первой половине 1920-х была сформулирована так называемая «ленинская пропорция» киносеанса, согласно которой полнометражной игровой ленте обязательно должен был предшествовать пропагандистский, идеологически насыщенный (но не обязательно хроникальный!) неигровой фильм. Эта директива была продиктована В.И. Лениным по телефону из Горок управляющему делами Совнаркома Н.П. Горбунову 17 января 1922 года. Спустя 10 дней директива была направлена для оформления в Наркомпрос Е.А. Литкенсу.

В феврале 1922 года этот тезис получил дополнительное обоснование – В.И. Ленин в беседе с А.В. Луначарским сказал следующее: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то не важно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место»<sup>21</sup>.

Начало 1930-х годов в Беларуси, как и во всем Советском Союзе, ознаменовалось радикальными изменениями в подходах к развитию кинематографа. В это время начались беспощадная критика и свертывание основных механизмов функционирования «киноэпа», когда в условиях тотальной «иностранины» на экранах советских кинотеатров советское киноискусство допускало, с точки зрения официальных властей, массу серьезных ошибок<sup>22</sup>.

В предвоенное десятилетие, сосредоточив в своих руках все нити управления кинематографом и принимая активное участие в функционировании системы кино, И.В. Сталин, скорректировав ленинский подход, придал «важнейшему из искусств» такой вектор развития, который за короткий период превратил кино в одно из самых действенных и эффективных направлений агитационно-пропагандистской работы.

Обращаясь к ситуации 1933–1934 годов в БССР, необходимо отметить, что эти годы стали переломными для Всебелорусского отделения «Союзкинохроники». Вхождение в общесоюзный трест обеспечило возможность получения новой киносъемочной техники, улучшения снабжения пленкой и другими материалами.

Традиционалистский, производственно-рациональный подход белорусских операторов к созданию хроникальных сюжетов мало чем отличался от стиля работы, выработанного создателями «Пате-журнала» и другой европейской кинопериодики начала 1920-х годов.

Во-первых, такой метод был единственно возможным в условиях несовершенной технической базы белорусской студии кинохроники.

Во-вторых, он гарантировал максимальную востребованность у белорусского зрителя, не слишком искушенного в жанрово-стилевых изысках авторской метафорической кинодокументалистики. При этом публика восторженно реагировала на все новые выпуски белорусской кинохроники, тем самым подтверждая истинность постулата Андре Базена о приоритетности «эффекта мумификации действительности»<sup>23</sup>.

В-третьих, традиционная стилистика документального киноповествования обеспечивала максимальный отклик в массах, а следовательно, и пропагандистский эффект.

И наконец, в-четвертых, такой подход отвечал требованиям Московской студии кинохроники, периодически использовавшей белорусский киноматериал (как правило, не более чем в качестве хроникального «полуфабриката» для последующей монтажной переработки) в общесоюзных выпусках кинопериодики.

Перед белорусскими кинохроникерами не было каких-либо явных или скрытых преград, у них не существовало сомнений субъективного авторского характера в рамках оппо-

---

<sup>21</sup> Цит. по: *Болтянский Г.М.* Ленин и кино. М.; Л., 1925. С. 17–18.

<sup>22</sup> *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. Т.1. Немое кино. М., 1947. С. 90.

<sup>23</sup> *Базен А.* Что такое кино?: сб. статей; под ред. И. Вайсфельда. М., 1972.

зиции «автор – жизненный факт». Их творческая методология вытекала из «материальной» природы этого вида отражения действительности<sup>24</sup>. Является ли кинохроника «высоким искусством» или же она лишь «экранная информация», новая разновидность журналистики? – этот вопрос в середине 1930-х годов остро не стоял.

Социальный статус кинодокументалиста, оператора-хроникера в те годы был значительным и потому не требовал дополнительного акцентирования. «Человека с киноаппаратом» без труда выделяли из массы по специфической, иногда даже несколько экстравагантной манере одеваться. В отличие от московских документалистов минские кинохроникеры не облачались в мотоциклетные краги, кожаные куртки авиаторов и высокие ботинки на шнуровке, но все же элементы экипировки указывали на профессиональную готовность к экстриму и на некоторое «шаманство» профессии. К этому следует добавить очень высокий уровень социализации режиссеров и операторов неигрового кино, обусловленный спецификой работы. Каждый новый сюжет требовал обеспечения взаимодействия с представителями различных предприятий и учреждений, руководителями самого разного уровня и простыми людьми во всех населенных пунктах республики.

Одна из белорусских хроникальных лент начала 1930-х, внесших свою лепту в формирование исторической памяти белорусского народа и его культурной идентичности, – «Выставка БССР в Политехническом музее [Москвы]».

В 1931 году в московском Политехническом музее была развернута экспозиция, посвященная 10-й годовщине образования БССР, которая отражала успехи промышленности и сельского хозяйства, а также социальнокультурного развития Беларуси.

Всего два года назад, в 1929 году, в Советском Союзе был принят план первой пятилетки, который стал основой централизованного развития страны, в том числе и БССР. Промышленное строительство велось не только в крупных городах, оно перемещалось и в провинцию, поближе к сырьевой базе и дешевой рабочей силе, привлекаемой из белорусской деревни. Это вело к возникновению новых региональных промышленных центров – первую промышленную продукцию начали поставлять Добруш и Ново-Борисов.

---

<sup>24</sup> Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.



*В первом звуковом кинотеатре «Чырвоная Зорка» (Минск, ул. Советская) дозвуковая белорусская кинохроника находила своего заинтересованного зрителя (1933)*

Кадры хроникального выпуска, посвященного выставке, – это фрагменты наиболее ранней белорусской кинолетописи, отражающей особенности развития республики в начале 1930-х годов. Камера зафиксировала стенды самой выставки и лица посетителей, на которых запечатлен неподдельный интерес. В залах музея были представлены образцы белорусских металлообрабатывающих станков, продукция кожевенного производства и сельского хозяйства.

Отдельный, пожалуй, наиболее важный раздел экспозиции был посвящен работе белорусской прессы. В соответствии с принятым в январе 1930 года постановлением «Об утверждении положения о государственных и общественных издательствах» создавалась строгая система планирования работы издательств и контроля за их деятельностью. 28 января 1930 года в передовице газеты «Звезда» отмечалось: «Коммунистическая печать – коллективный агитатор, пропагандист и организатор социалистической реконструкции народного хозяйства, сильное оружие ленинской национальной политики партии».

Большое внимание уделялось такому средству массовой информации, как радио. В конце 1920-х – начале 1930-х годов в БССР развернулась радиофикация как «острое оружие, которое помогает бороться и побеждать заклятых врагов – кулаков, нэпманов и их союзников – попов всех мастей и других врагов пролетариата».

Перед периодическими изданиями в начале 1930-х годов ставилась задача идеологического обеспечения проведения коллективизации. В газете «Звезда» от 14 февраля 1930 года писали: «Газета “Беларуская вёска” должна решительно исправить свои ошибки: не плестись в хвосте, а быть во главе социалистической перестройки деревни». В год 10-летия БССР начали выходить специальные периодические издания республиканского масштаба, в которых пропагандировалась идея коллективизации сельского хозяйства: журналы «Шляхі калектывізацыі», «Беларуская работніца і сялянка», «Сельская і лясная гаспадарка».

Следует обратить внимание на то, что хроникальный выпуск, посвященный выставке БССР, создавался усилиями именно белорусских кинематографистов – операторов И. Вейнеровича и Н. Стрешнева, невзирая на то, что мероприятия, которые проходили в столице

Советского Союза, обычно входили в компетенцию операторов московской студии «Союзкинохроника». Это можно было воспринимать как акт высокого доверия к уровню профессионализма и компетентности белорусских документалистов.

Историческую ценность представляют кадры, на которых зафиксирован макет будущего Дома правительства. Он возводился в 1930–1933 годах и стал самым большим зданием довоенной Беларуси. Ленинградский архитектор Иосиф Лангбард, уроженец Гродненской губернии, стал победителем Всесоюзного конкурса на проект минской правительственной резиденции.

Хроникальный выпуск не только доносил до зрителя информационный контент, но и содержал политические лозунги. Об этом свидетельствует финальный титр этой дозвуковой кинохроники: «Успехи Советской Белоруссии – яркий образец для трудящихся Западной Белоруссии, томящихся под игом панской Польши». Следует заметить, что не только этот конкретный выпуск, но и все остальные белорусские хроникальные ленты второй половины 1920-х – 1930-х годов, даже созданные исключительно для белорусского проката, вплоть до 1939 года снабжались титрами и надписями почти исключительно на русском языке.

Один из наиболее ранних по хронологии фрагментов национальной кинолетописи, отражающих тему традиционной культуры в период до начала массовой коллективизации крестьянства, по иронии случая был создан не белорусскими, а российскими кинодокументалистами. Речь идет об эпизодах из полнометражного документального фильма «В Брянском Полесье», снятого в 1930 году одним из корифеев советской кинодокументалистики режиссером Ильей Копалиным в содружестве с оператором Петром Зотовым.





*Кадры белорусской экспозиции из хроникального выпуска «Выставка БССР в Политехническом музее» (1931)*

Для аудиовизуальной летописи – кинохроники и документалистики – характерно удивительное и очень ценное свойство. Иногда она доносит до зрителя сведения о тех срезях человеческого бытия, которые, по замыслу авторов, должны были бы остаться «за кадром», поскольку не вписываются, а может даже и противоречат авторской концепции. Хроникальные фрагменты из ленты И. Копалина «В Брянском Полесье» принадлежат именно к такой категории. Стремясь воспеть дух революционных перемен, прогрессивность социалистического общественного строя, авторы создали неповторимую по своей наивной простоте картину деревенской жизни, которая на их глазах уходила в небытие...



*Афиша документальной ленты режиссера И.Копалина «В Брянском Полесье» на украинском языке (1930)*

Кадры крестьянского быта полехов (эндоэтноним; именно так называли себя жители Брянско-Жиздринского Полесья) как нельзя лучше иллюстрируют механизм возникновения в хроникальном материале «привходящих смыслов», когда информационная емкость аудио-

визуального материала (равно как и его содержательная «многослойность») с течением времени только возрастает.

Уникальность этих кинокадров заключается не только в том, что показ крестьянского быта в советской документалистике того периода по понятным причинам не считался приоритетным направлением. Главное – в другом. Авторы фильма избрали и последовательно реализовали такие методы фиксации патриархального уклада полехов, которые не разрушили ни внутренней правды экранных событий, ни внешней, описательно-этнографической достоверности элементов быта.

Во вторую и в четвертую части 50-минутного фильма авторы включили уникальные эпизоды аутентичной деревенской жизни – жатву, обмолот, календарные праздники, в том числе весенний женский праздник «Маргосы», свадебные обряды, обряд освящения воды, крестный ход с чудодейственной иконой Божьей Матери.

Нельзя не сказать и о том, что места, где проходили съемки, находятся за пределами территории Республики Беларусь. Анализ экранного материала и архивные поиски позволили достоверно определить места съемок более чем 80-летней давности. Основные съемочные объекты группы Копалина находились в деревнях Бояновичи и Подбужье Жиздринского района Брянской губернии (согласно административному делению конца 1920-х годов). Расстояние, отделяющее этот район от самых ближних к нему – восточных – регионов Беларуси, даже по прямой линии составляет около 300 километров. Тем не менее Брянское Полесье – территория, этнически близкая к Беларуси. Сельское население этих районов и во второй половине XX века еще разговаривало на белорусском языке, обладало множеством культурных и этнографических признаков, характерных для белорусов-полешуков. Фрагменты ленты И. Копалина «В Брянском Полесье» и сегодня вызывают повышенный интерес, что свидетельствует об актуальности вопросов этнической самоидентификации нашего народа.









*Кадры из документального фильма «В Брянском Полесье; (кинофабрика «Союзкино», 1930)*

Начиная с 1933–1934 годов количество белорусских хроникальных выпусков, прямо или косвенно затрагивающих проблему формирования культурной памяти белорусского народа и его этнокультурной идентичности в различных ее формах, значительно увеличивается. Поэтому представляется целесообразным остановиться на существовании феномена «культурная память» как достаточно сложного для измерения и анализа.

«Благословенны забывающие, ибо не помнят они собственных ошибок» – эти слова Ф. Ницше можно обнаружить в любом сборнике афоризмов. Действительно, в несовершенствах памяти есть немало плюсов. Совершенная память, как и совершенная красота, по меньшей мере нежизнеспособна. Когда прошлое скрывается во мгле, многие несчастья тонут в реке забвения. Память может быть ложью, запомнившейся в качестве правды. Эти вынужденные потери делают коллективную и индивидуальную культурную память уникальной и живой системой. И напротив, совершенную память можно уподобить лишь совершенному жесткому диску компьютера, избавленному от погрешностей и упрощений...

Известный российский исследователь проблемы культурной памяти А. Васильев отмечает: «Поток работ, которые могут быть отнесены к области “исследований памяти” (memory research), в разных областях науки на протяжении 1980–1990 годов нарастал лавинообразно. Для обозначения коллективного измерения памяти было предложено большое количество англоязычных терминов (collective memory, social memory, cultural memory, popular memory, public memory). Большинство из них до сих пор не получило сколько-нибудь однозначных определений, их взаимное соотношение тоже остается предметом дискуссий»<sup>25</sup>.

В 1995 г. была опубликована этапная в этом отношении статья профессора Б. Зелицера (B. Zelizer) «Прочитывая прошлое “против шерсти”. Очертания memory studies»<sup>26</sup>. В ней выделены шесть основных положений, вокруг которых структурируется поле «collective memory studies». Фактически речь идет о попытке обозначения парадигмального поля исследований, формирующегося вокруг нескольких основных положений:

---

<sup>25</sup> Васильев А.Г. Культурное единство и многообразие современного мира в перспективе Memory Studies // Беларуская культура ва умовах глабалізацыі: матэрыялы навук. канф., прысвечанай 35-годдзю БДУКМ (Мінск, 3 снежня 2010 г., БДУКМ). С. 19

<sup>26</sup> Zelizer B. Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies // Critical Studies in Mass Communication. 1995. № 2. P. 221.

1) трактовка коллективной культурной памяти как процесса постоянного развертывания, трансформаций и видоизменений;

2) восприятие коллективной памяти как явления непредсказуемого, которое далеко не всегда носит линейный, рациональный, логический характер;

3) изучение коллективной памяти с точки зрения вырабатываемых ею стратегий обращения со временем в интересах тех или иных социальных групп;

4) соотнесение памяти с конкретным пространством – «местами» и ландшафтами, выявление топографии социально значимых воспоминаний;

5) понимание коллективной памяти как явления избирательного, социально распределенного, потенциально конфликтного;

6) видение коллективной памяти в «инструменталистской» перспективе – с точки зрения использования ее социальными группами для достижения определенных целей и получения тех или иных выгод и преимуществ.

Все шесть вышеперечисленных пунктов включают крайне важные аспекты идентичности – государственной, этнокультурной и мифологической<sup>27</sup>.

История минувшего столетия убедительно доказывает, что одной из наиболее стойких форм идентичности выступает этнокультурная или даже этническая, реализующаяся в неразрывной связи с мифологической формой идентичности. В связи с этим нельзя не отметить, что этнопсихология в период СССР находилась в нашей стране в зачаточном состоянии, а этнопсихологические исследования не проводились с 1930-х годов, когда их фактически запретили, прямо связывая с расизмом и национализмом<sup>28</sup>.

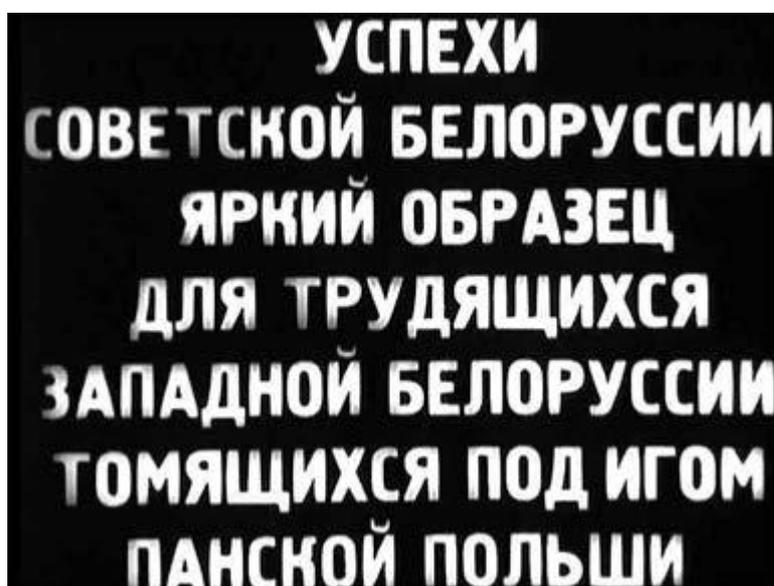
Возвращаясь к шести базовым положениям коллективной культурной памяти, необходимо отметить, что они представляются весьма плодотворным рабочим инструментарием, применимым к анализу аудиовизуальных произведений вообще и отечественной кинохроники в частности. Так, например, факт создания в 1927 году хроникального выпуска о Доме-музее I съезда РСДРП полностью подтверждает правомерность «трактовки коллективной культурной памяти (кинохроника – одна из наиболее действенных форм кристаллизации и конструирования коллективной памяти) как процесса постоянного развертывания, трансформаций и видоизменений» – первого пункта концепции Зелицера.

Дело в том, что сразу после Октябрьской революции и до 1923–1924 годов не было принято упоминать I съезд РСДРП или даже ссылаться на него, поскольку по составу участников он был полностью меньшевистским и вскоре после революции большинство его участников уехали за рубеж. По этой причине Дом-музей I съезда РСДРП в Минске был открыт только в 1923 году. Спустя 5 лет упоминание мало кому известных фамилий участников съезда (термин «упоминание» используется здесь в переносном значении; дозвуковая кинохроника могла «упоминать» лишь с помощью изображения, включая в кадр мемориальную табличку с перечнем фамилий) стало уже вполне возможным, поскольку в 1927 году этот факт перешел из категории политики в разряд далекой и, следовательно, почти безопасной истории.

---

<sup>27</sup> *Ионин Л.Г.* Социология культуры: учеб, пособие. М., 1996. С. 88.

<sup>28</sup> *Стефаненко Т.Г.* Социальная психология этнической идентичности: Автореф. дис... д-ра психол. наук. М., 1999.



*Кадры из хроникального выпуска «Выставка БССР в Политехническом музее» (1931)*

Переходя ко второму пункту зелищеровского инструментария – «восприятию коллективной памяти как явления непредсказуемого, далеко не всегда имеющего линейный, рациональный, логический характер», следует еще раз обратиться к уже упомянутому хроникальному выпуску «Выставка БССР в Политехническом музее» (1931). Этот выпуск, снятый и смонтированный в фактографическом ключе, любопытен не только информацией о достижениях Беларуси, относительно скромных по сравнению с некоторыми другими республиками бывшего СССР, поскольку уровень развития и промышленности, и сельского хозяйства БССР в довоенные годы был объективно невысок. Показательна надпись-призыв, титр-лозунг, завершающий ленту. К кому именно обращаются авторы и редакторы хроникального выпуска, демонстрация которого осуществлялась на территории РСФСР и, конечно, БССР?

Не вызывает сомнений: создатели хроникального выпуска осознавали, что ни один житель Западной Беларуси, даже учитывая «полупрозрачность» границы между СССР и санационной Польшей в начале 1930-х, увидеть его не сможет. Следовательно, лозунг был направлен на «своего» зрителя, а не на западного белоруса, «томящегося под игом панской

Польши». В таком случае титр-лозунг следует понимать как призыв к формированию идентичности на основе государственно-политического признака.

В белорусских хроникальных выпусках, повествующих о знаменательных событиях социально-культурного развития республики в начале и середине 1930-х годов, – «Закладка Дома [культуры] Красной Армии» (1934), «Государственная библиотека БССР имени Ленина» (1935), «Орденосная Белоруссия празднует славный юбилей» (1935), эпизоде «Новые здания и улицы Минска» из документального фильма «Белорусская Советская Социалистическая Республика» (1936) и других – умело и эффективно применяются необычайно сильные свойства кинематографического (пока еще лишь визуального, а с конца 1930-х годов – аудиовизуального) способа фиксации и воспроизведения, позволившие использовать неигровое кино в качестве средства массовой информации.

В задачу белорусских документалистов не входило обязательное совмещение факта с авторской творческой интерпретацией, если под ней понимать определенный строй образного мышления. Это обстоятельство ни в коей мере не умаляет ни заслуг создателей кинохроники, ни ценности кинодокументов, поскольку экранная информация такого рода совершенно не обязана быть искусством, а автор – художником, со всеми особенностями его индивидуальной методики взаимоотношения с фактом.

Разумеется, это не означает, что такая экранная информация полностью свободна от оценок и выводов. Но в подавляющем большинстве случаев интерпретация ограничивается лишь общей идейной позицией, или, как было принято говорить в те годы, платформой. За редким исключением авторы-операторы и монтажеры хроникальных выпусков не считали нужным идти дальше фиксации и репрезентации – к выражению индивидуальной позиции с помощью авторских форм ее преломления на конкретном фактическом материале.

Для перехода к новому уровню взаимоотношений между автором и жизненным фактом был крайне необходим значительно более высокий уровень владения формальным ремеслом представителей всех основных кинематографических профессий – режиссеров, операторов, монтажеров, редакторов. К середине 1930-х годов их производственный опыт и профессионализм достигли минимально необходимого уровня. И метаморфозы стиля представления и трактовки информации на хроникальном экране не заставили себя долго ждать...

## Белорусская кинодокументалистика второй половины 1930-х годов



Белорусская документалистика середины и второй половины 1930-х годов представляет множество примеров того, что индивидуальное авторское видение и стиль, художественные, образно-метафорические формы (а также и откровенно пропагандистские приемы, граничащие с прямой фальсификацией фрагментов «предкамерной действительности») способны весьма эффективно воздействовать на настроенного «некритически», а то и вовсе неподготовленного зрителя. Остается добавить, что последняя категория составляла в эти годы почти абсолютное большинство...

Для понимания особенностей кинохроники как документа своего времени крайне важно иметь в виду, что любое кинопроизведение, независимо от видовой и жанровой принадлежности (и здесь аудиовизуальные кинодокументы не являются исключением), выражает в той или иной форме целую систему взглядов и идей вполне определенной референтной группы. В качестве явного или латентного заказчика могут выступать сообщества, объединенные конкретной политической или социальной идеей, или же объединения, спаянные этнокультурными ценностями. Воззрения, присущие этим группам, могут быть выражены автором кинохроникального выпуска (но не каждого отдельного кадра!) на различ-

ных стадиях создания фильма или сюжета, в съемочном периоде или на стадии подготовки конечного продукта<sup>29</sup>.

Закономерным следствием эволюции белорусской документалистики в середине 1930-х годов было то, что кадров и эпизодов, избежавших идеологически ангажированной режиссуры, оставалось все меньше и меньше. Картина окружающего мира, зафиксированная кинокамерой, в большинстве случаев теряла свою первозданную «невинность». Не столько отдельный кинокадр, сколько смонтированный эпизод или сцена стали представлять собой культурный текст, в котором был запечатлен как опыт социума, так и опыт тех конкретных людей, которые выбирали его (или должны были выбрать) для фиксации и дальнейшей репрезентации.

Под маской «рациональной» фактографии – раньше или позже – хроника должна была перейти к созданию «идеологически насыщенных» экранных посланий.

Имеются все основания расценивать «ускоренную стилевую эволюцию» белорусского неигрового кино отнюдь не как самобытное явление, естественным путем вызревшее в недрах Минской студии кинохроники. Этому ремеслу молодые белорусские документалисты чаще всего учились у более искушенных в таких «непростых вопросах» московских режиссеров. Это было явное методологическое эпигонство, результат профессиональной диффузии методов организации «предкамерной реальности», свойственных всему советскому неигровому кино того периода.

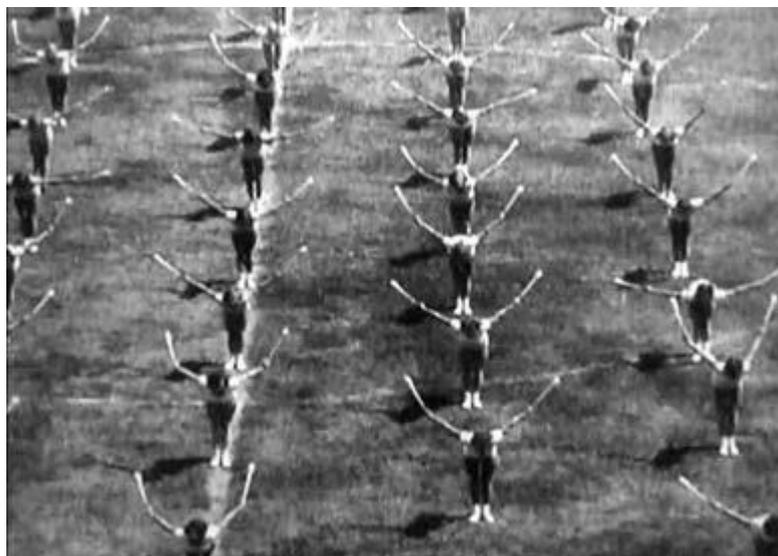
Хроникальный выпуск «Орденосная Белоруссия празднует славный юбилей» (1935) был создан молодыми белорусскими операторами В. Цитроном, И. Вейнеровичем и Н. Стрешневым под идейным руководством авторитетного российского режиссера Якова Михайловича Посельского, известного российского документалиста, заведующего кафедрой документального кино во ВГИКе (в те годы ГИКе). Непосредственная помощь Я.М. Посельского белорусским документалистам объяснялась тем, что российский режиссер неоднократно снимал фильмы о различных событиях общесоюзного масштаба, происходящих на территории Беларуси, был лично знаком со всеми кинохроникерами Минской студии кинохроники. Не случайно и то, что именно Я.М. Посельский в годы войны стал режиссером таких лент, как «Бобруйский котел» и «Минск наш!»: интерес к Беларуси и минской студии у московского режиссера был долговременный...

Бликие отношения связывали Я.М. Посельского с белорусским оператором И. Вейнеровичем, который с большим энтузиазмом перенимал многое из его практических наработок. Забегая вперед по хронологии событий на 15 лет, следует отметить, что блестяще освоенные навыки организации «предкамерной реальности» в дальнейшем сыграли едва ли не роковую роль в творческой биографии И. Вейнеровича, признанного мастера белорусской документалистики послевоенного периода.

Отдельные эпизоды белорусской ленты 1935 года, посвященной 15-летию БССР, «сконструированы» именно так, как их нередко решали в фильмах аналогичной тематики маститые московские режиссеры, в частности и сам Я.М. Посельский. Стиль изложения событий и фрагментов истории трансформировался из стиля «документальной кинопрозы» в направлении стиля мифов и легенд...

---

<sup>29</sup> Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.





*Кадры из документального фильма «Орденосная Белоруссия празднует славный юбилей» (1935)*

...В колхозе имени Калинина Рогачевского района по всем законам постановочного кино создана роскошная декорация сельского праздника: среди раскидистых деревьев расставлены длинные столы, застланные белыми скатертями, уставленные блюдами со здоровой крестьянской едой. В разнообразных закусках и напитках нет ни малейшего недостатка... Празднично одетые колхозники произносят тосты за Родину и, конечно же, за товарища Сталина... Фильм немой, и поэтому невозможно услышать ни тосты, ни музыку, под которую танцуют участники праздника, но в одном из кадров запечатлен редкий по тем временам патефон. Для создания иллюзии веселья задействован и более привычный для деревенской обстановки гармонист.





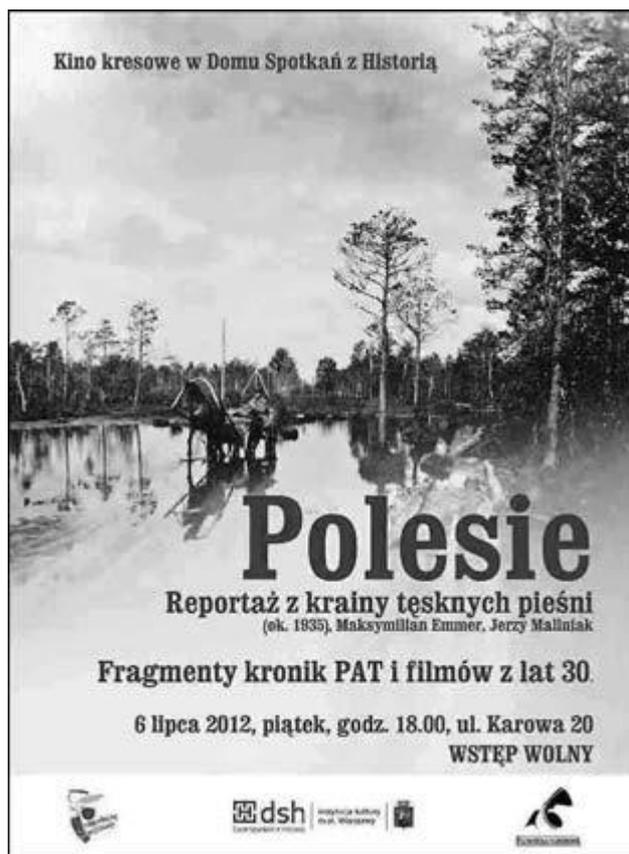


*Кадры из эпизода «Празднование 15-летнего юбилея Белоруссии в колхозе имени Калинина Рогачевского района» (1935)*

В одежде и головных уборах белорусских крестьянок доминирует белый цвет, который также создает атмосферу праздника. Под бдительным стеклянным оком штативной кинокамеры пожилые колхозницы и молодые деревенские женщины танцуют по-разному – одни с искренней радостью, другие – сдержанно и сосредоточенно...

При отображении колхозного праздника минские операторы еще только апробировали относительно новые для белорусской кинохроники того времени методы «реконструкции иллюзорного факта». Без них обойтись было невозможно, поскольку на экране представлены события 1935 года, когда значительная часть сельского населения еще голодала и повсюду ощущались экономические последствия перегибов в проведении коллективизации.

Значительно более емкое представление о специфичности творческо-производственных подходов к созданию кинохроникального контента в БССР дает сравнительный анализ выпусков середины 1930-х годов с экранной документалистикой соседних стран.



*Польский плакат 2012 года, информирующий о современных формах репрезентации ленты «Полесье. Репортаж из края грустных песен» (1935)*

С этой точки зрения значительный интерес вызывает документальный фильм польских кинематографистов «Полесье. Репортаж из края грустных песен» («Polesie. Reportaż z krainy tęsknych pieśni» (студия «Awangarda», Польша) 1935) поскольку представляет собой одновременно и документ эпохи, и произведение неигрового искусства, появление которого может быть по праву отнесено к знаковым событиям восточноевропейской кинодокументалистики 1930-х годов.

Необходимо отметить, что тема традиционной культуры белорусов-полешуков, равно как и большая часть событий культурной жизни Западной Беларуси в период до начала Второй мировой войны, не получила сколько-нибудь существенного освещения в польской, а тем более в белорусской кинолетописи. Любые хроникальные кадры, снятые в довоенный период в Западной Беларуси, без преувеличения, уникальны.

Фильм «Полесье. Репортаж из края грустных песен» продолжительностью 20 минут был создан из хроникального материала, отснятого польскими кинодокументалистами Максимилианом Эммером (Maksymilian Emmer) и Ежи Малиняком (Jerzy Maliniak) в весенне-летний период 1935 года. С технологическими паузами для проявки пленки в общей сложности около двух месяцев польские кинематографисты вели съемки повседневной жизни полешуков в районе деревни Аздамичи Столинского района (сегодня это восточная часть Столинского района, недалеко от города Турова).

Творческий метод неспешного кинонаблюдения, введенный в практику документалистики знаменитым Флаэрти, предполагал искреннее желание авторов фильма понять, как именно их герои видят окружающий мир. Авторы должны были прожить с ними часть их жизни, принять их ценности, отдать дань восхищения и своей любви этим людям.

Любопытно, что звуковой фильм был дополнен титрами – очевидно, это было сделано для того, чтобы не перегружать фонограмму дикторским текстом, а оставить больше аудиального пространства для чудесной этнической музыки, обработанной польским композитором Генриком Гадомским.







*Кадры из польского документального фильма (Полесье. Репортаж из края грустных песен» (1935)*

Титров в фильме немного, но помещенный в них текст чрезвычайно интересен. Так, первая надпись, предваряющая весь фильм, гласит: «Полесье, край Костюшки и Траугутта, окруженный трясиными, сохраняет исконные верования и обычаи. Несмотря на внешнее давление, не поддался суровый полешук русификации, как и не изменил извечных способов бытования, сохранил быт рыбака и земледельца в одном лице, не изменившийся за многовековую историю края».

Упоминание авторами фильма процессов русификации – это единственный пример непосредственного навязывания зрителю своей точки зрения на ход формирования исторической памяти. Все остальные титры, равно как и дикторский текст, комментируют исключительно природные условия и связанные с ними особенности хозяйствования: «Узкий, извилистый поток реки Львы течет через заболоченную, недоступную пуцу. Пуца, а скорее подтопленные полесские джунгли, являются, вероятно, единственным в Европе естественным заповедником для многочисленных лосей и диких кабанов».

Драматургия фильма отталкивается от драматургии самой повседневности: вспашка поля парой быков, паромная переправа, перевозка дров на длинной и узкой лодке по рукотворному каналу...

Экранное повествование рождается из терпения и внимания авторов. Жизненный материал сам в нужный момент дает драматургический импульс – появляется титр: «... на выкорчеванных участках пуцы возникают примитивные смолокурни». Главное для авторов – изображение; закадровый текст служит лишь подспорьем: «Смолу извлекают из пней и корней, оставшихся после переработки поваленного леса. При перегонке смолы получают одновременно скипидар и ряд побочных продуктов. Это местное производство действует в соответствии с традициями давно минувших столетий. К этому следует добавить широкое использование физической силы работников смолокурен, что, очевидно, также характерно для жителей всего региона Полесья».

Авторы ленты хорошо понимают, что монтажный ритм должен быть нетороплив, что нельзя придумывать сюжетные схемы заранее – ведь патриархальна не только жизнь полешуков, но и внутреннее время самой картины. Поэтому вполне оправданны многократные возвращения авторов к теме воды как главной транспортной артерии Полесья – по речушкам, каналам и озерам перевозят даже скошенное сено.

Заключительный эпизод посвящен воскресному празднику, главным элементом которого является, конечно же, посещение сельской церкви. Именно для похода в церковь замужние полешучки облачаются в национальные костюмы, тщательно укладывают волосы и прячут их под головные уборы. А после церкви – массовые народные гуляния, в которых принимают участие и взрослые, и дети. Заканчивается лента кадрами деревянного креста, возвышающегося у дороги на выезде из деревни, и молитвы седебородого полешука перед этим крестом...

В конце 1935 года фильм был завершен. Права на прокат ленты приобрели кинопрокатчики не только Польши, но и ряда других европейских государств, в частности Франции и Великобритании. Лента, созданная в традициях кинодокументалистики Роберта Флаэрти, сразу же принесла известность своим создателям – соскучившаяся по аутентичности европейская цивилизация с радостью погружалась в упоительную экзотику Припятского Полесья. На Четвертом Международном фестивале в Венеции в 1936 году фильм был удостоен приза в номинации «документалистика». В состав жюри, отдавшего свои голоса польской ленте, входили такие мастера мирового кино, как Фрэнк Капра, Джон Форд, Рене Клер, Джо-зеф фон Штернберг и Марсель Л'Эрбье.

Прямое сопоставление неигрового экранного контента середины 1930-х годов, а также методов работы белорусских и польских кинодокументалистов не вполне корректно, поскольку творческо-производственные интересы первых и вторых фокусировались на

совершенно различных подвидовых нишах неигрового кино и создавались в принципиально разных условиях.

Польская лента – авторский неигровой кинопроект, в значительной степени – исследовательская документалистика, созданная без финансовой поддержки государства и в полном объеме укладываемая в парадигму аудиовизуальной антропологии.

Белорусские же хроникальные выпуски середины 1930-х годов стремительно приобретали черты официального государственного «искусства-идеологии». С каждым годом они все решительнее расставались с нейтрально-отстраненным взглядом на событие, все более и более приближались к экранной кинопублицистике общесоюзного образца, становясь предтечей национальной кинопериодики.

К середине 1930-х годов, с ростом профессиональных умений и навыков, накоплением формального мастерства режиссеров и операторов, белорусская кинохроника перерастает начальный период «нулевого» фактографического кинописьма и выходит на новый для нее уровень. Отличительная черта этих новых творческо-производственных интенций – все более активное вторжение в неорганизованный поток жизни и освоение методов управления «предкамерной реальностью».

Не все белорусские документалисты приняли аксиологические, производственно-творческие и стилевые новшества, продиктованные атмосферой конца 1930-х годов. Трагически сложилась судьба Леонида Марковича Эпельбаума – автора-оператора известной документальной ленты «На подъеме», снятой в 1931 году и посвященной промышленной реконструкции и развитию социальной инфраструктуры Витебска. В январе 1938 года кинооператор Л.М. Эпельбаум, уроженец Одессы, был арестован и в мае того же года осужден «тройкой» НКВД как «агент польской разведки и участник эсеровских организаций». Он был приговорен к высшей мере наказания с конфискацией имущества и расстрелян 1 сентября 1938 года. Реабилитирован в 1957 году коллегией Верховного суда СССР<sup>30</sup>.

Подробнее остановиться на наиболее ранних фактах документальных мистификаций – преднамеренных инсценировок – тем более необходимо, что обращение к таким методам организации «предкамерного материала» является вполне объяснимой закономерностью.

В тех хроникальных сюжетах, где логика развития события, конкретное физическое действие его участников составляют основное содержание экранного материала, «авторских проявлений» у документалистов почти не наблюдается. Для этого просто нет оснований, поскольку авторам незачем «проламываться» сквозь насыщенный поток физического действия, причем запрограммированного не их творческой волей, а самой жизнью. Необходимость следования логике развития жизненного события приводит к созданию вполне конкретной и адекватной экранной модели этого события. Подобная методика работы полностью совпадала с пониманием кинохроникерами их важнейшей задачи – не только «не упустить» событие, но и, предвосхищая возможный сценарий его развития, выбрать наилучшие ракурс, масштаб, момент съемки.

Другими словами, при осуществлении репортажных съемок событийной кинохроники специфика феномена «творчество – производство»<sup>31</sup> заключалась в том, что все внимание автора было поглощено событием, он был замкнут на нем и им же «связан».

Напротив, в тех случаях, когда тематика хроникального сюжета выходила за пределы событийного репортажа – действия, происходящего и фиксируемого «здесь и сейчас», неумолимо возникали проблемы не только отбора фрагментов «предкамерной реальности», но и формулирования некой концепции их представления как преднамеренно сконструиро-

---

<sup>30</sup> Архив КГБ РБ, личное дело Э. № 10098-с.

<sup>31</sup> Фрольцова Н.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Минск, 2003.

ванной совокупности «кусков жизни». И вот здесь уже без авторского начала, без метафорического языка и без элементов мистификации обойтись было невозможно<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Дробашенко С.В. Феномен достоверности: очерки теории документального фильма. М., 1972; *Он же*. Пространство экранного документа. М., 1986.

## **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.