



К.И. Ремишевский

ИСТОРИЯ, ОЖИВШАЯ В КАДРЕ 2

Белорусская кинолетопись:
испытание временем

1954—1969



Константин Ремишевский

**История, ожившая в
кадре. Белорусская
кинолетопись: испытание
временем. Книга 2. 1954–1969**

«Вышэйшая школа»

2017

УДК 791.229.03(476)"1954/1969"
ББК 85.373(4Бен)

Ремишевский К. И.

История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись:
испытание временем. Книга 2. 1954–1969 /
К. И. Ремишевский — «Вышэйшая школа», 2017

ISBN 978-985-06-2858-9

Вторая книга трилогии, посвященной исследованию белорусской кинолетописи, охватывает 1954–1969 годы – событийно насыщенный и чрезвычайно плодотворный в творческо-производственном отношении период развития белорусской хроникально-документальной и научно-популярной кинематографии. Электронное приложение позволит составить впечатление о разнообразных творческих подходах к представлению жизни людей на документальном экране. Для историков, культурологов, специалистов в сфере экранных искусств, а также широкого круга читателей.

УДК 791.229.03(476)"1954/1969"
ББК 85.373(4Бен)

ISBN 978-985-06-2858-9

© Ремишевский К. И., 2017
© Вышэйшая школа, 2017

Содержание

Предисловие	6
Введение	8
1. «Оттепель» и структурные трансформации	11
2. Первая индустрия в сфере культуры	22
3. Тематические и видовые приоритеты Минской студии кинохроники	46
Конец ознакомительного фрагмента.	71

Константин Ремишевский

История, ожившая в кадре:

Белорусская кинолетопись: испытание временем. Книга 2. 1954-1969

Научный редактор:

академик Национальной академии наук Беларуси *В.В. Гнеломедов*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент *А. А. Корнилова*;

доктор филологических наук, профессор *Н.Т. Фрольцова*;

кандидат искусствоведения, доцент *Н.Д. Пискун*

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

Использованы материалы из фондов Белорусского государственного архива кино-фотофонодокументов (г. Дзержинск).

Предисловие

Предлагаемая вниманию читателя книга – вторая часть фундаментального труда известного белорусского исследователя экранной культуры Константина Ремишевского. Первая книга, вышедшая в 2014 году, заложила основы систематического исследования неигрового кино Республики Беларусь как автономного историко-культурного явления.

Традиционные формы пленочного кинематографа на наших глазах ушли в прошлое. Свершившаяся медиареволюция, лингвистический, иконический, антропологический повороты привели к необходимости переопределить границы гуманитарного знания. Цифровая культура и интернет поставили во главу угла множественность точек зрения, породив сомнения в необходимости и даже принципиальной возможности кинолетописи как таковой.

Автор трилогии вписывает свою работу в контекст актуальных исследований новой конфигурации экранной культуры, вызванных кризисом традиционных представлений о кинохронике, ее роли и месте в современном мире. Ответить на этот вопрос можно лишь на основе знаний о том, в чем заключались отличия функций кинохроники на разных этапах истории нашей культуры.

Уже во второй половине 1960-х, когда телевидение превратилось в самодостаточный канал доставки новостной аудиовизуальной информации, казалось, что кинохроника – в прежних формах экранной репрезентации – неминуемо устареет. Именно этот период входит составной частью в хронологию второй книги Константина Ремишевского.

Каково место новостной кинохроники в эпоху, когда телевидение захватывает территорию аудиовизуальных новостей почти полностью? Как соотносятся традиционные кинохроникальные жанры с телевизионными репортажами? Каким образом документальное кино пытается сохранить свою художественную самобытность и общественную необходимость?

На протяжении всего рассматриваемого в книге отрезка истории кинохроника продолжает функционировать в традиционных формах. Описывая их тематическую и жанрово-стилевую эволюцию, автор делает это с позиций не только кинематографиста-практика, но и тонкого аналитика, способного увидеть латентные причины этих трансформаций. Некоторые из них кажутся сиюминутными, малозначащими, стихийными, но на самом деле именно они определяют силовые поля развития не только неигровой экранной культуры, но и всего общества в целом. И тем не менее хроникальный кинематограф продолжает быть свидетелем своего времени.

Выход настоящей книги мне кажется очень своевременным, ибо именно сейчас возрождается идея, что максимально объективизированная, непредвзятая кинохроника оказывается тем необходимей, чем тенденциознее становятся, с одной стороны, телевизионный экран, с другой – «сенсационные» кадры и высказывания в социальных сетях. Необходима какая-то точка отсчета, которую могут определить операторы кинохроники – бесстрастные кинолетописцы.

Разумеется, авторское документальное кино, кино фестивальное, сохраняло свое значение на протяжении всего рассматриваемого периода. Именно крайности текущего политического процесса нередко вынуждают возвращаться непосредственно к документу и на его основе анализировать и интерпретировать исторический процесс. Не случайно сегодня историки все чаще опираются на хроникальный, принципиально «сырой» документальный материал, и Беларусь в этом плане – показательный пример.

Белорусский опыт важен также при рассмотрении такого актуального направления в современной культуре, как аудиовизуальная антропология, использование средств кино для запечатления особенностей материальной, а в значительной степени и нематериальной культуры, оставляющей след в жизни и сознании людей. Предлагаемая К.И. Ремишевским

методология оказывается чрезвычайно плодотворной и предостерегает от скоропалительных выводов о том, что кинолетопись и ее базовые принципы безнадежно устарели. Скорее наоборот, они остаются чрезвычайно актуальными и для понимания прошлого, и для определения перспектив будущего экранного творчества, его роли в сохранении памяти народов.

Книга К.И. Ремишевского, безусловно, вызовет интерес как специалистов-архивистов, киноведов, культурологов, так и широкой аудитории, стремящейся полнее узнать историю своего народа. Научная добросовестность и комплексность в изложении фактического материала, беспрецедентный масштаб введенной в научный оборот, тщательно проанализированной и отлично проиллюстрированной национальной кинолетописи позволяют увидеть ту нить, которая связывает кинохронику более чем полувековой давности с экранной летописью сегодняшнего дня.

Хочется пожелать автору скорейшего завершения работы над трилогией, заключительная часть которой, безусловно, будет представлять особый интерес в силу своей принципиальной незавершенности.

Кирилл Разлогов,
доктор искусствоведения, профессор ВГИКа,
президент АНО «Новый институт культурологии»

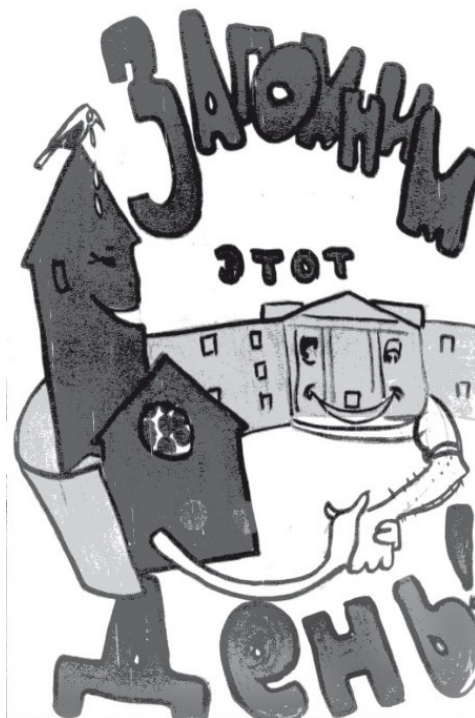
Введение

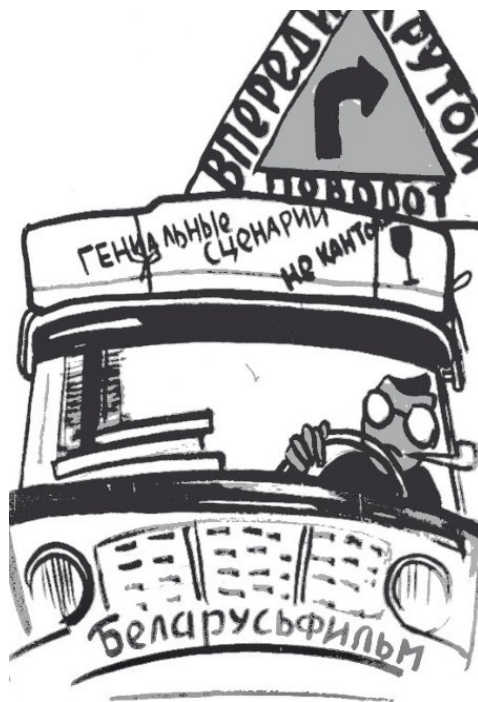
Внимательный читатель, ознакомившийся с первой книгой трилогии «История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись: испытание временем», охватывающей период с 1927 по 1953 год, может задать вопрос о хронологических рамках, установленных автором для второй книги.

Чем руководствовался автор, представляя и анализируя во второй книге белорусскую кинолетопись, созданную именно до конца 1969 года? Чем обусловлена подобная периодизация и не произвольна ли она? Почему, например, не ограничиться периодом до осени 1964 года, когда в руководстве Советского Союза произошли очередные радикальные, на сей раз бескровные изменения? Принимая во внимание обилие разнообразного и еще не подвергнутого научной «инвентаризации» кинолетописного материала, созданного белорусскими кинохроникерами за одиннадцать лет, прошедших после смерти И.В. Сталина, можно утверждать, что и этого материала для второй книги хватило бы с избытком...

Но тогда логичен вопрос, почему временные рамки не ограничены сентябрем 1965 года, когда арест А. Синявского и Ю. Даниеля и последовавшая за ним кампания по шельмованию писателей фактически подвели черту под гуманистическими идеалами периода «оттепели» и когда художественная метафора послужила поводом для уголовного преследования? Или почему не 1966 годом, когда почти окончательно была прекращена публичная критика сталинских репрессий? И почему не августом 1968-го, когда в небе над Минском натушно ревели турбины транспортных самолетов, летящих в Чехословакию?

Можно согласиться, что любая из предложенных выше дат в принципе могла бы быть принята в качестве хронологического рубежа, поскольку все вышеперечисленные события прямо или косвенно повлияли на тематический план кинохроникальных съемок и творческо-производственную практику документалистов всех студий Советского Союза.





Рисунки художника В. Дементьева «Запомним этот день!» и «Впереди крутой поворот», посвященные объединению студий кинохроники и художественных фильмов под одной крышей(декабрь 1968 – январь 1969)

Тем не менее автор руководствовался убеждением, что первостепенное влияние на процессы формирования массива белорусской кинолетописи оказали именно локальные, местные обстоятельства и коллизии кинематографической жизни Беларуси. Следовательно, относительно небольшой период существования Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов – с 1961 по 1968 год – дробить и расчленять нельзя.

На рубеже 1968–1969 годов произошло важное для белорусской кинематографии событие – объединение студий художественных фильмов и кинохроники под одной крышей. Возникновение творческо-производственного объединения «Летопись» в структуре киностудии «Беларусьфильм» явилось паллиативной компенсацией за утрату белорусской неигровой кинематографией территориальной обособленности и организационной самостоятельности. На новом месте, с новым руководством и существенно изменившимся составом творческих работников начался новый этап белорусской неигровой кинематографии.

Ликвидация Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов по времени совпала с началом серьезной корректировки внутренней и внешней политики СССР. Осмысление советским руководством событий в Чехословакии подтолкнуло власть к решительным действиям, в частности к принятию в январе 1969 года постановления

ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара». Постановление обязывало работников печати, деятелей литературы и искусства более остро, с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни. Текст постановления недвусмысленно давал понять, что с либерализмом прошлых лет в советском искус-

стве покончено и что отныне власть не намерена мириться даже с проявлениями малейшего инакомыслия в социально-культурной сфере.

Таким образом, логика реализованной во второй книге трилогии периодизации основана на понимании особой исторической значимости переходного периода от позднего сталинизма к эпохе коллективного руководства (1953–1957), хрущевской «оттепели» (1956–1963) и первого пятилетия брежневского правления (1964–1969).

Разумеется, когда речь идет о направлениях и фактическом содержании культурных процессов, то хронологические рамки, обозначенные выше, не могут не носить условный характер. Границы периодов размыты, взаимосвязанные процессы и события перетекают из одной фазы в другую, нередко обращаясь вспять, поскольку в эти годы политика в сфере культуры была, возможно как нигде, противоречивой и непоследовательной.

В начале рассматриваемого в книге периода советский киножурнал – как коллаж из четырех, пяти, шести или даже семи сюжетов – является основным вместилищем и репрезентером летописного материала. Событийная хроника выделяется в отдельный, почти самостоятельный и автономный сегмент неигрового кино. В 1960-е годы идейно-эстетическим кредо этого направления становится «прямая хроникальность», в отдельных случаях избавляющая режиссеров-монтажеров событийного материала от необходимости концептуализации потока жизненных фактов.

1. «Оттепель» и структурные трансформации



Период 1953–1964 годов вплоть до октябрьского (1964 года) пленума ЦК КПСС трактовался исключительно позитивно, а в отдельных исторических трудах именовался не иначе, как «великим десятилетием». Попытки избавиться от этих конъюнктурных наслоений, различить и осмыслить целесообразность тех или иных политических зигзагов будут предприняты значительно позже.

В переходный период происходит дробление ранее единого, монолитного и полностью подконтрольного властям культурного пространства на множество сегментов со своими локальными задачами. Новые культурные инициативы этого периода – в отличие от первого послевоенного десятилетия – реализуются в только что возникших и относительно изолированных сообществах, внутри которых возникает неподконтрольная властям творческая среда. Неформальные горизонтальные связи берут верх над иерархически обусловленной коммуникацией по вертикали.

Складывается принципиально новая конфигурация отрасли культуры в целом, происходит идейно-художественная поляризация культурного сообщества на «государственников» и «реформаторов» и, как следствие, фрагментация на множество противоборствующих сообществ. При этом партийная и государственная власть в новых условиях терпимо относится к проявлениям нового культурного сознания, допускает вариативность индивидуальных подходов к культурной практике, пытается негласно заручиться поддержкой неформальных лидеров наиболее влиятельных групп.

Само название «оттепель» входит в употребление как образная характеристика изменения отношения власти к сфере культуры и представителям «художественного цеха». Название повести И. Эренбурга «Оттепель», опубликованной в журнале «Знамя» (1954, № 6), для мыслящей части социума стало емким и исчерпывающим обозначением процессов, робко начавшихся в СССР после смерти Сталина. Находясь у власти, Хрущев возмущался упо-

треблением слова «оттепель» применительно к современной политике. В его поздних воспоминаниях оценки изменились. Через семь лет после своей отставки Никита Сергеевич уже говорил, что пущенное Эренбургом слово в целом отражало действительность: «Решаясь на приход оттепели и идя на нее сознательно, руководство СССР одновременно побаивалось: как бы из-за нее не наступило половодье, которое захлестнет нас... Мы боялись лишиться прежних возможностей управления страной, сдерживая рост настроений, неугодных с точки зрения руководства». Окончательно название повести Эренбурга «реабилитировали» лишь в середине 1980-х годов, термин «хрущевская оттепель» стал общепринятым во всем мире, причем сегодня в нем заложен смысл не только стремления к переменам, но и непоследовательности в механизмах их реализации.

В годы правления Н.С. Хрущева возникает первый «самиздатовский» журнал, появляется ¹первое поколение диссидентов, расширяется сегмент «неофициального» искусства. В качестве ответной меры систематической критике подвергаются «упаднические тенденции», «ревизионистские настроения», «формализм» среди деятелей литературы и искусства.

Пересматривается соотношение между вымышленным и подлинным в истории и искусстве. Происходит внезапный взрыв документализма в литературе, кинематографе, изобразительном искусстве. Дневники и мемуары, записные книжки и письма, воспоминания и стенограммы, судебные протоколы и телеграммы все активнее вступают в соперничество с художественной прозой, основанной на вымысле.

Истина, как известно, кроется в деталях и мелочах. При восприятии художественного текста роль достоверных подробностей переоценить невозможно, поскольку они выполняют одну из важнейших кодифицирующих функций. Законы восприятия таковы, что на бессознательном уровне читатель, зритель, слушатель соотносит эти малозначительные подробности – перво-кирпичики истинного бытия – со своим жизненным опытом и выносит свой вердикт. Если детали быта и психологии поведения персонажей достоверны, то на веру принимается все произведение целиком, но если неискренность и фальшь сквозят в лексике персонажей, психологических мотивировках и незначительных на первый взгляд подробностях, то нет веры и всему прочему. Поэтому именно к правдивым судьбам и характерам внимательно присматривались документальная проза, театр и кино, черпая их из глубин жизни.

Отказ от поверхностной иллюстративности, псевдоромантики и псевдолиризма в литературе о Великой Отечественной войне провоцирует шквал критики в адрес представителей «лейтенантской прозы» за «дегероизацию подвига». Безоговорочно принять оголенную «окопную правду» оказывается невозможным еще и потому, что новый взгляд на события недавней истории разрушает упрощенное представление о войне как о конфликте двух противоборствующих миров, перемещая поиски истины в область противостояния между «своими».

Борис Владимирович Павленок, председатель Госкино БССР с момента создания республиканского кинокомитета в июне 1963 года, дал меткую характеристику сложной ситуации конца 1950-х – начала 1960-х годов, когда жизненный факт, подлинный документ, свидетельство непредвзятого очевидца оказались в двойственном положении: «У Хрущева хватило ума и хитрости остановиться на политическом разоблачении культа личности, не допустив разгула эмоций. Представим себе на минуточку, какую волну народного гнева вызвали бы живые свидетельства мучеников режима в пору, когда многие еще были живы, а раны свежи. Но на уста средств массовой информации была наложена печать умолчания. “Култ личности, култ личности!” – кричи, сколько хочешь, но ни одной личной судьбы,

¹ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004. С. 42.

ни одной картинки истязаний на кино- и телеэкранах, ни одной достоверной подробности тюремного и лагерного быта в литературе и искусстве»¹.

Ярчайшее проявление взрыва документализма – не только в рамках литературного, но и общекультурного процесса – солженицынский «Щ-854», в интересах возможности опубликования превращенный А. Твардовским в «Один день Ивана Денисовича». Идея, оформившаяся у автора еще в Экибастузском особом лагере на севере Казахстана, заключалась в том, чтобы «...в одном дне всё собрать, как по осколочкам, только один день одного среднего, ничем не примечательного человека с утра и до вечера. И будет всё...»². Примечательно, что Н.С. Хрущев, ознакомившись с текстом рассказа, дал следующую характеристику прочитанному: «...Да, материал необычный, но, я скажу, и стиль, и язык необычный – не вдруг пошло. Что ж, я считаю, вещь сильная, очень. И она не вызывает, несмотря на такой материал, чувства тяжелого, хотя там много горечи...»

Зигзаги политической борьбы в верхних эшелонах власти сделали невозможное возможным – после рассмотрения «Одного дня...» на заседании Президиума ЦК КПСС 12 октября 1962 года и переименования по инициативе редакции рассказа в повесть (по словам А. Твардовского, «для весомости») материал был опубликован в журнале «Новый мир» (1962. № 11. С. 8–74). В радиоинтервью, посвященном 20-летию выхода повести, А. Солженицын прокомментировал сложные обстоятельства ее публикации так: «Напечатание моей повести в 1962 году подобно явлению против физических законов, как если б, например, предметы стали сами подниматься от земли кверху или холодные камни стали бы сами нагреваться, накаляться до огня. Это невозможно, это совершенно невозможно. Система была так устроена, и за 45 лет она не выпустила ничего – и вдруг вот такой прорыв. <...> Только потому у всех отнялись языки, что это напечатано с разрешения ЦК в Москве, вот это потрясло...»

Шаг за шагом в сознании прогрессивно настроенной части общества укореняется мысль о необходимости отказа от леденящей нормативности, заключенной в термине «социалистический реализм». Строй мышления, повелевающий в искусстве двигаться не от реальности, а от должного, превращается в архаизм. Унитарная модель культуры, выступавшая ранее эффективным средством борьбы с «чуждыми» культурными влияниями и отклонениями, постепенно уступает место нарождающейся альтернативной плюралистической модели.

В 1957 году после шестнадцатилетнего запрета в СССР возрождается организованное фотолюбительство. В розничной торговле появляются отечественная, а порой даже импортная фототехника, пленка, фотобумага, реактивы. Происходит труднообъяснимый, похожий на эпидемию, всплеск интереса миллионов фотолюбителей к семейно-бытовому и художественному фото, эстетически подпитываемый фотовыставками, работой фотоклубов и кружков, заметно возросшим уровнем фотожурналистики. Объектом поклонения армии фотолюбителей становится советско-чешский журнал «Фотография. Специальное ревю художественной и прикладной фотографии». С 1959 года на это издание может подписаться любой желающий, а сам журнал отличается высочайшим качеством публикуемых материалов, невиданными в то время дизайном и полиграфией.

Интерес к фотографии порождает расцвет кинолюбительства, чему в немалой степени способствуют технические новшества. В 1957 году в СССР было начато массовое производство любительских киносъемочных аппаратов, и отныне советская интеллигенция из верхнего слоя среднего класса может позволить себе приобретение 8-миллиметровой любительской камеры и проектора. Проявкой обратимой черно-белой пленки занимаются специ-

¹ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М., 2004. С. 42.

² Солженицын А. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. М., 2006. С. 69.

альные ателье, и их услуги доступны по стоимости. Некоторые семьи формируют семейные кинофотоархивы, где любительские ленты играют центральную роль. Особая, всепроникающая атмосфера социального оптимизма и творческого энтузиазма...

Фрагментация культурного пространства приводит к возникновению иерархии между ее некогда почти равнозначными компонентами. Начиная со второй половины 1950-х годов государственная политика в социальнокультурной сфере предусматривает опережающее развитие экранных искусств, в том числе ускоренное развитие телевидения. Корректировка приоритетов в пользу овеществленных и тиражируемых культурных продуктов вызывает недовольство со стороны приверженцев традиционных форм культурно-массовой работы в сети клубных учреждений, руководителей и организаторов любительского художественного творчества. Этот сегмент социально-культурного пространства, почти исключительно ориентированный на такую форму представления своих результатов, как концерт, в послевоенный период весьма щедро, а порой и расточительно финансируется из госбюджета, зачастую в ущерб профессиональным формам высокого искусства. Апологеты затратных методов осуществления культурно-просветительской работы усматривают в опережающем развитии кинематографии угрозу своим узковедомственным интересам.



Сотрудники сектора кинохроники киностудии «Беларусьфильм» (справа налево): оператор Г. Лейбман, режиссер Ф. Блажевич, оператор М. Беров и другие (1954)

Делая ставку на «важнейшее из искусств», призванное сыграть одну из важнейших ролей в формировании идеологического климата страны, новое руководство на первых порах не принимает во внимание, что кинематограф – искусство техногенное, а потому в большей, чем какой-либо иной сегмент художественной культуры, степени зависимое от состояния своего инструментария. За годы позднего сталинского правления, которые хронологически почти совпадают с периодом «малокартинья», производственная база советского кино окончательно ветшает и устаревает. В первые послевоенные годы аргументация сводится примерно к следующему: коль скоро основную выручку кинопрокатчики собирают, демонстрируя трофейные фильмы, есть ли необходимость вкладывать средства в модернизацию собственного фильмопроизводства?! Тем временем советская кинематография продолжает использовать устаревшую и серьезно пострадавшую в годы войны инфраструктуру, созданную еще в 1930-е годы усилиями «народного комиссара кинематографии» – начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР Б.З. Шумяцкого.

Переориентация кинопроката на трофейные ленты и резкое снижение – даже по сравнению с довоенным периодом – объемов отечественного фильмопроизводства приводят к тому, что в первой половине 1950-х годов финансово-экономическое обеспечение, кадро-

вая укомплектованность и техническое состояние киностудий, расположенных в Москве, Ленинграде, а тем более в столицах союзных республик и региональных центрах РСФСР, становятся совершенно неудовлетворительными. В дальнейшем потребовались колоссальные усилия и ресурсы, чтобы в десятилетие «шестидесятых» советская кинематография вошла со вновь отстроенными студиями и павильонами, более гибкой системой управления и финансирования, обновленным художественно-производственным персоналом, новой киноплёнкой и техникой, масштабной и эффективной системой кинопроката.

Строго говоря, симптомы «малокартинья» не исчезают со смертью Сталина – этот период логично пролонгировать, как минимум, до второй половины 1950-х годов. В 1954 году на советские экраны вышло лишь 38 фильмов – это был объем выпуска, сопоставимый с предвоенными годами. В 1955-м удастся создать 65 полнометражных игровых лент, а на отметку в 144 полнометражных художественных фильма, из которых около 60 были созданы на студиях союзных республик, советский кинематограф выходит только в 1957 году.

15 марта 1953 года, через десять дней после смерти И.В. Сталина, Верховным Советом СССР принимается закон «Об объединении Министерств», согласно которому объединяются Министерство государственной безопасности и Министерство внутренних дел, Военное министерство и Военно-Морское министерство, Министерство внешней торговли и Министерство торговли и так далее – всего 17 структурных слияний и поглощений. Пятый пункт закона предписывает объединить Министерство высшего образования СССР, Министерство кинематографии СССР, Комитет по делам искусств, Комитет радиоинформации, Главполиграфиздат и Министерство трудовых резервов СССР в одно гигантское Министерство культуры СССР³. Декларируется, что беспрецедентное укрупнение Министерства культуры проводится с целью создания действенных механизмов контроля и управления в области культуры со стороны государственных органов. На деле в назначении главой все-союзного Министерства культуры Пантелеймона Кондратьевича Пономаренко, одного из вероятных преемников Сталина, авторитетного руководителя БССР, не запятнавшего себя скоропалительными арестами всех, на кого «имеются сигналы», проявляется намерение «задвинуть» опасного конкурента в ту сферу, где очень легко завязнуть в нескончаемых конфликтах с «творцами» и где в принципе маловероятны «дерзновенные свершения».

Разумеется, назначение П.К. Пономаренко следует расценивать как почетную ссылку. То же самое относится и к назначенному его первым заместителем И.Г. Большакову, ранее занимавшему пост министра кинематографии на протяжении почти 14 лет. Тандем Пономаренко и Большакова в Министерстве культуры СССР просуществует менее года, до февраля 1954-го.

Ситуация с перемещением Пономаренко убедительно продемонстрировала, что Хрущев твердо усвоил сталинские методы устранения потенциальных политических противников и умело использовал инструменты внутрипартийной борьбы. Несмотря на развенчание «культы личности», механизмы политического соперничества оставались практически неизменными, и десталинизация в них ничего не изменила.

Идея концентрации в одном ведомстве функций руководства всей культурой оказывается крайне неудачной. В марте 1954 г. из структуры Министерства культуры выделяется Министерство высшего образования СССР и Главное управление трудовых резервов при Совете Министров СССР. И даже после этого союзное Министерство культуры остается неоправданно громоздким. Дальнейшая реорганизация идет по пути сужения компетенции Министерства культуры СССР в связи с расширением прав союзных республик в руководстве народным хозяйством и культурным строительством.

³ Сборник законов СССР и указов Президиума Верховного Совета СССР. 1938 г. – июль 1956 г. М., 1956. С. 78–80.

Знаковым событием для развития экранной культуры, кино- и тележурналистики становится выделение в самостоятельную отрасль радиовещания и телевидения: 16 мая 1957 года начинает работу Государственный комитет по радиовещанию и телевидению Совета Министров СССР. Он получает статус союзно-республиканского органа, поэтому в республиках незамедлительно создаются одноименные ведомства. На практике это обеспечивает возможность руководителям республиканских телерадиокомитетов обращаться к своему ведомственному центральному начальству напрямую, без особого согласования с местными властями.

Вместе с тем наличие в ЦК КПСС отделов культуры и пропаганды, ведающих вопросами кадровой политики в закрепленных за ними сферах, контролирующих направления культурной политики, а самое главное, выступающих арбитрами во внутренних конфликтах между представителями творческой интеллигенции, между деятелями культуры и властью, нередко приводит к дублированию и параллелизму с деятельностью структурных подразделений Министерства культуры.

Борьба за влияние в верхних эшелонах партийного руководства и активная фаза войны компроматов порождают кадровую чехарду, которая продолжается до марта 1955 года, когда министром культуры СССР назначается Н.А. Михайлов. После него, с 4 мая 1960 года и до своей скоропостижной кончины в ночь с 24 на 25 октября 1974 года, союзное Министерство культуры возглавляет Екатерина Алексеевна Фурцева. На годы ее руководства министерством приходятся знаковые события в разных областях художественной жизни советского государства, в частности получают организационное оформление Союзы кинематографистов союзных республик и Советского Союза. В 1963 году у кинематографистов появляется свое отраслевое «министерство» – Государственный комитет по кинематографии.

Однако вернемся к исходной точке краткого обзора событий, предшествовавших выходу советского кино из ситуации «малокари́нья».

14 апреля 1953 года группа ведущих кинематографистов страны, в которую вошли режиссеры Г.В. Александров, С.А. Герасимов, А.П. Довженко, М.К. Калатозов, В.И. Пудовкин, И.А. Пырьев, Ю.Я. Райзман, М.И. Ромм, А.М. Роом, А.Б. Столпер, М.Э. Чиаурели, Л.Н. Сааков (на правах парторга «Мосфильма»), К.К. Юдин, операторы Л.В. Косматов, Э.К. Тиссэ и Б.И. Волчек, художник А.П. Пархоменко, артисты С.Ф. Бондарчук и Б.П. Чирков, а также председатель фабкома киностудии «Мосфильм» М.Ф. Ятаков (всего 20 человек), обратилась к секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву и только что назначенному министру культуры СССР П.К. Пономаренко с письмом о необходимости коренных изменений в системе производства и выпуска художественных фильмов. Среди подписантов не было представителей хроникально-документальной и научно-популярной кинематографии, однако многие из авторов обращения были знакомы с кинодокументалистикой не понаслышке. Режиссер С. Герасимов с 1944 по 1946 год возглавлял Центральную студию документальных фильмов, А. Довженко на основе фронтовой кинохроники создал одну из лучших военных лент «Битва за нашу Советскую

Украину», Ю. Райзман – по поручению самого И.В. Сталина – увековечил крупнейшую военную операцию Великой Отечественной войны в хроникально-документальной ленте «Взятие Берлина», режиссер-оператор М. Калатозов вошел в историю мировой кинодокументалистики с замечательной документальной лентой «Соль Сванетии», К. Юдин начинал свой путь в кинорежиссуре с документалистики, знаменитый кинооператор Э. Тиссэ обладал колоссальным опытом хроникальных съемок, приобретенным еще в годы Первой мировой и Гражданской войн. Поэтому обращение во власть мастеров художественного экрана способствовало возрождению не только игрового, но и неигрового кинопроизводства.

Столь точного, лаконичного и высокопрофессионального документа, без прикрас констатирующего реальное положение дел в отечественной киноотрасли, за всю предыдущую

историю советской кинематографии еще не было. Родись этот текст во второй половине 1930-х или в конце 1940-х, его авторы, скорее всего, были бы обвинены в клевете или очернительстве. Но настали иные времена. Авторы письма предугадали грядущий распад исходной сталинской модели культуры и попытались внести в советское кинопроизводство элементы экономически мотивированных принципов управления и хозяйствования.

Письма деятелей культуры во власть – особый жанр советской эпохи. Тональность обращения свидетельствовала о том, что положение дел в киноотрасли крайне запущенное и экстренные меры следует принимать немедленно. Документ настолько точно отражает обстановку, сложившуюся в советской кинематографии, что имеет смысл процитировать его достаточно подробно. Многие предложения, блестяще сформулированные весной 1953-го, остались более чем актуальными для компактных национальных кинематографий и сегодня, более шести десятилетий спустя.

В преамбуле письма кинематографисты говорят: «XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза (съезд проходил 5-14 октября 1952 года. – *К.Р.*) поставил перед советской кинематографией задачу увеличить выпуск художественных кинокартин и повысить их качество. Сложившаяся обстановка требует для решения этой важной и ответственной задачи внесения ряда существенных изменений в систему производства и выпуска кинокартин. Уменьшение за последние годы количества выпускаемых фильмов (это при том, что в 1952 году художественной литературы в СССР было издано в четыре раза больше, чем в 1940 году. – *К.Р.*) практически привело к тому, что советская кинематография в значительной степени растеряла свои кадры... опираясь главным образом на небольшую группу мастеров. Производственный план в 10–13 картин в год привел к тому, что на этом уровне осталась и производственно-техническая база кинематографии... Совершенно никак не продвигается вопрос о расширении технической базы за счет строительства новых павильонов.

Невозможно считать сколько-нибудь нормальным такое положение, когда из года в год на экранах демонстрируются старые картины, а выпуск новых фильмов ежегодно сокращается. Демонстрация спектаклей, снятых на пленку, не может возместить потребности народа в кинофильмах. Мы не хотим опорочить идею съемки лучших спектаклей страны для их популяризации. Однако нельзя представлять себе, что таким способом можно удовлетворить интерес советского зрителя к киноискусству и тем более продвинуть киноискусство вперед.

Чем можно объяснить явно недостаточное количество выпускаемых на экран кинокартин?

Наиболее распространенной является версия о том, что советская кинематография переживает сценарный голод. Между тем мы знаем, что в последние предвоенные годы, когда производилось в среднем 35–40 картин, этой проблемы не существовало. При анализе сценарных трудностей становится очевидным, что сценариев мало потому, что кинематография сама по себе определила рост сценарного дела в зависимости от своего заниженного производственного плана, вследствие чего и растеряла уже сложившиеся кадры кинодраматургов.

Причины, тормозящие развитие советского киноискусства, сводятся в основном к следующему:

- а) недостаточное количество хорошо подготовленных творческих и технических кадров;
- б) отсутствие необходимого количества павильонных площадей и низкий уровень съемочной техники;
- в) сложная и не оправдавшая себя система управления производством;
- г) отсутствие творческой обстановки на студиях и в руководстве бывшего Министерства кинематографии;

д) устарелость организационно-финансовой системы кинематографии, неправильная система запуска картин в производство и выпуска их на экран».

Далее авторы обращения подробно анализируют конкретные проблемные точки кинопроцесса, в первую очередь кадровый голод: «За последние 15 лет не выдвинуто ни одного нового режиссера, если не считать нескольких дебютов, которые дебютами и остались. Как правило, второй картины молодой режиссер не получал. Происходило это потому, что продвижение молодежи носило чисто формальный характер. Считалось, что постановка 10–15 картин в год может обойтись и существующими старыми кадрами. Характерно, что молодежи давали худшие сценарии, ставили ее в худшие производственные условия (сокращенные сроки, заниженные лимиты пленки, повышенные нормы выработки и т. д.). Такие условия работы диктовались, главным образом, теми соображениями, что риск и так велик, и каждая лишняя копейка, истраченная на фильм начинающего режиссера, может стать непроизводительным расходом кинопроизводства.

При всей видимой «благонамеренности» такой точки зрения очевидно, что она несостоятельна, ибо сформировать нового художника можно только при определенном творческом риске и материальных затратах. Нужно помнить, что далеко не каждый режиссер с первой картины способен проявить себя, как и далеко не каждый способен вырасти в крупного мастера. Для того, чтобы иметь сегодня пять новых режиссеров высокой квалификации, нужно было пять лет назад дать постановку хотя бы десяти молодым режиссерам, продолжать учить их, продвигать лучших, отсеивать слабых.

Насколько остро стоит вопрос о продвижении молодых режиссерских кадров, ясно из того, что средний возраст нашей режиссуры достиг уже 50–55 лет; кадры старых мастеров и так уже малочисленны, а возможная смена им насчитывается пока единицами.

Наиболее неблагоприятно обстоит дело с кадрами кинодраматургов. Восемь-десять профессиональных киносценаристов, которые остались сейчас в кинематографии, разумеется, не могут обеспечить даже и десятой доли необходимого количества сценариев. Расширение состава кинодраматургов за счет случайного привлечения писателей, независимо от их желания, умения и склонности работать в кинодраматургии, является паллиативом и из года в год раскрывается в своей полной несостоятельности. Ни один квалифицированный писатель, который даже по роду своего дарования способен написать хороший киносценарий, не может примириться с тем, что его работа, отнявшая не менее года, может оказаться за пределами производственного плана (здесь мотивация не только творческая, но и экономическая, поскольку кинодраматург пишет сценарий без предоплаты и без гарантий его приобретения студией, т. е. на свой страх и риск! – *К.Р.*).

Серьезной причиной, мешающей правильному и систематическому вовлечению писателей в кинематографию, следует считать бюрократическую систему продвижения сценария от автора к производству, которая отбивает у писателя какое бы то ни было желание работать в кино. Бесконечное количество редакционных инстанций, имеющих право вмешиваться в творческий процесс писателя, привело к тому, что авторское лицо писателя, по существу говоря, сводится к нулю. Все то, что отличает авторский почерк, т. е. художественные особенности, детали, оттенки, все, что составляет действительно художественное произведение, как правило, нивелируется системой шаблонных, подчас канцелярских, требований, предъявляемых различными инстанциями к сценарию».

На второе место по значимости авторы обращения ставят проблему съемочных павильонов: «Основным хозяйством киностудии является павильонное хозяйство. От количества павильонов, емкости их площадей, от правильного их технического оснащения зависит пропускная способность (т. е. максимальный годовой объем выпуска полнометражных игровых лент конкретной студией, – *К.Р.*). В мировой кинематографической практике существуют уже сложившиеся нормативы пропускной способности павильонов. При наличии социали-

стического планирования надлежит всячески рационализировать использование павильонных площадей, но нельзя забывать о том, что именно в павильоне сосредоточивается весь творческий процесс по созданию фильма. Между тем, желая оправдать отсутствие павильонных площадей в советской кинематографии, плановые органы стремятся, не учитывая вопросов художественного качества, произвольно увеличивать полезный метраж съемочного дня исходя из опыта съемки киносpectаклей.

Такая система искусственного внедрения в практику производства художественных фильмов методов съемки театральных спектаклей, если допустить, что она будет осуществляться и впредь, приведет к деградации советского киноискусства (к утрате специфического набора выразительных средств, к выхолащиванию киноязыка. – *К.Р.*). При съемке подготовленного и в течение многих лет отшлифованного на сцене спектакля перед кинорежиссерами и операторами стоят совершенно иные задачи. Они просто фиксируют на пленке готовый театральный спектакль, который даже на экране остается спектаклем, а не произведением киноискусства».

Далее речь идет об ужасающем состоянии съемочной, вспомогательной и проекционной кинотехники: «...основной причиной существующих недостатков и трудностей в технике кино является плохое обслуживание нужд кинематографии кинопленочной и киномеханической промышленностью. Созданные в годы Сталинских пятилеток кинопленочные фабрики и заводы киномеханической промышленности за последние годы были в значительной степени загружены заказами для других министерств и ведомств. Такие ведущие предприятия, как завод “Ленкинап” и “Москинап”, практически ничего не делают для оснащения киностудий новой техникой. Это тем более обидно, что разработки ученых и инженеров НИКОИ и студийных лабораторий лежат на полках и не реализуются. Также медленно внедряется новая техника и на кинопленочных фабриках (негорючая пленка, новые сорта цветных пленок и т. п.).

Необходимо в самые короткие сроки наладить в достаточных количествах выпуск новой аппаратуры и новых кинопленок и перевооружить наши киностудии.

Неблагополучно обстоит дело с качеством фильмокопий, поступающих на экраны. После того, как студия изготовит два образцовых экземпляра для министерства и один эталонный экземпляр (эти экземпляры проверяются и судятся очень строго), картина поступает в массовую печать, и вопросы качества далее не контролируются. Любой брак, любые отклонения по свету, по тону, любой разнотой, даже несинхронность (отставание или опережение звука) не считаются браком. Картины выпускаются в прокат в неузнаваемо изуродованном виде. Половина слов непонятна, ночные сцены выглядят дневными, дневные – ночными, резкий контраст уродует лица, цвета искажены. Даже в Москве идут экземпляры, являющиеся почти полным браком, о периферии же и говорить нечего.

Мы обманываем зрителя, даем ему недоброкачественную продукцию. Техническая комиссия министерства уделяет максимум внимания только тем экземплярам, которые будут показаны ответственным инстанциям. Для остальных копий установлен совсем иной критерий, в результате чего зритель видит неполноценный фильм».

Четвертый раздел обращения посвящен вопросам управления конкретными студиями и киноотраслью в целом. Авторы письма сетуют на засилье бюрократии, отсутствие организационных новаций, подмену работы худсоветов и общественных творческих организаций кабинетным руководством. Говорится о чрезмерной централизации руководства, лишении студий элементарных прав в решении самых насущных вопросов внутрестудийной жизни, начиная от составления плана и распределения кадров и кончая вопросами минимальной финансовой и организационной самостоятельности.

Особое место уделяется необходимости создания союза кинематографистов: «Вопросы советского искусства решаются в нашей стране при непосредственном уча-

стии работников искусства в их общественных организациях: в Союзе писателей, Союзе художников, Союзе композиторов, Союзе архитекторов. Только киноработники не имеют своей общественной организации, которая двигала бы вперед киноискусство. Дом кино – это ведомственный клуб, который не может служить деятельным органом, объединяющим работников киноискусства».

Не остался без внимания и острый вопрос оплаты труда творческих кадров и технических работников: «Совершенно ненормальна система так называемой простойной заработной платы. Уже через месяц после окончания картины творческие работники получают 75 % своего оклада, вслед за тем – 50 %, а через полгода вовсе снимаются с зарплаты. Это ставит творческие кадры в исключительно тяжелое положение. Не по их вине в эти ограниченные сроки они не могут начать новую постановку. Как правило, это вызвано отсутствием сценария, или затруднениями с предоставлением павильонных площадей, или другими производственными соображениями.

Заработная плата рядовых технических работников, которые по специфике кино должны обладать высокой квалификацией, несуразно низка: осветитель получает 500–600 рублей, а обучается годами; механик синхронной аппаратуры, отвечающий за самую сложную и ответственную технику (за съемочную камеру), получает 450–500 рублей; киномеханик на студии получает меньше зарплаты, чем киномеханик в кинотеатре, хотя квалификация механика на студии должна быть много выше. Работники лабораторий, где обрабатываются негативы и позитивы кинофильмов, материально обеспечены значительно хуже, чем работники кинокопировальных фабрик, выполняющие более простую и менее ответственную работу».

В заключение авторы обращения просят министра культуры СССР П.К. Пономаренко встретиться с творческими работниками и администрацией студии (правда, речь идет о приглашении на встречу лишь мосфильмовских представителей. – *К.Р.*) по вышеизложенным вопросам. Иницилируемое совещание, по мнению авторов письма, должно помочь выявлению всех необходимых мероприятий для выполнения исторических задач, поставленных перед советскими кинематографистами XIX съездом Коммунистической партии Советского Союза⁴.

Обращение двадцати кинематографистов около месяца циркулирует в аппарате ЦК. За это время с текстом успевают познакомиться многие из тех, кто в недалеком будущем будет готовить концепцию перестройки советской кинематографии. 26 мая 1953 года Министерство культуры СССР направляет секретарю ЦК КПСС Н.С. Хрущеву докладную записку, в которой сообщается о совещании, проведенном руководством министерства с авторами письма, а также о встрече П.К. Пономаренко с писателями и кинодраматургами. Избегая детализации и сложных рассуждений, Министерство культуры информирует Хрущева о планах реконструкции в 1953–1955 годах киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм» с доведением их мощностей соответственно до 36 и 12 цветных художественных кинофильмов в год; о планах реконструкции Киевской, Тбилисской и Алма-Атинской киностудий; о планах строительства в 1954–1957 годах новых киностудий в Минске, Риге, Ташкенте, Баку и Ереване производственной мощностью каждой до 5 цветных художественных кинофильмов в год.

В записке сообщается также о планах возведения жилых домов для работников новых киностудий, о мерах по расширению прав директоров киностудий, повышению их ответственности за качество кинофильмов.

Одним словом, специалисты союзного Министерства культуры – новоявленные клерки периода «оттепели» – демонстрируют блестящие навыки формулирования лаконичных и

⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы / отв. ред. В.Ю. Афиани. М., 2001. С. 51–62.

предельно конкретных ответов на весьма запутанные и сложные вопросы: «Реконструкция технической базы? – Уже запланирована! Квартиры творческим и техническим работникам? – Построим и предоставим! Наделить директоров студий полномочиями продюсера и расширить их права? – Права расширим, но в первую очередь повысим их персональную ответственность за перерасход средств и несвоевременную сдачу фильмов!». При этом без соответствующего анализа и ответа остаются наиболее острые вопросы, как-то: взаимодействие студий с писателями и драматургами, пути преодоления сценарного голода, взаимоотношения внутри кинематографического сообщества, раздираемого фракционной борьбой, определение жанрово-стилевых приоритетов, решение проблемы кинодебютов, увеличение выплат в простоях, повышение зарплат среднему техническому персоналу и многие другие.

2. Первая индустрия в сфере культуры



Письмо двадцати отчаянных смельчаков частично своей цели достигает. Во второй половине 1950-х годов подходы к отечественному фильмопроизводству существенно трансформируются. Более того, примерно к середине 1960-х кинопроизводство и прокат – как единая и неделимая система! – складываются в самоокупаемую, идеологически эффективную производственно-экономическую структуру, основанную на принципе единства производства и реализации. Не только не требующая существенных государственных дотаций, но и способная обеспечивать высокий уровень рентабельности система «фильмопроизводство – кинопрокат» к началу 1960-х годов становится первой и единственной в СССР успешно функционирующей индустрией в сфере культуры.

Разумеется, функцию привлечения в кинотеатры десятков и сотен миллионов зрителей выполняет игровое кино. В 1960 году общее число действующих в СССР киноустановок превышает 103 тысячи, за год реализуется более 3 миллиардов билетов. Динамика посещений внушает оптимизм: на протяжении десятилетия число зрителей ежегодно увеличивается на 3–3,5 %. Взяв курс на рост числа широкоэкранных кинотеатров, количество которых в стране достигает полутора сотен. Рекордсменами общесоюзного проката чаще всего становятся фильмы, созданные не на республиканских, а на центральных студиях – «Мосфильме», студии им. Горького и «Ленфильме», а также зарубежные ленты. Время от времени в пятерку фильмов, собравших во всех кинотеатрах Советского Союза за первый год проката более 25–30 миллионов зрителей, попадают ленты, снятые на студиях союзных республик, однако это случается не часто и выглядит скорее исключением из общего правила.

По отчетам Госкино БССР, бесспорными лидерами белорусского кинопроката второй половины 1960-х годов стали известные советские кинокомедии «Кавказская пленница» («Мосфильм», 1966) и «Свадьбе в Малиновке» («Ленфильм», 1967). На просмотр первой ленты было продано более 2 миллионов билетов, а вторую посетили немногим более

1,6 миллиона белорусских зрителей. Впрочем, эти цифры дают лишь общее представление о зрительских предпочтениях, поскольку статистика посещений велась с нарастающим итогом в течение нескольких лет, причем учитывалась многократная демонстрация в сельских клубах и в сети кинопередвижек, которых в Беларуси по состоянию на 1967 год функционировало уже более полутора тысяч.

Перед кинопрокатчиками стояла задача увеличения зрительской аудитории при одновременном сокращении числа зарубежных лент. Так, в 1962 году республиканский прокат получил 137 зарубежных фильмов, в 1965 году – 109, в 1967 году – только 84, из которых 60 были сняты на студиях социалистических стран. Несмотря на ограничение проката зарубежных лент (в сельскую киносеть они почти не попадали), их зрительская аудитория в Беларуси на протяжении 1960-х годов постоянно увеличивалась. Так, кинофильм «Прекрасная американка» (Франция) в 1968 году собрал по республике 165 тысяч зрителей, «Девушка Розмари» (ФРГ) – около 600 тысяч, «Развод по-итальянски» (Италия) – более 630 тысяч.

В мемуарах Бориса Владимировича Павленка, возглавлявшего Госкино БССР до 1970 года, когда он с повышением был переведен в Москву, можно найти емкую и правдивую характеристику экономики киноотрасли и положения дел в белорусском прокате середины 1960-х: «Республиканские студии существовали только за счет перераспределения доходов от проката картин центральных студий. Порой и этого не хватало, тогда мы укрепляли киноафишу дешевыми иностранными “завлекаловками” вроде “Есенин” или “Королевы Марго”. Это называлось “перейти на содержание Брижит Бардо”. Прокат фильмов – дело тонкое и искусное»⁵.

Петр Борисович Жуковский, в те годы руководитель республиканского кинопроката (после выхода на пенсию – основатель Музея белорусского кино, созданного на «Беларусь-фильме» в самом начале 1980-х годов), не считал нужным скрывать, что отдавал распоряжение о выдаче фильмокопий зарубежных лент лишь тогда, когда показатели посещаемости были под угрозой срыва.

Что касается отечественной документальной кинопродукции, то проблема отсутствия «целевой аудитории», «собственного» зрителя, сопровождающая зарубежную кинодокументалистику на протяжении почти всей ее истории, многие десятилетия в нашей стране остро не проявлялась. Даже бурное развитие телевидения, расширение зон приема телесигнала и рост числа телеприемников в квартирах и сельских домах не привели к заметному сокращению перечня киножурналов.

В Европе и США появление новых каналов аудиовизуальной коммуникации изменило расстановку сил в сфере производства экранной новостной продукции: с приходом телевидения в каждый дом выпуск кинопериодики был тут же минимизирован. В 1950 году американское правительство торжественно объявило о преодолении символического рубежа в миллион телеприемников, находящихся в пользовании у жителей страны. Рынок новостной кинопродукции к этому времени сократился более чем на две трети⁶. Были сохранены лишь отдельные киножурналы, специализирующиеся на репрезентации официальной кинохроники, освещающей крупные политические события. Эта кинопериодика выпускалась до конца 1960-х годов, затем и ее производство было прекращено.

⁵ Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. С. 68.

⁶ Barsam R.M. Nonfiction Film: A Critical History. Indiana University Press, 1992. P. 289.



Первомай 1966 года в Минске. Хроникер В. Пужевич занял выгодную позицию для съемки колонны демонстрантов. Рядом с ним тележурналист с 16-миллиметровой камерой «Пентафлекс» приготовился к съемке аналогичного материала для выпуска теленовостей



Минск, Центральная площадь, 7 ноября 1966 года. Праздничную демонстрацию трудящихся параллельно снимают оператор-кинохроникер М. Беров, фотокорреспондент ТАСС по Белоруссии М. Ананьин, операторы белорусского телевидения

Зарубежная кинодокументалистика, уже успевшая к тому времени доказать, что на законных основаниях входит в семью экранных искусств, переориентировалась либо на «малый экран», либо на узкие социальные группы, находя свою целевую аудиторию в специализированных культурно-досуговых или образовательных учреждениях, например в культурных центрах, музеях, выставочных галереях, рабочих клубах и т. д.

Объективно говоря, в нашей стране к концу 1960-х телевидение тоже превратилось во вполне самостоятельный канал текущей аудиовизуальной информации. Тем не менее до рокового для советского кино решения об отделении кинопроката от производства, принятого на V съезде кинематографистов СССР (май 1986), кинохроникеры и тележурналисты, невзирая на различную ведомственную подчиненность (соответственно Госкино и Гостелерадио), продолжали параллельную работу по созданию аудиовизуальной новостной продукции.

Для кинематографистов видовой спектр такой продукции многие десятилетия оставался практически неизменным – киножурнал, хроникально-документальный и научно-популярный фильм. Телевидение, пребывающее в фазе поиска собственной жанрово-стилевой палитры, в дополнение к классическому новостному сюжету сгенерировало принципиально новые формы документального телевизионного фильма. Примером может служить почти не встречающаяся в неигровом кино до конца 1950-х годов, но вполне органичная для телевидения жанрово-стилевая форма фильма-интервью.

Органично включенные в единый производственный цикл хроникально-документального и научно-популярного кино, киножурналы выпускались в нашей стране на тридцать-тридцать пять лет дольше, чем в США, Западной и Центральной Европе, став феноменом в истории мирового кинематографа.

В конце 1980-х годов, когда признаки приближающегося коллапса прежней модели советской кинодокументалистики были уже очевидны, спасение виделось в корпоративных

заказчиках, многие из которых декларировали о своей готовности финансировать производство кинопублицистики. Однако чаще всего подобное «сотрудничество» скатывалось до уровня «кинохроникальных» панегириков в честь заказчика. Практика доказала, что ориентация на подобные источники финансирования оказалась не более чем кратковременным паллиативом.

Несколько позже, в 1990-е годы, инстинкт самосохранения принудит режиссеров и продюсеров неигровых лент в поисках каналов дистрибуции и, следовательно, новых источников финансирования искать для своей продукции место в сетке телевизионного вещания, причем не только национальных каналов, но и зарубежных. Но художественно-образное осмысление событий на основе документа даже от зрителя-интеллектуала требует серьезной эстетической подготовки и эмоциональных усилий, поэтому теледокументалистика – за исключением единичных лент наиболее одаренных авторов – в целом оказывается неспособной войти в обиход высокорейтинговых «жанров» и остается на периферии общественного внимания.

В 1950-е и 1960-е годы симптомов, предвещающих серьезные проблемы с дистрибуцией отечественного хроникально-документального кино, нет и в помине. Советский зритель, десятилетиями воспитанный на комбинированной формуле киносеанса, вполне лояльно и даже с интересом воспринимает киножурнал или документальный фильм, предваряющий художественную ленту. В кинотеатрах с широким экраном практикуются «удлиненные» сеансы, а документалисты в середине 1960-х годов даже получают разнарядку на создание определенного числа лент в широкоэкранном варианте. Режиссеры и операторы центральных и республиканских студий всячески сопротивляются навязыванию им «капризного» в техническом отношении формата. Тем не менее даже на Минской студии кинохроники около десятка документальных фильмов – главным образом фильмов, посвященных красоте родной природы, и фильмов-путешествий – создается именно в широкоэкранном варианте.

Дмитрий Алексеевич Луньков, российский режиссер и сценарист, теоретик и популяризатор документального кино, в одном из интервью характеризовал ситуацию с востребованностью хроникально-документальных лент в 1960-е годы следующим образом: «Я помню пустые залы в интеллигентном, образованном городе Саратове, когда там шли (сейчас вообще не идут) известные и даже знаменитые ленты отечественной документалистики. Когда же они показывались перед игровыми лентами, то для зрителей и прокатчиков это был резерв времени перед сеансом: можно прийти позже и нисколько не опоздать. Но что примечательно: зал был полон внимания, когда шла какая-нибудь простенькая, порою заказная десятиминутка – о видах страхования, о конных туристских маршрутах по Башкирии и о знаменитом цветоводе из Самары. Вот это зрители, кажется, и считали истинно документальным кино»⁷.

С начала 1960-х годов белорусские кинопрокатчики внедряют в свою практику формы кинопоказа, апробированные в странах Запада десятью-пятнадцатью годами ранее (первый автокинотеатр появился в Америке в 1933 году, а патент на это изобретение получил Ричард Холлингсхед). Воплощение американского образа жизни – легендарный драйв-ин – ночной кинотеатр-паркинг под открытым небом, куда зрители приезжают на личных автомобилях, чтобы посмотреть фильм не выходя из салона машины, с учетом советской идеологической доктрины и экономических реалий был трансформирован в технически более скромное, но чрезвычайно востребованное простыми горожанами зрелище.

⁷ Джуглай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия // Искусство кино. 1998. № 5. С. 109–114.



Кинооператор белорусской кинохроники В. Пужевич на съемках сюжета о первой демонстрации 1955 года в Минске (для съемки из автомобиля используется французская штативная камера «Debris Parvo L», первые модели которой были выпущены еще в 1927–1929 годах⁸)

⁸ До конца 1950-х годов основу парка съемочной техники белорусской киностудии составляли камеры подобного типа, а также их немецкие модификации, выпускавшиеся под маркой «Askania». Эта техника была не новая, в основном трофейная или полученная в счет репараций. Камеры «Debris Parvo L» были неэргономичны, но конструктивно надежны. Десятикилограммовый аппарат в форме ящика-параллелепипеда был удобен лишь при работе со штатива. Тем не менее легендарный Дзига Вертов в своей культовой ленте «Человек с киноаппаратом» сделал основным героем фильма – наряду со своим братом, оператором Михаилом Кауфманом – именно кинокамеру «Дебри». Кинохроникер с такой камерой и на заводскую трубу взбирался, и с мотоцикла снимал, причем одной рукой управлял мотоциклом, а другой – крутил ручку

Хроникальный сюжет «Кшаперасоука “Навшы дня”» из киножурнала «Савецкая Беларусь» (1961, № 3) позволяет воочию убедиться, какой ошеломляющей популярностью у жителей белорусской столицы пользовалась такая демократичная форма кинопоказа. На ночном киносеансе, запечатленном кинолетописцами Ю. Иванцовым и В. Пужевичем в середине января 1961 года, демонстрировалась документальная лента Минской студии кинохроники «Майстры спорту», снятая режиссером С. Прошиным и оператором М. Беровым по итогам выступлений белорусских спортсменов на Олимпийских играх в Риме.









Кадры из хроникального сюжета «Кінаперасоўка “Навіны дня”» (киножурнал «Савецкая Беларусь», 1961, № 3)

Хроникальные кадры ночной жизни столицы зафиксировали присутствие не менее 200 зрителей, для которых январская погода не стала препятствием для посещения ночного кинозрелища. Что касается молодого поколения минчан, то к просмотру «бесплатного кино» многие готовились заранее, как, например, запечатленный операторами мальчишка с собакой, соорудивший себе посадочное место из специально принесенного ящика для овощей.



*Кадры из хроникального сюжета «Кінаперасоўка “Навіны дня”» (киножурнал
«Савецкая Беларусь», 1961, № 3)*

Пользуясь случаем, нельзя не отдать должное зоркости хроникеров, «подсмотревших» правдивые детали повседневного быта минчан. Разумеется, подобные «непротокольные» кадры существенно повышают историческую ценность национальной кинолетописи, а кинопериодика является единственным и безальтернативнымместилищем этой ценной аудиовизуальной информации. Создатели неигровой кинопродукции других видовых форм, например тематических и обзорных документальных картин, не имели возможности внедрять в монтажную ткань своих лент такие, как тогда считалось, «случайные» и не работающие на главную мысль фильма кадры. Отвечая в том числе и за то, чтобы на экране действия персонажей соответствовали нормативному поведению, редакторы документальных лент решительно устраняли «мешающие», пусть даже «самоигральные» детали. Другое дело киножурнальный сюжет, помещенный в самый конец выпуска кинопериодики и снабженный титром-заголовком «Кінарэпартаж». При его монтаже в силу вступали иные законы, позволяющие сохранить для истории достоверный жест, бытовую подробность, одним словом, неподдающуюся регламентации стихию человеческих настроений.

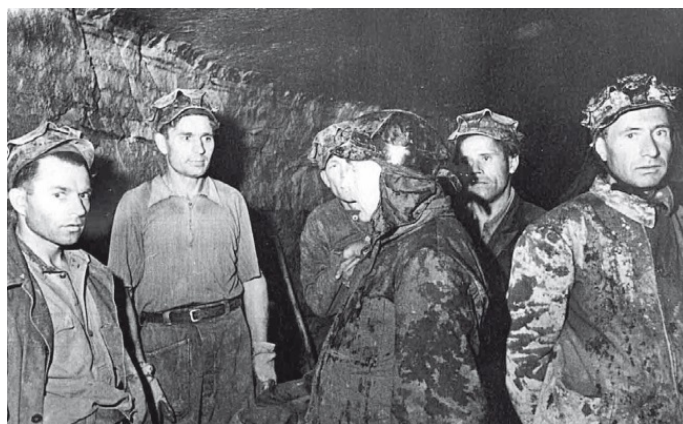
Экраны под открытым небом были смонтированы не только на улице Долгобродской, по соседству с кинотеатром «Мир», но и на Центральной площади, неподалеку от Дворца Белсовпрофа. Остается заметить, что на открытых площадках демонстрировались только кинопериодика и хроникально-документальные ленты.

Для показа документальных и научно-популярных фильмов выделялись также специальные кинотеатры, как правило, не более одного на крупный город. Посещал такие кинотеатры зритель не простой, а особый, просвещенный и любознательный – школьники, студенты, инженерно-технические работники, представители интеллектуального труда. Состоятельная по художественному и содержательному критериям, актуальная и информационно насыщенная неигровая продукция оказалась востребованной значительной частью зрительской аудитории. Конечно, чтобы выполнить план по зрителю, работать над репертуаром такого специализированного кинохроникального кинозала следовало вдумчиво, даже изобретательно. При отсутствии творческой фантазии договаривались со школами о тематических кинопоказах, на которые юных зрителей приводили целыми классами. Но все же наиболее мотивированную часть зрительской аудитории неигровых лент в конце 1950-х-1960-х годах составляла интеллигенция, первой отреагировавшая на либерализацию политического курса и поверившая в необратимость перемен.

* * *

С конца 1950-х годов в рамках формирующегося в стране медийного пространства особая роль отводится кинодокументированию грандиозных трудовых свершений советского народа, создающего экономический базис коммунистического общества. Удивительно обширный и разнообразный, еще не подвергшийся тщательной инвентаризации и не исследованный должным образом хроникальный материал этого периода является бесценным информационным ресурсом, до сих пор таящим в себе множество неожиданного и непознанного.

Углубленное внимание кинодокументалистов второй половины 1950-х -1960-х годов к каждодневным производственным процессам, пиететное отношение к человеку-созидателю, труженику составляют одно из главных отличий хроники этого периода. В недалеком будущем – уже в 1980-е годы – эта важнейшая тема если не полностью исчезнет, то, по крайней мере, существенно сократит свое присутствие на хроникальном экране.



Шахтеры Солигорского калийного комбината – бригадир И. Околелов, И. Прокудин, звеньевой Д. Бухарин (слева направо) и оператор хроники Г. Лейбман (крайний справа) на съемках сюжета «За самаадданую працу» (киножурнал «Савецкая Беларусь», 1960, № 27)

Совокупный объем кинохроникального материала, представленного на экранах кинотеатров Советского Союза в 1960 году, грандиозен – 23 полнометражных, 360 короткометражных хроникально-документальных фильмов, а также более 1400 выпусков различных киножурналов, созданных всеми неигровыми студиями СССР.

С 1969 года суммарный объем выпускаемой в Советском Союзе неигровой кинопродукции несколько снижается – до 300 фильмов и 1300 номеров периодики ежегодно, но и этот объем вполне достаточен для благополучного функционирования неигрового кинопроцесса в тех творческо-производственных формах, которые были порождены «хрущевской моделью» кинохроники.

Чтобы обеспечить столь беспрецедентный объем выпуска хроникально-документальной кинопродукции, оперативно отражающей события во всех уголках бескрайней страны, создаются новые студии и широкая сеть корреспондентских пунктов.

В 1958 году из структуры «Грузия-фильм» выделяется сектор кинохроники и преобразуется в самостоятельную организацию – Грузинскую студию хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. Годом позже, в 1959-м, на базе сектора кинохроники «Арменфильма» создается Ереванская студия хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. С введением в строй новых корпусов киностудии «Беларусьфильм», где с 1960 года разместились белорусская художественная кинематография, обособляется база белорусской кинохроники – в здании Красного костела создается Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов. В 1962 году в Ташкенте по аналогичной схеме возникает киностудия документальных и научно-популярных фильмов Узбекистана.

Многие корреспондентские пункты региональных студий переоснащаются технически, доукомплектовываются кадрами и преобразовываются в студии. Именно таким путем в 1961 году из корпункта Куйбышевской студии кинохроники выделилась самостоятельная Казанская студия кинохроники. Два крупных сибирских корпункта, в Бурятии и Якутии, в 1961 году получают статус филиалов Восточно-Сибирской студии кинохроники.

Любопытная деталь – многие из преобразованных или вновь созданных советских неигровых студий получают в свое распоряжение здания культовых учреждений. Так, Восточно-Сибирская студия кинохроники до 1970 года занимает здание польского католического костела в Иркутске, Новосибирская (Западно-Сибирская) студия кинохроники с 1957 по 1984 год использует здание Собора Александра Невского, закрытого для прихожан еще в 1937 году. Передача в пользование кинематографистам церквей и костелов имеет вполне

рациональное объяснение: студия кинохроники – со свойственной ей «натурно-экспедиционной» спецификой набора материала – нередко прибегает и к съемкам в павильоне. При этом документалистам не нужны большие павильонные площади для строительства масштабных декораций, достаточно скромных «киноателье» для синхронных, комбинированных и специальных съемок. Основные требования – высокие потолки, позволяющие разместить осветительные приборы, и хорошая звукоизоляция. Именно такие возможности и предоставляло использование бывших храмов.



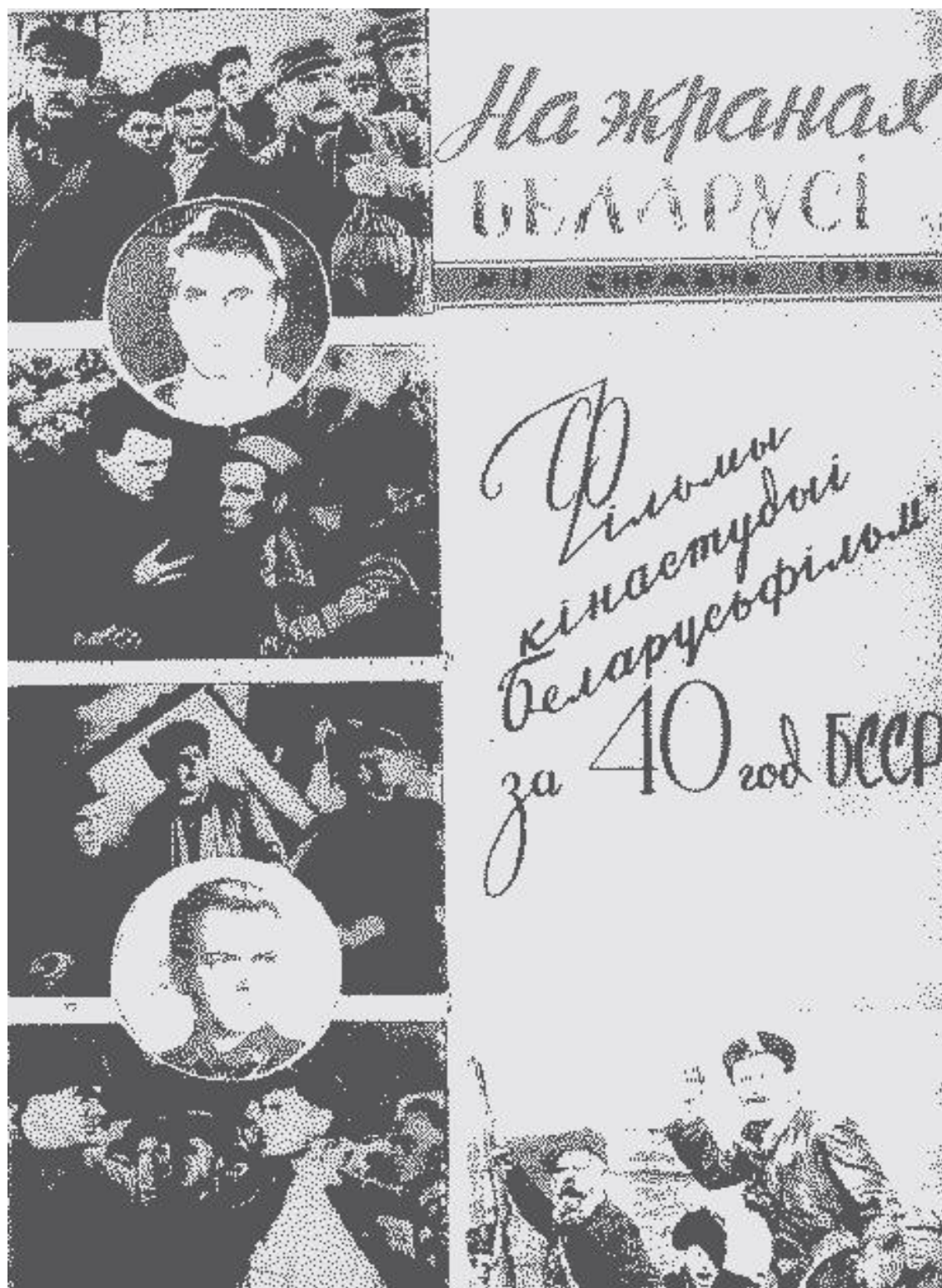
Анатолий Алай – ассистент кино оператора Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов (слева) готовит аппаратуру для съемок праздничной демонстрации 1 мая 1963 года. На фоне – фрагмент здания Красного костела, который использовался студией кинохроники до 1969 года

Еще один феномен из категории непредвиденных. На многих вновь созданных неигровых студиях – особенно тех, что находились на востоке европейской части СССР, в Поволжье, за Уралом и в среднеазиатских республиках, – происходит стремительный подъем творческого уровня создаваемой кинодокументалистики. Поэтическая, философская и даже остросоциальная авторская документалистика неожиданно мощно прорастает именно на тех небольших студиях, где ранее создавался лишь незначительный объем официальной хроники текущих событий и где никаких видимых предпосылок для внезапного появления нового направления ранее не наблюдалось. Подобный феномен ярко проявился в Киргизии, на Фрунзенской студии, где режиссер-оператор А. Видугирис, литовец по национальности, ознаменовал своим уникальным дарованием если не второе рождение, то, по крайней мере, творческий взлет киргизской документалистики. В 1968 году его философско-поэтическая лента «Замки на песке» всколыхнула кинематографическую общественность всей страны и принесла рекордное для киностудии число призов.

Вынужденная миграция мастеров «первого эшелона» началась во второй половине 1940-х годов. Объяснение этой закономерности находится в области персоналий и личных судеб. Талантливый «мосфильмовский» оператор Алексей Федорович Селянкин оказался на корреспондентском пункте в Якутии, попав вместе с автором сценария П. Нилиным и режиссером Л. Луковым под знаменитое постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года.

В период «оттепели» многие периферийные с географической точки зрения киностудии пополнились новыми творческими кадрами из числа тех, кто ранее считался не вполне благонадежным по анкетным данным, был недавно реабилитирован или же по характеру был неисправимым романтиком. Не желая искушать судьбу или в поисках новых впечатлений сценаристы, режиссеры и операторы этой волны трудоустраивались на отдаленные от центра национальные или периферийные студии – подальше от Москвы и Ленинграда, Киева и Минска – и на новом месте становились проводниками новаторской кинематографической эстетики.

Многие из тех, кто начинал свой творческий путь на провинциальных студиях, делал это по вполне прагматичным соображениям – конкурентная борьба на студиях Москвы и Ленинграда проходила в более жестких формах, не оставляя права на ошибку и не позволяя накопить творческо-производственный опыт.



стремился использовать белорусскую студию в качестве одноразовой площадки для своих проектов. В отношении последних прижился жаргонный термин «варяги».

Анализируя сходные процессы, синхронно происходящие на разных студиях, необходимо отметить, что всесторонняя творческая самореализация наиболее успешно проходила на небольших по объему производства и численности сотрудников студиях. Подобная закономерность объясняется корпоративными условиями: высокое искусство прорастало лишь там, где не успели сформироваться, окрепнуть и заручиться поддержкой властей местные национальные (в отдельных случаях – квазинациональные) кинематографические элиты, выступающие ревностными, непререкаемыми блюстителями местных традиций и наспех сколоченных профессиональных стандартов.

Обособление студий хроникально-документальных фильмов от игровой кинематографии оказалось весьма плодотворным в творческом и производственном смысле. Повышение статуса кинохроники, кинодокументалистики и мастеров, ее создающих, – еще одна отличительная черта 1960-х, глобальное следствие «взрыва документализма» в разных сегментах художественной культуры. Чего греха таить: кинодокументалистам чаще всего было некомфортно соседствовать с мастерами игровой кинематографии – уж слишком разнились условия и ритм производства, несопоставимыми были масштабы личных амбиций и критерии оценки результата.

Повышение значимости кинохроники и кинолетописи требовало дополнительного осмысления, переоценки ценностей и ломки стереотипов, поскольку даже в конце 1950-х годов кинопериодика порой воспринималась кинопрокатчиками, кинокритиками, да и значительной частью кинематографического сообщества в качестве побочного, второстепенного кинопродукта.

Убедительным примером таких установок может служить праздничный номер белорусского журнала «На экранах Беларусь (1958, № 12), посвященный 40-летию БССР. Журнал открывается статьей «Поспехі кінематаграфіі Савецкай Беларусі» (с. 3, 4), а завершается перечнем художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, выпущенных белорусской киностудией с 1926 по 1958 год (с. 33). В список созданных фильмов вошли даже так называемые «оборонные» ленты, например «Высота 88,5», имеющие весьма отдаленное отношение к национальному кино. Вместе с тем в журнале отсутствует даже беглое упоминание о белорусской кинохронике или кинолетописи, о национальных киножурналах, которые создавались к тому времени уже два десятилетия, не прекращая своего выпуска даже в тяжелейшие годы войны.

* * *

С эмблемой Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов новые ленты выходят с января 1961 года, хотя решение о существенном увеличении объемов выпуска кинопериодики и хроникально-документальных фильмов принимается годом ранее. Даже в названии студии научно-популярное кино стоит выше хроникально-документального, что в полной мере отражает приоритеты эпохи научно-технической революции.

К 36 выпускам главного белорусского киножурнала «Савецкая Беларусь» и 6 выпускам «Піянера Беларусі» с этого времени добавляются по 4 выпуска тематических киножурналов «Мастацтва Беларусі» и «Спартыўны агляд» – всего 50 частей кинопериодики в год (что составляет более 8 часов непрерывного просмотра кинохроники).



Печать Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов

В 1964 году общий объем выпуска кинопериодики, создаваемой на Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, выходит на абсолютный максимум. Прежний список из четырех наименований киножурналов пополняется двумя новыми, ежеквартальными, – «Сельская гаспадарка Беларусі» и «Навука і тэхніка». Таким образом, суммарный выпуск кинопериодики достигает 58 частей.

Несколько иначе обстоит дело с кинодокументалистикой в форме одно- или двухчастных неигровых лент, которых в 1950-е годы снималось относительно мало (примечательно, что в советской киноведческой литературе короткометражные документальные фильмы вплоть до 1990-х годов именовались очерками, что является данью литературной традиции). Начиная с 1961 года создание белорусских научно-популярных и хроникально-документальных лент становится наряду с выпуском кинопериодики приоритетной задачей.

Динамика роста объемов неигрового фильмопроизводства такова: в 1958 году на «Беларусьфильме» создано 9 неигровых лент (включая технико-пропагандистские и учебные), в 1959 – 15, в 1960 – 23, в 1961 году в прокат были выпущены 42 фильма (в том числе 2 научно-популярных, 6 технико-пропагандистских, 8 учебно-инструктивных).

Новостное обеспечение и тематическая координация бесперебойного, по сути – конвейерного, кинохроникального производства требует максимального напряжения не только сотрудников киностудии, пребывающих в нескончаемых разъездах по заводам и фабрикам, колхозам и школам, больницам и учреждениям культуры. Неоценим также вклад работников сценарно-редакционного отдела неигровой студии, сотрудничающих с журналистами, анализирующих печатные СМИ и поддерживающих прямые контакты с регионами для подбора подходящих тем киножурнальных сюжетов и документальных фильмов.

Системная работа по увековечению текущих событий регламентировалась так называемым тематическим планом, облегчающим не только съемочный, но и монтажно-тонировочный процесс, концептуальную сборку киножурналов. Тематический план позволял четко представить, какие сюжеты следует включить в текущий выпуск, а какие могут быть использованы в дальнейшем. Монтажная последовательность сюжетов в киножурнале определялась их тематикой: крупное общественно-политическое событие, промышленность,

сельское хозяйство, социально-культурная сфера, здравоохранение и спорт. Далее могло следовать «разное». Символично, что нередко это «разное» и оказывалось наиболее интересным и содержательным. В самом конце 1950-х годов в привычную структуру киножурналов стали вноситься изменения, благодаря которым «разное» могло переместиться из заключительной части киножурнала в его середину. Подобные новации будут подробно проанализированы ниже.

Акцентируя важность вклада редакторов, отвечающих за наполнение кинопериодики актуальными хроникальными сюжетами, необходимо заметить, что этот ответственный творческий труд оставался в значительной степени недооцененным. Речь идет о том, что при создании документального или научно-популярного фильма значение авторского замысла и литературной первоосновы не подвергается сомнению, сценарий признается и охраняется в качестве объекта авторского права, оплачивается по утвержденным ставкам, а имя его автора занимает почетную первую строчку в титрах. Вместе с тем не менее творческая работа редакторов, определяющих тематику отдельных сюжетов и составляющих из них – словно панно из мозаики – конкретные киножурналы, в полной мере авторской не признавалась. Фактически, выполняя работу «автора сценария киножурнала», редактор продолжал считаться лишь редактором, невзирая на то, что эта весьма трудоемкая работа систематически усложнялась внешними непредвиденными обстоятельствами. Чем большее число сюжетов планировалось включить в журнал, тем более вероятными были различные неурядицы и нестыковки производственного характера, принуждающие вносить изменения в структуру выпуска буквально «по живому», вплоть до изъятия отдельных сюжетов из уже почти готового выпуска. При этом никаких поблажек или пролонгаций не допускалось – дата выхода соблюдалась неукоснительно.

Несложно догадаться, что недооценка авторского труда редактора хроники вытекала из «нехудожественной» формы фиксации составного произведения. В отличие от режиссера-монтажера редактор «монтировал» киножурнал не в монтажной, а на бумаге – в форме «шахматки» тематического плана или списка сюжетов.

Дополнительные подтверждения нелогичности подобных подходов можно получить путем сравнения одночастных документальных фильмов с тематическими киножурналами, повествующими об одном событии и, следовательно, неструктурированными на сюжеты. Хронометраж и первых, и вторых одинаков (в пределах 10 минут), монтажная структура и форма представления фактического материала также аналогичны. А таких «киножурналов-фильмов» создавалось немало, в одном лишь 1954 году – 3 выпуска. Так, теме развития советской печати был посвящен майский киножурнал «Савецкая Беларусь» № 19, спартакиаде Прибалтийских республик и БССР – выпуск «Савецкай Беларусі» № 28, месячнику польско-советской дружбы – выпуск «Савецкай Беларусі» № 29. Сопоставимое количество тематических выпусков (примерно одна десятая часть от общего количества) ежегодно создавалось на протяжении многих лет, примерно до середины 1970-х годов.

Эта тенденция почти в равной степени распространялась на все кино-журналы, включая «Мастацтва Беларусі» и «Спартыўны агляд», научно-популярные «Навуку і тэхніку» и «Сельскую гаспадарку Беларусь. Не менее типичные образцы тематических выпусков содержит киножурнал «Піянер Беларусі». В середине апреля каждого года выходил своеобразный «кино-журнал-фильм», посвященный ленинской тематике.

Несмотря на широкий разброс съемочных объектов (в апрельский выпуск «Піянера Беларусі» за 1960 год включены эпизоды, снятые в Ленинском мемориальном комплексе в Ульяновске, на открытии нового Дворца пионеров и школьников в Гомеле, у памятника Ленину на Центральной площади белорусской столицы, в минском детском доме № 8, средней школе № 11 и ряде других площадок), создание таких «киножурналов-фильмов» оказывалось для студии менее трудоемким и затратным, чем выпуск «классического» киножур-

нала, структурированного на множество сюжетов. Как это ни покажется на первый взгляд удивительным, но концептуализация темы выпуска косвенным образом открывала возможности для снижения производственных издержек.

В отдельных случаях, когда информационный повод признавался заслуживающим особого внимания, допускался выход «сдвоенных» номеров киножурналов объемом в две части (19–20 минут экранного времени). В таком случае выпуск получал особый – двойной – номер и с точки зрения плановых объемов засчитывался студии как 2 киножурнала. Типичным примером такого двухчастного «киножурнала-фильма» может служить выпуск «Савецкай Беларусі» № 3–4 за 1958 год, смонтированный из кинохроники пребывания в БССР первого секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущева, или киножурнал «Савецкая Беларусь» № 32–33 за 1963 год, посвященный всенародному празднованию в Беларуси 46-й годовщины Октябрьской революции.





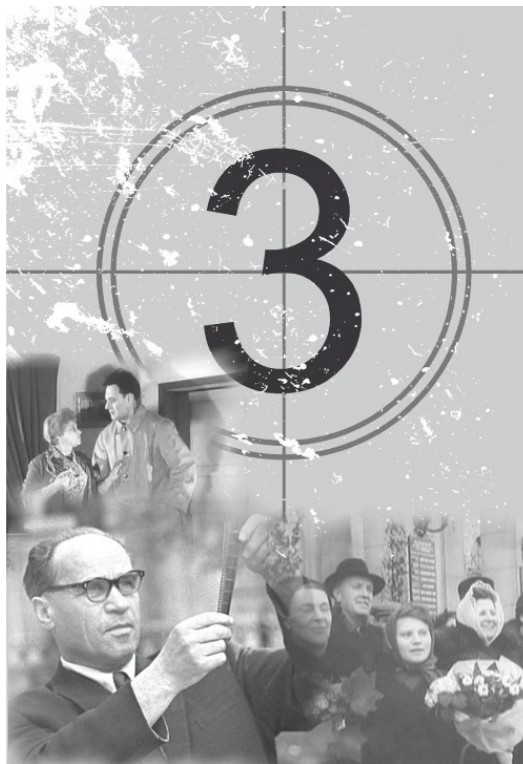




Кадры из тематического выпуска «Ленін заўсёды жывы», прыуроченаго к 90-летию В.И. Ленина. Киножурнал «Піянер Беларусі» (1960, № 2)

Нельзя не задаться вопросом: чем именно такой двоянный тематический выпуск киножурнала принципиально отличался от двухчастной хроникально-документальной ленты? Ответ очевиден – ничем, это почти аналогичные экранные артефакты. Это касается и киноязыка, и монтажной структуры, и «взаимоотношений» изображения с закадровым комментарием, и всех иных жанрово-стилевых параметров.

3. Тематические и видовые приоритеты Минской студии кинохроники



В течение всего послевоенного периода наиболее активными и плодовитыми авторами сценариев неигровых лент выступали профессиональные редакторы, лучше других осведомленные о тематических приоритетах и лакунах сценарного портфеля студии кинохроники. С 1961 года, после структурного отделения кинохроники, состав когорты авторов, регулярно пишущих для документального кино, заметно расширяется, становится более авторитетным и разноплановым. Анализируя титры неигровых лент того времени, нельзя не заметить, что среди авторов сценариев (авторов дикторского текста) хроникально-документальных и научно-популярных фильмов встречается много известных, порой даже неожиданных имен. Некоторые из них повторяются достаточно часто, другие реже, появление третьих носит единичный, случайный характер.

Михаил Горбунов, один из основателей белорусской кинопериодики послевоенного периода, руководил сценарным отделом кинохроники с 1946 по 1956 год. За это десятилетие им был написан ряд сценариев документальных, научно-популярных и учебных лент. В конце 1950-х Михаил Иванович переходит в режиссуру и создает свои наиболее яркие ленты – «Цитадель славы» (1960), «По намеченному пути» (1961), «Незабываемое» (1964) и др.

Значителен по объему вклад в пополнение сценарного портфеля неигровой студии, внесенный редактором кинохроники, поэтом и переводчиком Петром Приходько, – более двух десятков сценариев за период с 1954 по 1964 год.

К творческим удачам П.Ф. Приходько, как пишущего для кинодокументалистики автора, следует отнести двухчастную ленту «Цитадель славы» (режиссер М. Горбунов, оператор Г. Масальский) – первый белорусский документальный фильм о защитниках Брестской крепости и их дальнейшей судьбе, снятый в 1960 году. Здесь важна хронология создания лент, призванных отдать должное подвигу героев, осуществить их окончательную обще-

ственную реабилитацию. В 1956 году на «Мосфильме» создается игровая лента «Бессмертный гарнизон» (автор сценария К. Симонов, режиссеры З. Аграненко и Э. Тиссэ), годом позже в свет выходит этапная книга-исследование С. Смирнова «Брестская крепость», в которой называются имена почти всех участников героической обороны. Очевидно, что для запуска в производство белорусской неигровой ленты, трактующей действия защитников Брестского гарнизона с новых исторических и нравственных позиций, потребовалась не только пауза продолжительностью в четыре года, но и немалое гражданское мужество.

Сценарий фильма был написан П. Приходько в соавторстве с Г. Нехаем. Система мотивировок и доказательств правомерности трактовки темы, избранная режиссером М. Горбуновым, хорошо знающим «белорусскую специфику» и возможные последствия обращения к «горячему» материалу, заключалась в использовании цитат и ссылок на бесприоритетные источники. Именно этим объясняется широкое цитирование фрагментов художественной ленты «Бессмертный гарнизон» и ряд необязательных, с точки зрения современного зрителя, реконструкций отдельных эпизодов обороны крепости. Наиболее ценной и стилистически точной частью документального фильма «Цитадель славы» стали свидетельства участников обороны, снятые синхронно. Эта позитивная в своей тенденции особенность ленты «Цитадель славы» киноведами старшего поколения подчеркивалась особо, «так как именно рассказы бывших солдат о днях минувших – непосредственные, откровенные – имели существенное значение для преодоления стандартных способов представления героев на киноэкране»⁹. К этому верному наблюдению следует добавить, что для режиссера Горбунова, человека прямого, честного и не склонного к излишним «политесам», столь масштабное использование «синхронов» было отнюдь не данью нарождающейся стилевой моде, а единственно логичным приемом экранной доказательности.

На волне положительных отзывов, полученных фильмом о подвиге защитников Брестской крепости, П.Ф. Приходько в 1961 году оставляет свою прежнюю работу в газете «Літаратура і мастацтва» и пробует себя в качестве редактора Минской студии кинохроники. В июне того же года ему поручается написание дикторского текста для одного из наиболее ответственных на тот момент проектов студии – хроникальной ленты «Нам жить при коммунизме». Задача фильма – ознакомить зрителя с проектами новой Программы и Устава КПСС, нацеливающими советское общество на строительство коммунизма. Событийная часть ленты была смонтирована на основе хроникальных кадров операторов М. Берова и Е. Соколова, запечатлевших делегатов XXV съезда коммунистической партии Белоруссии в дни его работы 26–28 сентября 1961 года, в том числе открытие съезда первым секретарем ЦК КПБ К.Т. Мазуровым.



⁹ Современное белорусское кино. Минск, 1985. С. 22.

На съемках документального очерка «Правда о сектантах-пятидесятниках» (автор сценария и режиссер В. Стрельцов, автор дикторского текста Б. Бурьян, операторы В. Пужевичи В. Цеслюк, 1959)

По сценариям Николая Горулева, одного из преемников Михаила Горбунова на посту руководителя сценарного отдела студии, создаются документальные фильмы «Марат Казей» (1962), «Рядом друзья» (1963), «Рационализаторы» (1963).

На 1958–1959 годы приходится пик сценарной активности Николая Достанко, журналиста и главного редактора молодежной газеты «Чырвоная змена».

В знаменательном для белорусской кинохроники 1961 году по сценарию писателя и борца за освобождение Западной Беларуси Пилипа Пестрака создается документальная лента, открывающая в белорусском документальном кино серию кинопортретов героев-коммунистов. Пестрак пишет об идеалах своей молодости – двухчастная лента «Дочь партии» увековечивает память о пламенной революционерке Вере Захаровне Хоружей, смыслом жизни которой была борьба.

Весьма плодотворно работает в белорусской кинодокументалистике критик, прозаик и редактор Борис Бурьян, автор дикторского текста и сценариев многих десятков документальных лент, в том числе таких известных и этапных для национального неигрового кино, как «Правда о сектантах-пятидесятниках» (1959), «Диалог с актером» (1965), «Возвращение поэта» (1979), «Острова капитана Мавра» (1983).

Сценарий документальной ленты «На камні, жалезе і золаце...» (1967), знакомящей с произведениями монументального искусства, созданными главным образом в послевоенный период, был написан Заиром Азгуром. Не вызывает сомнений, что идея создания обзорного фильма о белорусском монументальном искусстве была продиктована подготовкой к грядущей юбилейной дате – 15 января 1968 года Заиру Исааковичу исполнялось 60 лет, и фильм должен был стать зримым обобщением пройденного пути.

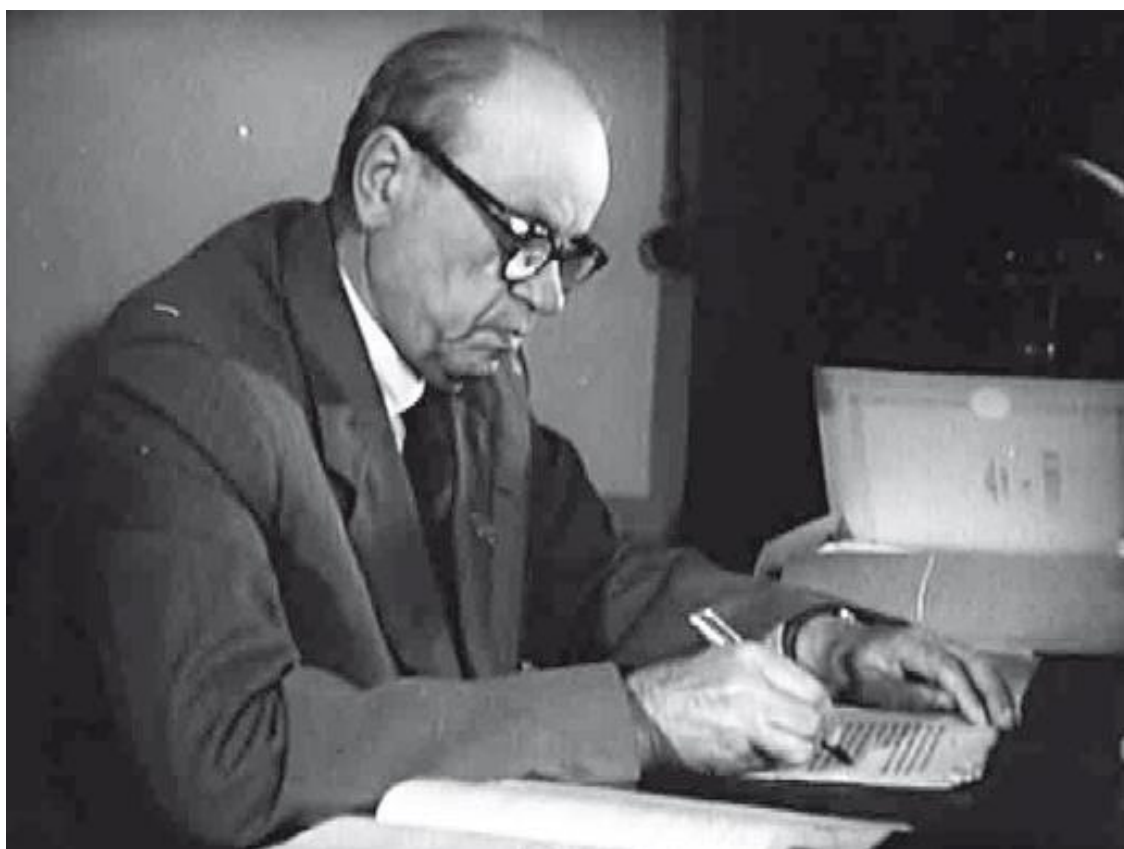
Оригинальный хроникальный материал, отснятый в творческих мастерских белорусских скульпторов А.О. Бембея, С.И. Селиханова, А.К. Глебова, В.М. Летуна и, разумеется, самого З.И. Азгура, занимает, к сожалению, менее трети от общего экранного времени двухчастной ленты. Режиссер фильма Петр Василевский не ставит перед собой сложнейших задач фиксации эмоционального и психологического состояния скульпторов в ходе творческого процесса. Репортажных, «подсмотренных» кадров, погружающих зрителя в специфичную творческую лабораторию художников-монументалистов, в фильме «На камні, жалезе і золаце...» нет. Думается, что признанный мастер кинорепортажа оператор Владимир Цеслюк, снимавший эту ленту, был способен сохранить естественность поведения портретируемых в естественной для них среде, но сами скульпторы были заинтересованы в сугубо официальной трактовке темы. Эта внутренняя установка героев фильма подтверждается и содержанием их синхронных монологов, носящих откровенно парадный характер: В.М. Летун рассказывает о работе над скульптурой В.И. Ленина, С.И. Селиханов – над памятником М.В. Фрунзе, А.К. Глебов – над памятником М.И. Калинин, А.О. Бембель – об идее создания Кургана Славы.

Монтажный ряд ленты составлен из статичных кадров-«открыток» с изображениями памятников В.И. Ленину, М.В. Фрунзе, М.И. Калинин, Н.Ф. Гастелло, Ф.А. Смолякову, П.И. Куприянову, деду Талашу, М. Казею, С.И. Грицевцу, летчику Т.Т. Ромашкину (борт-механик Ромашкин совершил подвиг уже после войны, в 1954 году, когда в небе Эстонии ценой своей жизни блокировал попытку захвата террористами пассажирского самолета ЛИ-2, летевшего по маршруту Таллинн – Минск – Ленинград). Завершают ленту кадры, знающие с еще незавершенными проектами – эскизами Кургана Славы и памятника Якубу Коласу в центре Минска.

Белорусский драматург Андрей Макаенок – автор сценария и дикторского текста эпической документальной кинопоэмы «В семье единой» (1957), посвященной 40-летию Октябрьской революции. Фильм охватывает широкий круг тем: от памятников седой старины до современного облика Беларуси, ее экономических и культурных связей с другими республиками СССР.

В 1961 году, через три года после коллизии с принудительной переработкой пьесы А. Макаенка «Каб людзі не журыліся», по его сценарию создается научно-популярная лента, посвященная творчеству выдающегося белорусского поэта и драматурга Кондрата Крапивы. Видовая принадлежность ленты – не кинодокументалистика, а научно-популярное кино – обязывает переносить акцент с личности героя на специфику творческого процесса. Таким образом, не столько создается официальный фильм-портрет, сколько проводится экранное исследование, в рамках которого прослеживается попытка А. Макаенка отыскать истоки незаурядного таланта драматурга-сатирика, раскрыть его творческую и личностную мотивацию.







Не зайздросчу я Чароту
І Купале не раўня,
А жыву сабе пад плотам
Ціха дзень тут ада-дня.

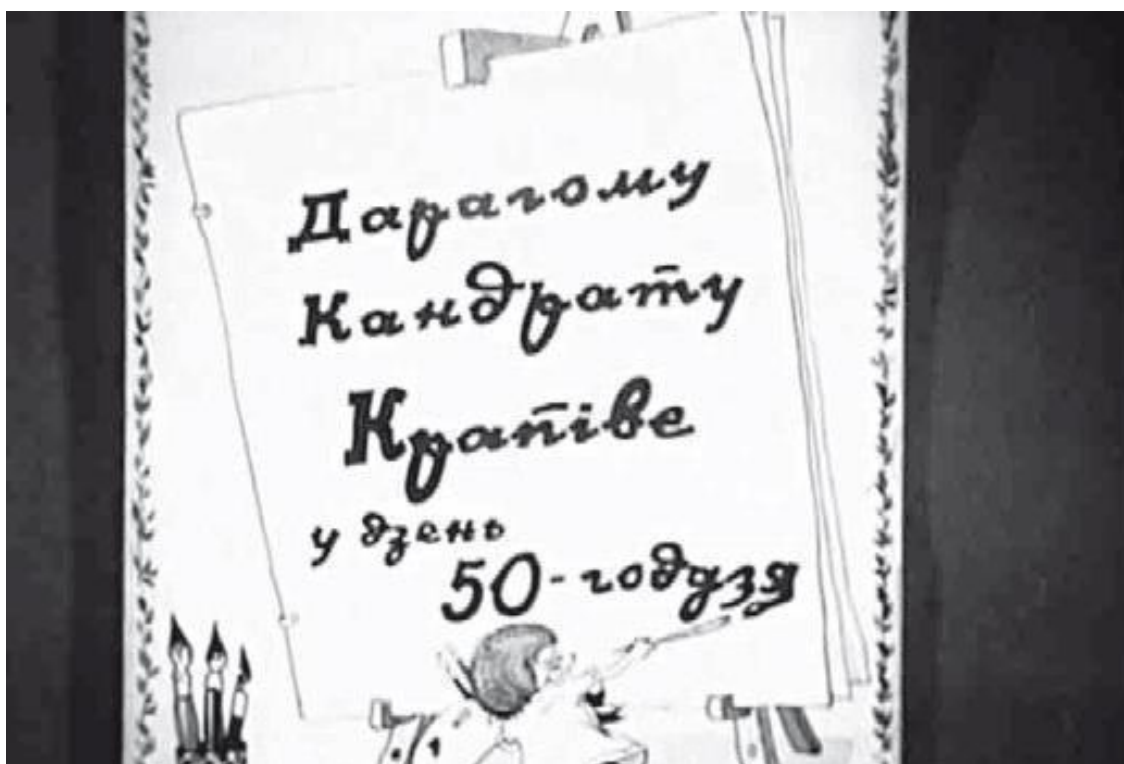
Я ў мастацкім агародзе
Толькі марная трава.
А якая?—сьмех дый годзе:
Я—пякучка-крапіва.

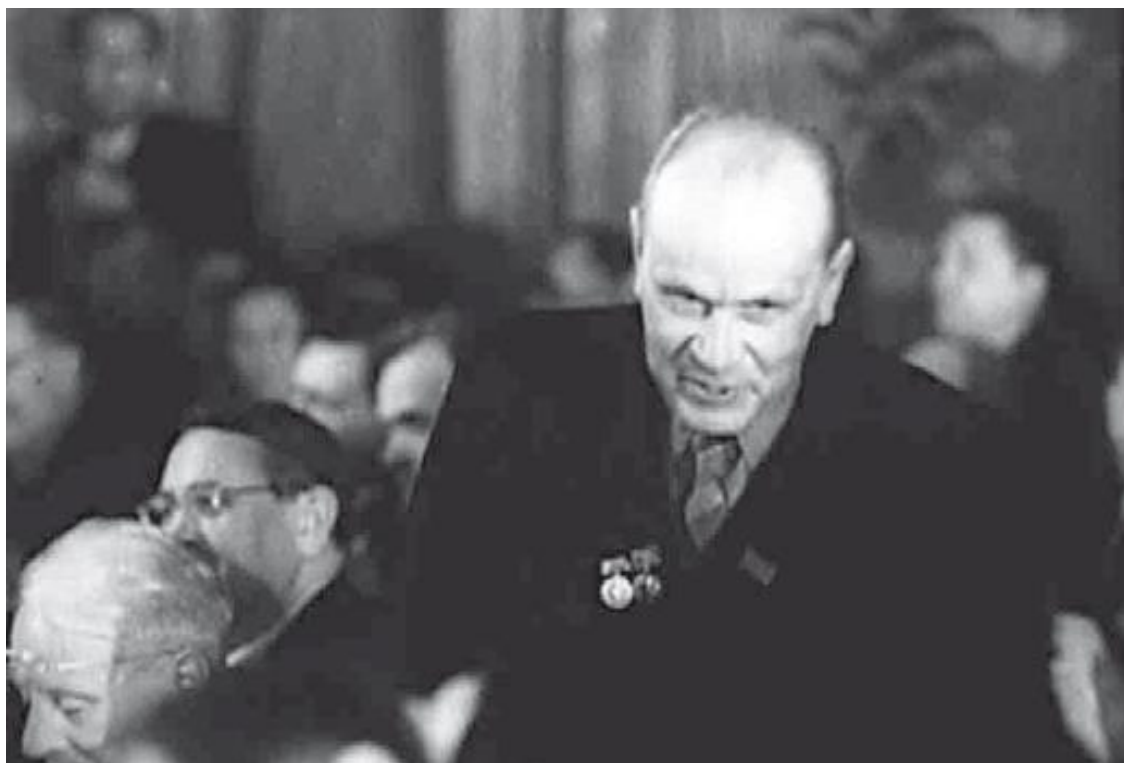




*Кадры из научно-популярного фильма «Кандрат Крапіва» (автор сценария А. Макаен-
нок, режиссер С. Брауде, оператор Ю. Иванцов, 1961)*











Кадры из научно-популярного фильма «Кондрат Крапіва» (автор сценария А. Макаенок, режиссер С. Брауде, оператор Ю. Иванцов, 1961)

Очевидно, что для автора сценария, как и для многих других представителей белорусской интеллигенции, Кондрат Крапива остается одним из самых загадочных участников национального литературного процесса. Не вызывает сомнения, что Андрею Егоровичу было интересно мнение живого классика и старшего коллеги по литературному цеху о пределах дозволенного советскому сатирику, о границах, за которые писателю даже самого яркого дарования выходить не рекомендуется. Для этого в сценарий фильма А. Макаенок включил синхронный эпизод беседы К. Крапивы с научными сотрудниками Института литературы и искусства Академии наук БССР, ставший смысловым ядром ленты. Разумеется, в ленте не упоминается о том, что во второй половине 1920-х годов стихотворения Кондрата Крапивы «Концерт» и «Бараны» попали под запрет, поскольку были восприняты цензурой как злостная сатира на X съезд партии и политику в области печати.

Уникальный талант драматурга-сатирика А.Е. Макаенка, чьи пьесы собирали сотни тысяч зрителей в более чем двухстах театрах Советского Союза, мог быть востребован в белорусском неигровом кино значительно полнее. Препятствия субъективного характера явились следствием его беспрецедентной успешности в качестве театрального драматурга. Увы, вместо гордости за всенародное признание и широкую известность произведений талантливого белорусского драматурга-сатирика у некоторых коллег по перу, редакторов киностудии и местных издательств возникала отнюдь не белая зависть, замыкающаяся, как это ни прискорбно, на гонорарном вопросе.

Документальные фильмы, снятые по сценариям начальника сценарного отдела, старшего редактора киностудии «Беларусьфильм», литератора и сценариста Михаила Михайловича Блистинова заметно выделяются из массива неигровой кинопродукции тех лет глубиной и искренностью авторского замысла, трепетным отношением к выбору героев, достоверностью материала, психологизмом и качеством творческой реализации. Достаточно

назвать ленты «Слуга народа» (режиссер И. Шульман, 1949), «Суд народа» (режиссер Ю. Стальмаков, 1949), «Нефтеград» (режиссер В. Скитович, 1960).



Сценарист М. Блистинов (слева) и режиссер И. Шульман на Минской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов (январь 1962 года)

С именем Михаила Блистинова связана долгая самоотверженная работа по созданию белорусской школы научно-популярного и учебного кино – важных сегментов неигрового кинематографа, остающихся на периферии студийных интересов и не получающих должной моральной и организационной поддержки. Здесь уместно напомнить, что пропаганда достижений науки и передового опыта средствами неигрового кинематографа получила мощный импульс после принятия постановления ЦК ВКП(б) от 19 июня 1950 года «О постановке дела пропаганды и внедрения достижений науки и передового опыта в сельском хозяйстве»,

а также более поздних партийных и государственных документов, направленных на активизацию научно-технической революции. В итоге производство технико-пропагандистских фильмов за 30 послевоенных лет возросло в 11 раз. Материалы Государственного комитета по науке и технологиям СССР 1968–1969 годов свидетельствуют о ежегодном финансировании 350–380 технико-пропагандистских лент, производство которых осуществлялось почти всеми неигровыми студиями страны (на трех специализированных студиях – «Центрнаучфильме», «Леннаучфильме» и Киевской студии научно-популярных фильмов – размещался основной объем заказов, более половины от суммарного объема). Был налажен учет количества зрительских посещений: по данным ЦСУ СССР, технико-пропагандистские фильмы в 1969 году посмотрели более 9,5 миллиона специалистов.

Не менее 8-10 фильмов этого видового сегмента в середине 1960-х ежегодно создавалось на Минской студии кинохроники. При этом постоянный и профессионально подготовленный коллектив авторов сценариев, режиссеров и операторов, специализирующихся на научном сегменте кинематографа, к сожалению, не сложился.

Вокруг заказных технико-пропагандистских лент возникла парадоксальная ситуация. Работа над этими проектами была не слишком обременительной и к тому же очень неплохо оплачивалась, что побуждало некоторых документалистов фокусировать свое внимание именно на таких проектах. Например, режиссер В. Шелег, один из рекордсменов по числу снятых заказных лент, работал над ними с начала 1960-х по середину 1980-х годов, возвращаясь к работе в документалистике или над созданием киножурналов лишь в промежутках между технико-пропагандистскими или рекламными лентами. Ниже приводится список снятых В. Шелегом фильмов этой видовой группы, позволяющий составить представление о наиболее активных заказчиках и сфере возможного использования подобной экранной продукции: 1961 год – двухчастный фильм «Технический прогресс», знакомящий с новыми строительными материалами, производимыми и используемыми в БССР (заказчик – Главное управление промышленности стройматериалов при Совете Министров БССР); 1965 год – лента «Фасциолез», рассказывающая об опасном заболевании овец и крупного рогатого скота (заказчик – Министерство сельского хозяйства БССР); 1966 год – ролик «Техника безопасности при ремонте тракторов» (заказчик – всесоюзное объединение «Сельхозтехника» при Совете Министров СССР), фильм «Годы и свершения», пропагандирующий достижения в области механизации сельского хозяйства (по заказу республиканского объединения «Белсельхозтехника»), лента «Верность долгу», посвященная истории белорусского здравоохранения (по заказу Министерства здравоохранения БССР); 1968 год – ролик «Средства технического обслуживания машинно-тракторного парка» (по заказу всесоюзного объединения «Сельхозтехника»), лента «Периодическая печать» (заказчик – Министерство связи БССР); 1969 год – ролик «Сроки, гарантия, элегантность», рекламирующий работу химчисток (по заказу Министерства бытового обслуживания населения БССР); 1970 год – фильм «Подсобные предприятия в колхозах и совхозах» (по заказу Министерства сельского хозяйства БССР), лента «Техника безопасности при работе с электроинструментами» (по заказу Главного управления энергетики и электрификации при Совете Министров БССР); 1971 год – ролик о первой республиканской выставке племенного животноводства (по заказу Министерства сельского хозяйства БССР); 1972 год – рекламная одночастевка «Самообслуживание – это удобно» (по заказу Всесоюзного объединения по торговой рекламе Министерства торговли СССР), технико-пропагандистская лента «Машины для обработки почв, подверженных водной эрозии» (по заказу Министерства сельского хозяйства БССР); 1973 год – двухчастная лента об электронно-вычислительной машине «Минск-32» (заказчик – Министерство радиопромышленности СССР), ролик «Техника безопасности при ремонте и пошиве обуви» (по заказу Министерства бытового обслуживания населения БССР); 1974 год – ролик о безопасности труда на предприятиях быта (по заказу Министерства бытового

обслуживания населения БССР), лента «Мастера машинного доения» (по заказу Министерства сельского хозяйства БССР); 1975 год – рекламный фильм о Минском тракторном заводе и его экспортной продукции (заказчик – всесоюзное объединение «Трактороэкспорт»); 1976 год – двухчастная лента «Централизованная доставка скота и молока» (заказчик – Министерство мясной и молочной промышленности СССР); 1977 год – двухчастный фильм «Индустриализация службы быта» (по заказу Министерства бытового обслуживания населения БССР); 1978 год – лента «Охрана труда на мебельных предприятиях» (по заказу Министерства бытового обслуживания населения БССР); 1979 год – двухчастная лента «Инструментальная оснастка в автоматических линиях» (заказчик – Государственный комитет СССР по профтехобразованию); 1980 год – фильм «Миллион яиц в день» (по заказу Министерства сельского хозяйства БССР); 1981 год – ролик о правилах эксплуатации электроустановок на взрывоопасных объектах (заказчик – Министерство нефтяной и нефтехимической промышленности СССР); 1982 год – двухчастная лента «Подсобные предприятия – резерв укрепления экономики хозяйств» (заказчик – Министерство сельского хозяйства БССР); 1983 год – ролик о профилактическом и капитальном ремонте электростанций (по заказу Министерства энергетики СССР), двухчастный фильм «В интересах людей», призывающий к активному использованию местных видов сырья (заказчик – Министерство местной промышленности БССР); 1984 год – ролик, знакомящий с опытом Брестского универмага, универмагов «Беларусь» и «Минск» по повышению качества обслуживания населения (заказчик – «Союзторгреклама» Министерства торговли СССР).

Невзирая на комфортные условия работы (если у заказчика не возникало претензий к фильму, то художественный совет студии пропускал ленту без поправок), творческий статус создателей таких лент оставался крайне невысоким, а тематический разброс кинопродукции этой видовой группы был широчайший – от частных аспектов машиностроения или строительства до популяризации новых продуктов питания, моделей одежды и борьбы с вредителями на полях и в амбарах. На практике это приводило к тому, что сегодня режиссер снимал технико-пропагандистский ролик о болтах с головкой-эксцентриком, завтра – ленту о пищевой ценности морепродуктов в томатной заливке. Реакцией кинематографистов на вынужденную тематическую всеядность стало присвоение конечной кинопродукции этого видового сегмента иронического названия «болты в томате».

К написанию сценариев таких лент привлекались вторые режиссеры игрового кино, молодые сотрудники сценарно-редакционных отделов, но чаще всего технические специалисты или журналисты, хоть сколько-нибудь знакомые с требуемой проблематикой.

За редким исключением результаты работы по созданию технико-пропагандистских лент оказывались малоудовлетворительными. В оправдание авторов этих заказных роликов следует сказать, что практикуемые почти на всех студиях кинохроники, в том числе и на Минской, подходы к организации таких съемок, как преимущественно хроникальных по методу набора материала, не оставляли шанса на неспешную и вдумчивую экспериментальную творческую работу.

Что же представляет собой феномен технико-пропагандистских фильмов? Ответ на этот вопрос следует начать с эволюции названий лент научно-производственного кинематографа. До Первой мировой войны их не отличали от других неигровых видов, в 1920-е годы именовали культурфильмами, в 1930-е называли научно-техническими и учебно-инструктивными. Появление окончательного варианта названия этой разновидности фильмов научного кино – технико-пропагандистский – совпало со второй половиной 1950-х годов отнюдь не случайно, поскольку стремление активизировать научно-техническую революцию явилось стимулом для расширения этого сегмента научного кинематографа.

Теоретик советского научного кино И. Васильков относил технико-пропагандистские фильмы к самостоятельному виду научно-производственного кино, которое представляет

собой «один из видов научного кино, включающий фильмы прикладного значения, пропагандирующие новую технику и прогрессивные методы труда. В отличие от научно-популярного кино, научно-производственное ориентируется на массовую, но специализированную аудиторию – работников отдельных отраслей промышленности, строительства, транспорта, сельского хозяйства»¹⁰. Таким образом, различие между научно-популярными и научно-производственными фильмами заключается в их функциональном назначении и целевой аудитории: первые являются общеэкранными, адресованными неопределенно широкой аудитории, вторые рассчитаны на работников конкретных отраслей.

В контексте краткого экскурса в проблемы научного кинематографа нельзя не отметить несомненные творческие успехи, достигнутые в этом направлении усилиями М.М. Блистинова, пожалуй, единственного в республике высокопрофессионального сценариста научного кино. Созданная по его сценарию трехчастная лента «Беловежская пуща» (режиссеры С. Сплошнов, В. Стрельцов, 1952) стала первым белорусским цветным научно-популярным фильмом, а еще один цветной научно-популярный фильм – «Колорадский жук» (режиссер И. Микенин, 1962) – первым среди лент этой видовой группы принес студии диплом 2-й степени на Международном фестивале в Братиславе. В течение всего периода работы М.М. Блистинова в белорусском кино его деидеологизированные, «непартийные» фильмы принимались значительно лучше в Москве (в первую очередь, когда проходил отбор лент для все-союзного экрана), чем в Минске.



¹⁰ Васильков И. Искусство кинопопуляризации: очерки теории научно-популярного кино. М., 1984. С. 38.



На съемках научно-популярного фильма «Колорадский жук» (автор сценария М. Близинов, режиссер И. Микенин, оператор Г. Лейбман, июль 1962)

На протяжении полутора десятилетий, с 1948 по 1964 год, прочными узами с белорусским кинематографом был связан драматург и театральный критик Константин Губаревич. Константин Леонтьевич широко известен как талантливый театральный и киносценарист, написавший сценарии таких известных белорусских игровых фильмов, как «Девочка ищет отца», «Анютина дорога», «Полонез Огинского». Менее известен факт, что К. Губаревич – один из немногих среди коллег по писательскому цеху – получил систематическое образование во ВГИКе и долгие годы проработал в белорусском игровом и неигровом кино в качестве редактора. Сегодня крайне сложно найти рациональное объяснение тому факту, что К. Губаревич, заслуживший всесоюзное признание как автор героической пьесы «Цитадель славы» – первого драматического произведения о героизме защитников Брестской крепости, – не был вовлечен в работу по созданию неигровых лент на героико-патриотическую тему, которая в первой половине 1960-х годов в белорусской кинодокументалистике заняла центральное место. Вклад талантливого драматурга в белорусское неигровое кино не соответствовал его богатому творческому дарованию: в 1962–1964 годах по сценариям Константина Леонтьевича Губаревича на Минской студии кинохроники были сняты всего лишь 4 технико-пропагандистские ленты, посвященные частным проблемам сельскохозяйственного производства.

С завидной регулярностью белорусской киностудией на протяжении более двух десятилетий выпускались неигровые ленты всех видов – документальные, научно-популярные и учебные, снятые по сценариям редактора студии художественных фильмов Михаила Фраймана, человека всесторонней эрудиции и высочайшей трудоспособности. Когда возникала не столько творческая, сколько производственная необходимость смонтировать новую ленту из только что отснятого и еще не использованного хроникального материала, никто лучше Михаила Павловича не мог справиться с задачей написания идеологически выверенного закадрового комментария, придающего «нарезке» хроникальных кадров высокий смысл. Ему в равной степени были подвластны темы международной жизни республики, индустри-

ализации и развития колхозов, преодоления демографических последствий войны, благоустройства белорусских городов и даже эксплуатации башенных кранов.

Примечательно, что по этическим соображениям (ведь редактор более чем кто-либо иной способен «обеспечить поддержку» конкретному сценарию на тернистом пути в производство) в титрах игровых лент М.П. Фрайман считал целесообразным сохранять инкогнито в отношении своего вклада в создание сценария, используя псевдоним Михаил Березко. Так, в титрах единственной в белорусском кино широкоформатной художественной ленты «Пламя» (режиссер В. Четвериков, 1977) два из трех соавторов сценария оказались сокрытыми под вымышленными именами: псевдоним М.П. Фраймана был назван выше, а под именем Бориса Архиповца «скрывался» начальник управления художественной кинематографии – заместитель председателя Госкино СССР Борис Владимирович Павленок. Однако в титрах неигровых лент до конца 1960-х М. Фрайман почти всегда использовал свое подлинное имя, не прибегая к псевдониму.

Журналист, драматург и редактор Алесь Кучар, в 1960-е годы – член сценарно-редакционной коллегии киностудии «Беларусьфильм», также внес свою лепту в пополнение сценарного портфеля Минской студии кинохроники. В 1958 году по его сценарию известным советским кинодокументалистом Б.Р. Небылицким, причастным к организации белорусского кинохроникального процесса в начале 1930-х годов, была снята полнометражная (пятичастная) обзорная документальная лента «Мы живем в Минске», повествующая об истории и современности столицы Советской Белоруссии.

В титрах документальной ленты 1957 года «Страницы истории Минска», воскрешающей историю белорусской столицы, одним из соавторов сценария (совместно с опытным режиссером Петром Шамшуром) указан тогдашний директор киностудии Николай Горцев. Его же фамилия – как одного из соавторов сценария и вновь в тандеме с режиссером П. Шамшуром – указана в титрах фильма 1964 года «Могилы не молчат», повествующего о зверствах фашистов на территории Беларуси в годы войны и возмездии за совершенные злодеяния. Фамилия студийного управленца высокого ранга над текстом сценария документальной ленты, разумеется, увеличивала его «пробивную» силу на пути к запуску в производство. Тем не менее вышеприведенный факт остается штрихом эпохи и не более чем забавным казусом.

Журналист, критик и педагог Ефросинья Бондарева – автор сценария двухчастной ленты «Белорусские умельцы» (режиссер Б. Степанов, 1959), посвященной мастерам народных промыслов, и фильма «Наш Народный» (режиссер В. Стрельцов, 1961), запечатлевшего успехи Народного театра Ошмянского Дома культуры и его артистов.

Белорусские киноведы Анатолий Красинский и Вацлав Смаль тоже внесли свой вклад в пополнение сценарного портфеля неигрового кино. В 1956 году ими был написан сценарий обзорной документальной ленты «Машиностроение Белоруссии». Для В. Смалья этот опыт оказался не единичным, поскольку в 1959 году он выступил автором сценария фильма «Наш Солигорск», снятого режиссером Виктором Туровым и оператором Самуилом Фридом.

В 1964 году к 40-летию юбилею белорусского кино А. Красинским совместно с уже упоминавшимся директором студии Н. Торцевым был написан сценарий трехчастной хроникально-документальной ленты «Экран, время, жизнь», призванной отразить важнейшие вехи становления и развития белорусской кинематографии. Фильм начинается с кинокадров, запечатлевших режиссеров игрового кино В.В. Корш-Саблина, Р.Н. Викторова и Л.В. Голуба, наиболее опытных операторов студии А.А. Булинского и В.Л. Окулича. Желая отойти от излишне официального стиля представления материала, режиссер включает в монтаж хроникальный кадр, зафиксировавший смелый трюк: молодой оператор Ю. Марухин осуществляет съемку ручной камерой в свободном полете, будучи привязанным к колесу вертолета.







Кадры из третьей части полнометражного документального фильма «Мы живем в Минске» (автор сценария А. Кучар, режиссер Б. Небылицкий, операторы В. Киселев, С. Киселев, М. Беров, 1958)

В ленте «Экран, время, жизнь» широко представлена национальная кинолетопись. Отдельный эпизод, вошедший во вторую часть фильма, смонтирован из трех-, четырех-секундных кадров героической работы фронтовых операторов: М.З. Беров под обстрелом ведет из окопа съемку атаки пехоты; В.П. Цеслюк снимает исторические кадры из кабины самолета, пролетая на малой высоте над только что освобожденным Минском; И.Н. Вейнрович и М.И. Сухова фиксируют на пленку партизанские будни. Следующий микроэпизод посвящен кинохронике послевоенного периода: оператор С.Р. Фрид запечатлевает торжественный выпуск 100-тысячного трактора, ввод в действие газопровода и добычу калийной соли в Солигорске; оператор Г.И. Масальский снимает первый фонтан белорусской нефти; режиссер-документалист В.И. Скитович беседует с нефтяниками; оператор В.А. Пужевич панорамирует камерой по колонне новых БелАЗов. Сложнее было найти ключ к представлению напряженной работы режиссеров кинохроники старшего поколения: авторы ограничились портретами Ю.М. Стальмакова, М.И. Горбунова, В.М. Стрельцова и П.П. Шамшура за монтажными столами.

Не вызывает сомнений, что включение в монтаж каждого кадра, установление иерархии имен и этапных фильмов вызывало бурные дискуссии. Официальная история белорусской кинематографии конструировалась и корректировалась на документальном экране впервые, с оглядкой на конъюнктуру текущего момента. Почетное место родоначальников белорусской художественной кинематографии отведено трем режиссерам довоенной студии «Белгоскино» – Юрию Викторовичу Таричу (в ленте 1964 года он единственный из режиссеров, кто делится в кадре своими воспоминаниями), Владимиру Ростиславовичу Гардину и Владимиру Владимировичу Корш-Саблину. Согласно выстроенной клее «Экран, время, жизнь» концепции на художественных лентах, созданных мэтрами национального кино, – «Лесная быль», «Кастусь Калиновский» и «Первый взвод», как на трех равновеликих китах, основывается прочный фундамент белорусского кино середины 1960-х годов. Без упоминания имен авторов к числу наиболее удачных лент дикторский текст относит также фильм «Дважды рожденный» режиссера Э. Оршанского, снятый на студии «Белгоскино» в 1933 году.

И руководство белорусской кинематографии, и авторы фильма «Экран, время, жизнь» ясно понимали, что аналогичная обзорная лента о белорусском кино в ближайшие десять лет создаваться не будет, поэтому документальный фильм 1964 года – вне зависимости от исторической точности акцентов – навечно останется в истории белорусской экранной культуры.

Два документальных фильма выпуска 1966 года были сняты по сценариям киноведа Геннадия Ратникова. Лента «Жизнь на сцене» посвящена творчеству народного артиста СССР А.К. Ильинского, фильм «Поиск продолжается» знакомит с успехами ученых Института микробиологии Академии наук БССР. Эти два сценария были написаны Г. Ратниковым в соавторстве с известным белорусским театроведом, профессором Белорусского театрально-художественного института Владимиром Нефедом, с 1957 по 1970 год возглавлявшим сектор театра и кино Института литературы и искусства Академии наук БССР.

В первой половине 1960-х годов в когорту авторов, пишущих для неигрового кино, вливаются Инесс Хазанская и Элла Милова. Следует заметить, что наиболее ранняя лента – одночастевка «Верные друзья» (1962), снятая по сценарию И. Хазанской и повествующая о роли газет и журналов в духовной жизни советских людей, относится к разряду заказных технико-пропагандистских. В 1969 году по сценарию, написанному Э. Миловой совместно с киноведом Ольгой Нечай, был снят одностактный фильм «Даешь кино!». Эта лента, созданная в первые же месяцы после возникновения объединения «Летопись» на киностудии «Беларусьфильм», знакомила с историей белорусской кинофикации и буднями сельских киномехаников.

Необходимость оперативно реагировать на директивные решения партии и правительства, посвященные самым разнообразным вопросам народного хозяйства, принуждает многих литераторов – авторов сценариев неигровых лент – выступать в несвойственном для них амплуа, обращаясь к малознакомым темам. Так, реакцией белорусских кинодокументалистов на пленумы ЦК КПСС (майский 1958 года и декабрьский 1963-го), определившие пути ускоренного развития химической промышленности в Советском Союзе, стал фильм «Вот она, химия» (1963). Сценарий, написанный Алесем Осипенко, представляет собой набросок дикторского текста, объединенный с перечнем важнейших съемочных объектов и именами передовиков отрасли – предполагаемых героев фильма. Для начинающего в те годы свою творческую карьеру режиссера-документалиста Тимура Золоева эта обзорная лента о белорусских предприятиях химической промышленности оказалось единственной, снятой на Минской студии кинохроники. Вскоре после ее завершения, летом 1964 года Т. Золоев уехал из Минска и продолжил работу на студии «Киевнаучфильм», где создал несколько десятков научно-популярных и документальных лент, в том числе и свой самый известный документальный фильм о выдающемся хирурге – «Николай Амосов» (1971).

Достоверные штрихи внутростудийной жизни, порядка приемки и запуска сценариев в производство можно почерпнуть из воспоминаний журналиста и сценариста Владимира Мехова, дебютировавшего со своим первым сценарием в 1966 году: «К работе в документальном кино я был привлечен в середине 1960-х годов. Как журналист и литератор уже тогда интересовался историей нашего края, особенно – историей революционного движения и судьбами его деятелей. <...> Лариса Фадеева, университетская однокашница, работавшая главным редактором еще самостоятельной, не входящей в состав «Беларусьфильма» студии документальных фильмов, предлагает мне написать сценарий.

– Ты опытный журналист – напиши очерк, но учти, что материал должен не только читаться, но и видаться изображенным на экране.

Я и дерзнул. Написал о трех революционерах, имена которых носили улицы Минска. О Пулихове, Берсоне и Опанском. Три новеллки под общим названием “Улицы бессмертия”. Не скажу, что меня сразу же обрадовали. Проходили месяцы, сменился директор студии, ушла режиссером на “Беларусьфильм” Фадеева (Лариса Яковлевна Фадеева зарекомендовала себя одним из наиболее квалифицированных и энергичных вторых режиссеров второй половины 1960-х – начала 1970-х годов. – *К.Р.*), а мне все не говорят, стоит ли чего-нибудь мое сочинение. Наконец дождался. Пригласили на студию, сообщили, что сценарий принят и что снимать фильм как режиссер и оператор будет сам Вейнерович. Я не был лично знаком с Иосифом Наумовичем. Но, конечно, знал, что это заслуженный кинодокументалист, один из легендарных фронтовых операторов. Поначалу побаивался его. Как отнесется мэтр к предлагаемому дебютантом? Опасения не оправдались. Отношения у нас сразу установились добрые. На протяжении всего производственного периода, находясь рядом с режиссером, я постигал азы превращения написанного в зримое. <...> Успешно дебютировав, я осмелел – стал предлагать студии, уже вошедшей объединением “Летопись” в “Беларусь-фильм”, темы новых сценариев. Редактура поверила в меня: что-то принималось из предлагаемого мной, что-то заказывалось самим объединением»¹¹.

Судьба сценариев, созданных другими авторами, столь гладко складывалась не всегда. Первое знакомство Владимира Короткевича со спецификой создания сценария для хроникально-документального фильма состоялось в 1963 году, когда он совместно с Николаем Торцевым написал сценарий «Могилы не молчат», реализованный в том же году режиссером Петром Шамшуrom. Годом позже Владимир Семенович представил студии оригинальный сценарий «Свидетели вечности», который и следует считать подлинным дебютом выдаю-

¹¹ Мехов В. Достойны доброй памяти // На экранах. 2012. № 4. С. 18.

щегося белорусского писателя в документальном кино. Эту одночастную ленту, рассказывающую о деревьях-долгожителях, ставших свидетелями важных исторических событий на земле Беларуси, в качестве режиссера-оператора снимет друг писателя Анатолий Заболоцкий.

Начиная со съемок этой ленты, Владимир Семенович заводит себе правило сопровождать киногруппы, помогая в условиях киноэкспедиции и словом, и делом. В поездки Короткевич отправлялся за свой счет, без оплаты командировочных, поскольку это не предусматривалось сметой для автора сценария. Оператор А. Заболоцкий вспоминал, что много дальних уголков Беларуси повидал именно благодаря Короткевичу: «Снимаем документальный очерк “Свидетели вечности”. Короткевич, как в своем огороде, ориентируется на земле Белоруссии без проводников: находит дуб Мицкевича в окрестностях Новогрудка (вероятно, речь идет о парке в Щорсах, где рос “дуб Мицкевича”, под которым, по преданию, поэт писал одно из своих самых известных произведений – поэму “Тражина”. – *К.Р.*) или тополь Наполеона на Немане»¹².

Следующая лента по сценарию В. Короткевича «Память камня» была снята осенью 1966 года режиссером Юрием Цветковым и оператором Виталием Николаевым. Не изменяя своей главной теме, Короткевич посвятил фильм охране памятников архитектуры, которыми богата белорусская земля.

Еще одна документальная лента по сценарию В. Короткевича, на сей раз посвященная красоте белорусского Днепра и людей, живущих на его берегах, была снята в мае 1967 года режиссером Арсеном Ястребовым и оператором Игорем Ремишевским. Использование драматургического приема документального кинопутешествия позволило включить в фильм «Будзь шчаслівай, рака...» кадры работы речников, бакенщиков и рыбаков, запечатлеть патриархальный быт жителей поднепровских деревень. Уже в ходе съемок Короткевич стремился усилить в ленте тему экологического неблагополучия Днепра, возникшую в конце 1950-х годов из-за активизации судоходства. На отдельных участках загрязнение реки нефтепродуктами доходило до такой степени, что традиционный промысел рыбаков терял всякий смысл – рыба пахла мазутом даже после вымачивания и основательной термической обработки. По понятным причинам эта тема не могла стать центральной, но косвенное отражение она все же получила – в эпизодах сбора ракушек и замора рыбы.

¹² Заболоцкий А.Д. Надежда, им посеянная // Наш современник. 2005. № 12. С. 93.



В. Короткевич (в центре) на съемках документального фильма «Будзь шчаслівай, рака...». На Днепре, недалеко от города Рогачева (24 мая 1967)

Одной из причин, повлиявших на сложность прохождения сценариев В.С. Короткевича через студийные бюрократические инстанции, являлось его демонстративное нежелание принимать сложившиеся правила игры, предполагающие известную долю мимикрии на коллективных обсуждениях и в кулуарах. Короткевич чаще всего отказывался вносить в свои сценарии какие-либо, пусть незначительные, косметические правки, даже если это позволяло сохранить проект в целом. Такая линия поведения, естественно, вызывала у многих коллег непонимание (мол, автор чересчур прямолинейный и совсем неадаптивный), а у руководства кинокомитета – нескрываемое раздражение: «Началась работа с авторами по дописке сцен – требовалось обосновать расход дополнительных 300 тысяч рублей. Ох уж эти неуправляемые авторы! Помню, сидим всей командой, ломаем головы, а Володя Короткевич, писатель, говорит:

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.