

Copyright © 2016 by Academic Publishing House *Researcher*



Published in the Russian Federation
Russkii Arkhiv
Has been issued since 1863.
ISSN: 2408-9621
E-ISSN: 2413-726X
Vol. 11, Is. 1, pp. 13–50, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.13
www.ejournal16.com



UDC 791.43.05

The Newsreel Footage as Visible Memory of the Epoch Proceedings of the Round Table

Introduction
Irina N. Graschenkova

Moscow Documentary Club Named after Gemma and Vladislav Mikosha
“Window to Russia. Link of Times”, Russian Federation
13, Vasilyevskaya Street, Moscow, 123056
Dr (Arts)
E-mail: ing-rm@mail.ru

Preparation for publication and commentary
Emilia I. Kosmochevskaya

Moscow Documentary Club Named after Gemma and Vladislav Mikosha
“Window to Russia. Link of Times”, Russian Federation
13, Vasilyevskaya Street, Moscow, 123056
E-mail: ekovideofilm@yandex.ru

Irina G. Nikitina

Moscow Documentary Club Named after Gemma and Vladislav Mikosha
“Window to Russia. Link of Times”, Russian Federation
13, Vasilyevskaya Street, Moscow, 123056
E-mail: ignikitina@rambler.ru

Abstract

Conference meeting in the Round table format on a theme “Newsreel Footage as Visible Memory of the Epoch” was organized by the Moscow Documentary Club Named after Gemma and Vladislav Mikosha “Window to Russia. Link of Times” at the Union of Cinematographers of Russia and was held in the Moscow House of Cinema. During the meeting there was an extensive discussion of the various problems of modern documentary filmmaking: creative and production issues, shooting of newsreel to create the film documents as a form of visible history, the screening of the film on television, replenishment of the film archives, storage of film as the most practical information carrier of historical data and as an original document. Documentary filmmakers, archivists, historians, pedagogues, scientific employees of archives and museums, representatives of mass media and public organizations attended this conference.

Keywords: The Union of Cinematographers of Russia, The Moscow House of Cinema, Moscow Documentary Club Named after Gemma and Vladislav Mikosha “Window to Russia. Link of Times”.

«Кинохроника как зримая память эпохи» – круглый стол под таким названием собрал в Союзе кинематографистов России режиссеров-документалистов, архивистов, историков кино, историков, педагогов, музейщиков, представителей СМИ и общественных организаций. Инициатором и организатором этой встречи поверх ведомственных и профессиональных барьеров стал Московский клуб документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши «Окно в Россию. Связь времен». Это не первая его подобная акция, на счету клуба проведение двух конференций: «Россия на документальном экране» в 2007 г. и «Современная документалистика: этика и мастерство» в 2008 г. (совместно с Главным архивным управлением города Москвы).

Клуб, созданный в 2007 г. историком кино И.Н. Гращенковой и кинорежиссером-документалистом Д.С. Фирсовой-Микошей, с годами превратился в своеобразный центр документалистики, выполняя функции воспитания зрительской аудитории; альтернативного проката неигровых фильмов; реализации контактов с кинематографистами-архивистами, возрождения киноклубного и кинолюбительского движения. Неудивительно, что активисты клуба не понаслышке знакомы с реалиями современного документального кинематографа, осмысленно, неравнодушно реагируют на происходящие в нем негативные процессы. А реалии эти в последние два десятилетия поистине катастрофичны: утрата государственной заинтересованности в кинохронике, кинолетописи; закрытие по всей стране документальных киностудий; прекращение притока хроники в архивы; отказ от самой надежной, долговечной основы ее хранения – киноплёнки.

Так родилась идея этого круглого стола как формы коллективной рефлексии о сложившейся в кинодокументалистике ситуации и поиска, объединенными усилиями, выхода из кризиса. Принятая в итоге резолюция является программой дальнейшей деятельности киноклуба как общественного кинематографического объединения, иницилирующей современные идеи в сфере документалистики и посылно участвующего в их претворении.

Текст стенограммы публикуется с сокращениями, отмеченными угловыми скобками, в квадратных скобках – вставки пропущенных или недостающих по смыслу слов.

**Стенограмма круглого стола
«Кинохроника как зримая память эпохи»**

27 ноября 2015 г.

Москва

Конференц-зал Союза кинематографистов России

Организаторы:

Союз кинематографистов России
Московский клуб документального кино
имени Джеммы¹ и Владислава Микоши²
«Окно в Россию. Связь времен»

И. ГРАЩЕНКОВА¹: Глубокоуважаемые коллеги, друзья и гости! Я хочу начать наш круглый стол. Но начать его придется с момента и торжественного, и грустного. Буквально

¹ Фирсова-Микоша Джемма Сергеевна (1935–2012) – актриса, режиссер-документалист, поэт, журналист, общественный деятель.

² Микоша Владислав Владиславович (1909–2004) – кинооператор-документалист, фронтовой кинооператор, кинорежиссер, фоторепортер, журналист. Народный артист СССР.

на днях мы потеряли замечательных документалистов: теоретика документального кино, профессора РГГУ Владимира Магидова² и практика – Владлена Трошкина³. Давайте вспомним их, почтим их память. Спасибо.

Для начала я хочу сказать, что инициатива проведения этого круглого стола, который все находят и своевременным, и актуальным, и основанным на действительно катастрофическом положении вещей, принадлежит нашему клубу документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши, который называется «Окно в Россию. Связь времен».

Почему мы так назвали наш круглый стол? Я хочу обратить ваше внимание, что в нашем названии два ключевых понятия, которые в том или ином контексте, в той или иной редакции будут сегодня звучать чаще всего: это, во-первых, «хроника» – от слова «хронос» – запечатлевающий время – и, во-вторых, «память» как способность это время запечатлевать. «Запечатленное время» – воспользуемся моделью нашего классика Андрея Тарковского. И будем иметь в виду, что память для нас – это не только внешняя память, интеллектуальная память, когда есть способность запечатлевать факты, запечатлевать какие-то явления в их внешнем проявлении, но, что, наверное, еще важнее, – внутренняя память. Это память, которая проходит через наши внутренние убеждения, через наши идеалы, через наши верования, через нашу душу. И объединение наших двух памятей – внешней и внутренней – это есть практически хроника как запечатленное время, хроника как запечатленная эпоха.

Позвольте мне сказать несколько слов о том, как мы будем работать. Нам хотелось бы, чтобы хроника сегодня прозвучала во всех своих главных аспектах: хроника и связь ее с архивом, хроника и связь ее с показом, хроника и связь ее со зрителями, хроника и ее связь с теорией кино. Поэтому мы запустили очень широкий невод, и мы очень рады, что большинство людей откликнулись и пришли. Но широта этого невода лишает нас возможности каждому долго и обстоятельно выступать. Поэтому то, что мы хотим от вас услышать, это, конечно, не доклады и даже не сообщения, а тезисное изложение. Мне хочется, чтобы не просто каждый что-то сказал, а мы бы это услышали. Мне хочется, чтобы в нашем разговоре рождалось бы единое рефлексивное поле того, о чем мы говорим. Поэтому тезисное изложение того, о чем вы хотели бы сказать, плюс сразу после этого короткие вопросы к тому, кто только что тезисно доложил, и плюс блиц-обсуждение, для того чтобы накапливалась объединяющая нас интеллектуальная масса.

<...> Вот мои несколько тезисов.

Первый: что такое кинохроника? Вы скажете, что это то, что снимается непосредственно в действительности, в реальности, что не сыграно, что заранее как-то не скомпоновано. На самом деле хроника – это очень сложная культурно-информационная система, которая начинается в реальности, в действительности и в действительность же возвращается. И вот каким путем: сначала есть материал действительности, который потом проходит через сознание снимающего и становится экранной действительностью. Но это еще не конец пути. Потому что только тогда, когда эта экранная действительность станет увидена и присвоена зрителем и таким образом через его сознание уйдет обратно в действительность, только тогда можно будет считать, что этот процесс, эта система заработала и дала какие-то плоды.

Тезис второй. Функции хроники гораздо шире, чем обычно считают. Все говорят: хроника – это информация, это факты. Но мне кажется, что кроме первой, информационно-

¹ Гращенкова Ирина Николаевна – киновед, кинокритик, историк кино, доктор искусствоведения, председатель Московского клуба документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши «Окно в Россию. Связь времен» (сокращенно – Микоша-клуб).

² Магидов Владимир Маркович (1938–2015) – доктор исторических наук, профессор, основатель и руководитель факультета технотронных архивов и документов Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета, заведующий кафедрой аудиовизуальных документов и архивов данного факультета.

³ Трошкин Владлен Павлович (1930–2015) – режиссер-документалист, оператор и генеральный директор Центральной студии документальных фильмов. Народный артист РСФСР, Заслуженный деятель искусств РФ.

фактологической функции есть еще функция аналитическая, потому что накопление хроники дает нам возможность анализировать и извлекать из хроники какие-то важные смыслы – общественные, социальные, нравственные, духовные. В соединении этих двух функций – информационно-фактологической и аналитической – возникает [еще одна] не менее важная. Я определила бы ее как просветительско-воспитательную. Потому что хроника – это фактически антропологическое зеркало, которое стоит перед человеком. Где еще человек может видеть себя или себе подобного, своего современника (а следовательно, и самого себя) как ни в хронике, где ничего не сыграно, не загримировано, где человек таков, каков он есть? И это антропологическое зеркало дает человеку огромную возможность идентифицировать себя с другим человеком, со своим современником, со своим временем, со своей страной так, чтобы ушло это проклятое «мы живем, под собою не чуя страны», и со всем миром, со всем, что есть на этом белом свете.

Наконец, мне кажется, что у хроники есть чрезвычайно важная функция, которую я назвала контрольной. То есть, снимая хронику постоянно и систематически, практически занимаясь летописью, мы способны отслеживать, как все то, о чем я сказала выше, реализуется в жизни, как реализуются все эти три функции хроники. Кроме того, я считаю, что в наш вороватый век [она] как никогда становится механизмом антикоррупционной деятельности. Не случайно ведь, как только человеку с камерой случается появиться, тянется рука, чтобы закрыть объектив, а то и рука, чтобы разбить объектив. Хроники боятся. Потому что это документ, потому что это то, что очень трудно оспорить.

Мне кажется чрезвычайно важным то, что мы с вами должны задумываться о трех стадиях существования хроники: хроники, которая снимается, хроники, которая используется, и хроники, которая сохраняется. Причем все эти три стадии неразрывно связаны, и одна переходит в другую. Сегодня, если бы у нас была бы такая возможность (увы, у нас ее нет!), мы бы показывали хронику, а завтра она ложится в архив и работает уже не на день сегодняшний, а день завтрашний, не на современность, а на будущее.

Если говорить о сохранении хроники, то это, конечно, великая роль архивов, которые хронику собирают. Если говорить об ее использовании, то это прежде всего забота о каналах доставки хроники и завершении той самой системной цепочки. Когда пленка лежит в ЯУФах¹ – это еще не хроника. Только идущая на экране, присвоенная современником, человеком, зрителем, лента становится хроникой.

Как у нас с каналами? По-моему, каналов у нас просто нет. Давно ликвидированы специализированные кинотеатры, в моем детстве и юности они были, правда, это было давно. Телевидение хронику не показывает, а то, что там выдается за документальное кино, таковым не является.

Третьим каналом были наши отечественные ноу-хау, которые потом с восторгом присваивал весь мир, например, известный кинопоезд Медведкина², снимающий и тут же демонстрирующий, канализирующий хронику зрителю. У нас были замечательные варианты площадной и уличной хроники. Разве нам сейчас это недоступно? Может быть, поезд снарядить сложно, но возможно. Но уличное, площадное кино! Вместо того чтобы там прыгали какие-то «поющие труссы»³, на больших экранах могла бы идти хроника. И пусть будет известно, что на такой-то площади демонстрируется хроника, и пусть она идет нон-стоп, и пусть люди смогут ее увидеть хотя бы так.

Почему у нас перекрыты все каналы хроники и документалистики? Ведь, говоря о хронике, мы сразу же задумываемся и о том, что из этой хроники создается, –

¹ Ящик упаковки фильмокопий.

² Известный режиссер А.И. Медведкин (1900–1989) во время первых пятилеток создал агитационный кинопоезд «Союзкино» (кинофабрику на колесах), работники которого на месте событий снимали, монтировали и показывали зрителям агитационные и сатирические киносюжеты. В годы Великой Отечественной войны Медведкин, руководя фронтовыми киногруппами, организовал школу сержантов-кинооператоров, снимавших боевые действия 16-мм камерой, смонтированной на прикладе автомата ППШ. Агитационная направленность и нацеленность на массы работ Медведкина 1930-х гг. оказала влияние на независимое документальное кино 1960-х гг. (группы «Медведкино» создавались в Западной Европе, Латинской Америке).

³ «Поющие труссы» – эпатажная украинская женская поп-группа, созданная в 2008 г.

о документальном кино. И даже если фильм снимается сегодня, то любой кадр, любой документальный фильм начинается все равно с кинохроники, она есть основа основ. Потому, наверное, что у нас нет потребности и заинтересованности в кинохронике ни у государства, ни у общества, и очень узок этот интерес, эта потребность в зрительской среде, хотя, несомненно, существует, чему свидетельство – возникающие клубы документального кино. Многие говорят: игровое кино сегодня не так рассказывает о реальности, как способно рассказать кино неигровое, поэтому мы создаем клуб документального кино.

Наконец, мне кажется очень важным, чтобы человек, который берет кинокамеру, чувствовал бы свою ответственность – не просто профессиональную, но и более высокого порядка. Потому что именно через человека с киноаппаратом во внешнюю память, во внешнюю, фактологическую сторону хроники приходит вторая, внутренняя память – через его интересы, через его ценностный ряд, через его духовность, через его веру, через его культуру. Вот почему хроника, будучи такой сложной системой, требует и очень сложной системы снимающего человека. Это должен быть человек профессиональный, образованный, гражданственный, духовный. То есть сегодня – это совершенно особый тип художника, который, к сожалению, не востребован, которого, к сожалению, нигде не готовят, не воспитывают, не обучают... Но у нас, в нашем клубе, создалась замечательная команда инициативных ребят – кто-то уже закончил ВГИК, кто-то еще учится, кто-то приходит со своими любительскими интересами и начинаниями (вы с ними познакомитесь, потому что они сегодня будут выступать). Для меня сегодня очень важно понять, что за люди сегодня берут кинокамеру в руки для того, чтобы создавать кинохронику как зримую память.

По-моему, я уложились в отведенное время, к чему и вас призываю. Если есть вопросы, если есть желание что-то сказать, возразить, уточнить – я готова. Пожалуйста!

В. ГАЛИЦКИЙ: Галицкий Владимир Прохорович. Ирина Николаевна, скажите, какая основная причина, что при огромном количестве документальных материалов, запечатленных в хронике, она не востребована, а люди, которые пытаются сделать ее востребованной, не находят должной поддержки, финансирования и материально-технической поддержки?

И. ГРАЩЕНКОВА: Я могу с горечью констатировать, что, видимо, демократическое мироустройство гораздо меньше интересуется хроникой и документированием жизни, нежели тоталитарные режимы. Ленин, пока он был в силах и в рабочем состоянии, регулярно просматривал в Совнаркоме хронику (я это знаю, потому что у меня мама девочкой там работала секретарем) и тут же решал, что пойдет за рубеж, а что будет для внутреннего пользования. Гитлер по определенным дням и часам еженедельно смотрел хронику, причем не только тогда, когда была война, но и до 1939 г., когда войны еще не было. Почему так? Я недавно нашла в архиве любопытнейшую записку Сталина, в которой на каком-то из последних предвоенных съездов он пишет: «Уберите хроникеров, они мешают. Только на открытие и закрытие!» Он уже опасался хроники! Ни Гитлер, ни Ленин страха перед этим не имели, они, видимо, были слишком уверены в том, что они делали, в своем злом гении были вполне самодостаточны. Но современная власть, по-моему, просто даже побаивается хроники. И у многих документалистов возникает ощущение, что хроники боятся как документа, как антикоррупционного механизма и как возможности увидеть страну такой, как она есть, а не такой, как хочется, не такой, какой ее подают. Думаю, что тут целый комплекс моментов, но это мое личное мнение.

Если нет больше вопросов ко мне лично, то мы переходим ко второму выступлению – выступлению Ольги Александровны Беляковой «Кинохроника как основа архива. Источники комплектования». Ольга Александровна – заместитель директора нашего любимого Красногорского архива².

О. БЕЛЯКОВА: <...> Вы понимаете, что хроника действительно хранится в нашем архиве, мы ее сохраняем. Этот фильм³ был снят к 80-летию нашего архива в 2006 г. В следующем году архиву 90 лет. Но, как вы понимаете, эти кадры можно будет показывать

¹ Галицкий Владимир Прохорович – военный историк, доктор юридических наук, профессор.

² Российского государственного архива кинофотодокументов (далее – РГАКФД).

³ В начале выступления О.А. Беляковой демонстрировался десятиминутный фильм о РГАКФД.

и через десять лет, и через двадцать, и через сто. Они всегда актуальны, потому что это хроника. И мы ее бережно храним.

Я очень внимательно слушала Ирину Николаевну. Она, конечно, представила правильные тезисы и сделала правильные выводы, я согласна с ней почти во всем. Но у меня есть и возражения, я их сейчас озвучу.

Я занимаюсь обеспечением сохранности материалов – я главный хранитель. Я очень тщательно смотрю все документы, поступающие в архив после ЭПК¹, и очень внимательно смотрю, кому выдать их для просмотра. Особенно это касается оригиналов, поскольку копии выдаются всем желающим по первому требованию.

Вот Ирина Николаевна сказала, что сегодня, наверное, нашим руководителям хроника не нужна. Но я знаю, что наш архив с удовольствием посещают дети, студенты. Дети выходят из зала после просмотра хроники и документальных фильмов о войне. Мы, конечно, щадим их психику и не показываем трупы – мы показываем «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», который в 1942 г. получил премию американской киноакадемии «Оскар» как лучший документальный фильм 1942 г. Дети смотрят эти фильмы с большим вниманием. В данный момент у меня на рассмотрении находится договор с Центром документального кино на базе кинотеатра «Художественный» – они собираются бесплатно показывать хроника. С помощью Росархива мы смогли оцифровать 405 единиц хранения – 210 фильмов о войне. Они все сейчас находятся на специальном хранении на LTO-носителях² – это такие современные кассеты, и мы сможем безвозмездно предоставлять файлы этих фильмов, чтобы люди смогли их смотреть в кинотеатрах. То есть хроника востребована всегда. И она нужна. За ней обращаются кинематографисты – не раз в пять лет для создания юбилейного фильма. Я написала статью в «Отечественные архивы» об использовании фильмов о войне.

Что касается использования хроники. С 2012 г. у нас на канале у нас уже вышло 54 цикла передач «Запечатленное время». Наверняка из вас кто-то их видел. Еще 16 фильмов подготовлены к эфиру. Это замечательный пример того, как используется хроника и как интересно ее смотреть, – 26 минут проходят, как одно мгновение, на одном дыхании.

Не знаю, можно ли назвать проблемой нашего архива то, что с 2000 г. у нас нет списков [источников], которыми комплектуют архив. Последний список источников комплектования был утвержден в Росархиве в 2000 г. Но, парадоксальная ситуация, не имея источников комплектования, архив постоянно комплектуется документами, в том числе и кинодокументами. В основном к нам обращаются киностудии. В 2015 г. нам написал письмо директор Западно-Сибирской киностудии о том, что киностудия закрывается. И мы принимали эти документальные фильмы. Там было 1633 фильма и 2600 киножурналов. Мы обратились в Росархив, он выделил нам деньги, и автомобильным транспортом эти фильмы пришли в архив. Буквально летом бригадой разбирали эти документы, они прошли уже обязательное техническое описание, техническое освидетельствование, на все фильмы составлены карточки технического состояния (это обязательное условие для всех документов, тем более приходящих к нам из киностудий). Сейчас идет работа по научному описанию этих фильмов, составлению аннотаций и монтажных листов.

То есть, несмотря на отсутствие сопроводительной текстовой документации, работа не прекращается. Недавно был случай, о котором можно фильм снимать. Пришел человек, принес коробку и оставил ее на проходной. Оказалось, что это кинохроника 1904 г. «Парад царских войск». И нам даже не удалось узнать, где он ее взял, где он ее нашел. Сейчас ее оцифровали, отреставрировали, и она увидит свет в ближайшее время.

Вообще проблем у архива много. Думаю, все вы у нас были, все всё знаете, цифрами о наших фондах вас уже загрузили... Мы всегда открыты, у нас все в открытом доступе, мы рады, когда к нам приходят исследователи, особенно наши прославленные

¹ Экспертно-проверочная комиссия.

² LTO (Linear Tape-Open) — стандарт записи на магнитную ленту, которому удовлетворяет большинство современных стримеров (устройств для записи / воспроизведения сигнала с магнитной ленты, снабженных высокоскоростным интерфейсом для связи с компьютером).

кинематографисты, и используют в своих фильмах и передачах наши фильмы, наши документы.

Спасибо за внимание!

И. ГРАЩЕНКОВА: Что вы имеете в виду, говоря о том, что нет источников поступления? Студии вам не присылают фильмы?

О. БЕЛЯКОВА: У нас раньше были списки, которые утверждались ЦЭПК¹ Росархива, в них были указаны студии, например, Центральная студия документальных фильмов, Центрнауцфильм, наша копировальная фабрика... Студии давно уже ничего нам не сдают. И у нас нет ни одного источника комплектования. И с 2000 г. наша заведующая отделом комплектации постоянно пишет в Росархив докладные записки о том, что нет источника формирования. Тем не менее у нас есть, чем комплектоваться, есть, что разбирать, есть, что описывать. Это происходит благодаря тому, что студии закрываются, я уже привела пример Западно-Сибирской студии. А до этого у нас были приняты 13 тысяч единиц хранения Самарской киностудии, Северо-Кавказской киностудии, они уже все описаны, все в открытом доступе.

И. ГРАЩЕНКОВА: А вы считаете нормальным собирать все яйца в одну корзину? Или, может быть, правильнее было бы оставить архив в Новосибирске или там, где они были созданы?

О. БЕЛЯКОВА: Понимаете, Ирина Николаевна, если можно создать условия для того, чтобы эти документы хранились там на должном уровне, при температурно-влажностном, световом и санитарном режиме, можно хранить все и на местах.

З. ИНОЗЕМЦЕВА²: Как вы оцениваете, Ольга Александровна, информативность хроникального фонда, находящегося у вас, за последние 25 лет? Насколько он сохраняет зримый образ России?

О. БЕЛЯКОВА: Он сохраняет зримый образ России в полной мере, поскольку по закону об обязательном экземпляре 2002 г. мы принимаем очень много видеодокументов. Мы принимаем и фильмы по обязательному экземпляру. Но последний фильм, к сожалению, был принят в 2004 г. Сейчас это в основном на видеокассетах, а уж видеодокументы представлены в полном объеме. Так что, учитывая видеодокументы...

А. МАЛЕЧКИН³: Ольга Александровна, можете ли вы дать пояснение по поводу архивов и хранения материалов? Государственных студий сейчас нет, только частные. Почему Новосибирская студия передала свой архив в Красногорск? Потому что она обанкротилась, закрылась, помещение сдано в аренду, хранить материалы негде. И архив получил огромный материал, даже непонятно, как его работники с этим справляются. По существующему положению, все производители должны сдавать свои фильмы и в региональные архивы, и в центральные. Но мы не можем сдать обязательный экземпляр в Екатеринбургский архив, в Новосибирский архив, потому что приемо-сдаточный акт, на основании которого мы получаем прокатное удостоверение и который является фактом завершения работы для департамента кинематографии Министерства культуры, оформляет только Красногорский архив. И поэтому все стекается только в Красногорск, в один архив, в котором уже негде хранить...

О. БЕЛЯКОВА: Негде.

А. МАЛЕЧКИН: И не все там надо хранить!

О. БЕЛЯКОВА: Да, согласна.

А. БАБКИН: Александр Бабкин, киноархив, Красногорск. По поводу комплектования источников и того, что происходит с кинолетописью. Мы с вами ушли от 9 тысяч метров в год кинолетописи, которые в свое время были возложены на Центральную студию документальных фильмов, потом это было сокращено до 3 тысяч метров, а потом закрылось совсем. И в настоящее время источниками комплектования являются не только студии,

¹ Центральная экспертно-проверочная комиссия.

² Иноземцева Зинаида Петровна – кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры РФ, старший научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела, заместитель главного редактора журнала «Вестник архивиста».

³ Малечкин Алексей Анатольевич – режиссер-документалист, сценарист, продюсер, художественный руководитель и продюсер Центра-студии национального фильма «XXI век».

которые ликвидируются, но еще и, например, научно-исследовательские институты. Например, нам сдали комплекс материалов по Арктике и Антарктике. Всероссийское театральное общество нам тоже сдало свои материалы, Центральный дом работников искусств сдал нам колоссальное количество документов. Плюс люди, которые имеют отношение к семьям кинематографистов, которые уже не могут хранить их под кроватью, тоже все приносят их к нам.

И тут мы выходим на совершенно правильные вопросы. Раньше не позднее чем через три месяца после выхода в эфир материал должен был быть сдан нам в архив. Сейчас, не имея производственной базы, мы поставлены в условия, когда непонятно, кто должен сдавать, что должен сдавать, когда должен сдавать. То есть полностью отсутствует правовая база, мы ею не располагаем.

Г. ЧУМАЧЕНКО: Геннадий Чумаченко, режиссер-документалист. Хроника важна. Но она «стреляет» только тогда, когда попадает на экран. Почему так дорого все? Я хожу в Красногорск лет тридцать. На моих глазах цены взлетели до заоблачных. Я общаюсь со многими коллегами в Саратове, Ростове, Екатеринбурге. Местной телерадиокомпания, которая хотела бы что-то сделать, это недоступно. Все вывезено к вам, теперь они покупают снятый ими же материал, причем за огромные деньги. Может быть, это вопрос не к вам. Но для того, чтобы хроника работала, была не напрасной, нужно, чтобы она была доступной. А если она недоступна, зачем ее хранить?

О. БЕЛЯКОВА: Постараюсь ответить. Мы же тоже работаем по преискуранту. Преискурант утверждают в Росархиве. И вот уже два с половиной года его не пересматривали. А у нас очень много записей идет на современные носители, это очень дорогостоящее оборудование. По поводу кинохроники. Мы же вам с Александром [Бабкиным] пытаемся объяснить, что кинохроника поступает некачественной, с ней очень много работы. Иногда, если есть возможность, мы даже переводим ее на киноленту, пытаюсь сохранить наиболее ценные документы. Про обработку. Вы знаете, нам сдали фонд Козловского¹ в ужасном состоянии. Он находился на чердаке какого-то дома, наши специалисты выезжали туда и привезли пленки. Вы даже себе не представляете, в каком состоянии! Хорошо еще, что мы часть пленки успели оцифровать, потому что, когда мы зарядили ее в нашу «Аннушку»², весь слой сошел чулком, из аппарата выходила чистая пленка. И только благодаря оцифровке ее сохранили. А цифровали ее на HDCam³, потому что если сделать запись на формат SP или Digital⁴, записать фонд пользования с них будет уже нельзя, придется перезаписывать на этот формат, чтобы дать посмотреть пользователю. Так что затраты очень велики. И потом у нас очень много скидок. У нас ветераны имеют скидки, студенты. В архив бесплатно приходят студенты и школьники. Поскольку у нас единый преискурант, мы что-то стараемся снизить, но что-то просто не в силах. Вы же знаете, какая дорогая пленка!

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Мила Космочевская, режиссер документального кино. Ольга Александровна, у нас к вам сразу несколько вопросов. Первый. Я хочу спросить, поступает ли к вам сейчас кинохроника именно как кинохроника, а не как документальные фильмы?

О. БЕЛЯКОВА: Нет.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: И второе. С каких пор она не поступает? Потому что именно кинохроника давала то, о чем говорит Зинаида Петровна – зримую кинолетопись страны.

¹ Козловский Иван Семенович (1900–1993) — оперный и камерный певец (лирический тенор), режиссер. Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда.

² Промышленно-реставрационная машина А-1.

³ HDCAM – формат профессионального цифрового видео высокого разрешения (High Definition – HD, разрешение 1920×1080 пикселей), позволяющий получать изображения исключительно высокого качества. В качестве носителя используется кассета типоразмера Betacam (1/2-дюймовая лента).

⁴ Имеется в виду формат Betacam – профессиональный формат компонентной наклонно-строчной видеозаписи на 1/2 дюймовую магнитную ленту, уложенную в кассету. Широко распространен в видеопроизводстве и как стандартный носитель сигнала на телевидении. Включает носители как для аналоговой (Betacam и Betacam SP), так и для цифровой видеозаписи (Digital Betacam, Betacam SX, HDCAM). Во всех устройствах этого формата используются видеокассеты одинакового типоразмера.

О. БЕЛЯКОВА: Хроника не поступает к нам с 2004 г. То есть уже 10 лет. Только документальные фильмы или журналы.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Какая разрешающая способность должна быть у видеофильмов, которые вы берете на хранение? И каковы условия их хранения? Нужно ли их перезаписывать? Или они хранятся так же долго, как пленка, – 120 лет и больше?

О. БЕЛЯКОВА: Что вы, ни в коем случае! На нашем сайте есть все требования видеоконтроля к поступающим к нам видеодокументам: отношение сигнал/шум, уровень записи звука и выпадения по строкам видеозаписи. У нас некоторые фильмы возвращаются на перезапись по несколько раз, поскольку записаны с ужасным качеством, хотя и созданы при финансовой поддержке государства и должны получить прокатное удостоверение. У нас на этой работе сидят два сотрудника, которые загружены полностью. Такие фильмы хранятся 5–7 лет, а потом необходима их перезапись.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Ольга Александровна, а если сравнить киноноситель и видеоноситель, какой из них более надежный и в конечном счете, если думать не о двух, а о пятидесяти годах хранения, более экономически выгодный?

О. БЕЛЯКОВА: Надежнее, конечно, киноноситель. По информатизации видеоноситель более мобильный и доступный, его можно посмотреть сразу. Пленку же мы не сразу выдаем: она должна пройти акклиматизацию, особенно если речь идет о нитропленке (мы же храним 56 тысяч единиц хранения нитропленки). Сейчас на эту пленку уже не снимают, но мы эти документы храним и выдаем.

И. КОСАЧЁВ: Илья Косачёв, режиссер документального кино. В продолжение разговора. Ольга Александровна, стремится ли архив поступающие к вам видеофильмы перевести на кинопленку? Есть ли такая задача – сделать их полноценными единицами хранения?

О. БЕЛЯКОВА: Мы считаем видеодокументы полноценными единицами хранения.

И. КОСАЧЁВ: Но если исходить из того, что пленка – проверенный более чем вековым опытом более надежный носитель...

О. БЕЛЯКОВА: Нет. Но все видеоматериалы у нас в архиве обязательно проверяются и перезаписываются, составляется паспорт видеофильма, они обязательно перезаписываются на другой, более современный формат. У нас Betacam SP осталось на хранении буквально 40 единиц. Мы принимаем сейчас Betacam Digital и жесткие диски. Что касается пленки. У нас происходит выявление особо ценных документов, которых очень много. Они на пленку переводятся. У нас сейчас уже переведены на пленку 25 единиц хранения видеодокументов: чеченские события, интервью Сергея Михалкова, фильмы «Курск. Последний причал», «Анастасия», которые мы смогли перевести на пленку. Но я должна сказать, что перевод на пленку – это очень дорогое удовольствие. Я на следующий год подавала заявку на перевод на пленку двух единиц хранения, мне было сказано, что на это необходимо 4 миллиона рублей за два полных метра. Предыдущий перевод на пленку стоил 6 миллионов рублей. Вы же видите, какая ситуация в стране – денег нет. Поэтому нам опять не дадут финансирования.

И. ГРАЩЕНКОВА: Мы поняли, что в принципе это входит в функции архива, но все ограничено денежными проблемами.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: А кто устанавливал видеостандарт?

О. БЕЛЯКОВА: Государство. Кроме того, мы создаем страховой фонд видеодокументов, который отправляем в Центр хранения страхового фонда.

И. ГРАЩЕНКОВА: Я хочу передать микрофон следующим выступающим. Их будет двое, своеобразный дуэт: Лобашёва Анастасия, журналист, и Косачёв Илья, недавно окончивший ВГИК как оператор, он еще и режиссер-документалист, наследственный кинематографист, он сын замечательного режиссера Александра Косачёва. Они оба представляют наш клуб, как и другие здесь присутствующие активисты.

А. ЛОБАШЁВА: Здравствуйте, я журналист. Я хотела бы сегодня поднять трудный вопрос и, выступив, видимо, адвокатом кинопленки, рассмотреть вопрос, стоит ли сегодня использовать кинопленку для кинохроники. Почему наш клуб об этом задумался? Во-первых, потому, что кинопленка – это все-таки материальный носитель и документ. То есть оригинал документа, а не его копия. И в случае фальсификаций или катастроф мы можем взять в руки именно документ, а цифра еще не проверила себя временем. То есть

неизвестно, как поведут себя цифровые аналоги через 100 или 50 лет. Кроме того, стандарт постоянно меняется, то есть через 10–12 лет мы уже не можем просмотреть материал в устаревшем формате. Кинолентку мы можем просмотреть всегда.

Вы правильно говорили о том, что достоинство цифры заключается в ее широкой доступности. Сейчас вообще можно заглянуть в Интернет и то, за чем надо было раньше ехать в ваш архив, найти без труда. Но когда речь заходит именно о фактах, именно о документах, мне, например, кинолента кажется более надежным носителем. Насколько я понимаю, в случаях техногенных катастроф у киноленты больше возможностей уцелеть. Если гипотетически представить себе дикое условия отсутствия электричества, то мы можем развернуть в любом месте мобильные кинотеатры и даже будучи дикарями, считать этот материал. Эти возможности уникальны, они делают кинолентку не устаревшей, а параллельной системой кинематографа, классической системой кинематографа, которую еще рано списывать со счетов. Поэтому, может быть, стоит поднять вопрос о съемке кинохроники именно на кинолентку.

Если говорить об информационных катастрофах, сегодня очень любят передергивать факты. Пленки я у себя дома не храню, но я прихватила с собой старые книги: вот революционные издания 1907 г., 1919 г. Это все революционные брошюры, которыми пичкали население. Потом ими топили камины, они ничего из себя не представляли. А сегодня это документы, которые очень многое доказывают. Получается, что когда мы держим в руках книги, когда мы держим в руках кинолентку – мы держим в руках факты. Мне это кажется очень важным.

Мне радостно было услышать, что в Красногорском архиве переводят документы на пленку, я не знала, что у вас это практикуется. Но ведь получается, что мы удлиняем цепочку, снимая сначала на цифру, а потом делаем за очень большие деньги перевод на пленку. Не проще ли какие-то важные события снимать сразу на пленку, например, как в США? Барак Обама, как я знаю, все важные события снимает на кинолентку. Научные и военные кадры во всем мире тоже снимают на кинолентку. То есть кинолента никуда не ушла, во всем мире ее используют как параллельный кинематограф. Никто не говорит, что надо вернуться к старине. Речь идет о том, что это система классическая и она нужна, ее рано еще списывать со счетов. Это моя основная мысль. Надеюсь, Илья меня дополнит.

И. КОСАЧЁВ: Дополню. Кинематограф – молодое искусство, ему еще всего каких-то 120 лет, а его уже хотят списать. Хотя на самом деле, думаю, кинематографом следует считать то, что изобрели братья Люмьер и пленку 35 мм, которая была изобретена 120 лет назад. Остальное – это видеотехнология или телевидение высокой четкости, о которой мы с вами давно знаем и о которой читали в журналах 1950–1960-х гг. Да, сейчас оно у нас уже есть, оно становится обыденностью, но это не кинематограф. Кинематограф – это то, что снимается на светочувствительной пленке. Кстати, братья Люмьер сами утверждали, что их изобретение – это именно съемка кинохроники и сохранение ее для потомков.

Как кинооператор я скажу, что кинолента – это еще и школа для кинематографиста. Очень важная школа, потому что оператор, который никогда не пробовал снимать на кинолентку, а снимает на какие-то другие носители, на самом деле очень много теряет. Не буду в это углубляться, здесь это понятно очень многим.

И на самом деле существует большая разница между кинематографом и телевидением, в частности между кинохроникой и телерепортажем. И эта разница принципиальна. Телевизионный оператор за камерой может вообще спать, у них даже есть такое понятие, как «поливать», то есть включить камеру и оставить ее, она сама все снимает, потому что их установлено еще одиннадцать. В кино такой способ съемки невозможен по определению. А кинооператор – человек-снайпер с винтовкой с оптическим прицелом, потому что он прицельно смотрит в видоискатель и понимает, что сейчас останавливается время. То есть этот человек понимает, что события, которые сейчас будут запечатлены на пленке, они будут запечатлены раз и навсегда, их уже будет нельзя... люди увидят и оценят эти кадры так, как он их снял. Поэтому он относится к этому намного более серьезно.

Мы представляем киноclub имени Микоши при Союзе кинематографистов, и мы решили возродить съемку кинохроники на кинолентку и уже начали этот процесс. У нас уже есть несколько комплектов, несколько камер и некоторое количество киноленты. Мы снимаем. Очень важно понять, что это традиция, которая идет от братьев Люмьер, через

пылающую дореволюционную кинохронику. Я успел поработать на ЦСДФ¹ и ЛСДФ², где снял несколько фильмов, и успел воспринять «старую» школу. Там традиции кинохроники олицетворяли операторы, в том числе Микоша, Рымарёв, братья Константиновы. О них написаны книги, из которых интересно узнавать, как эти люди работали, в частности фронтовые операторы, как это происходило. Потрясающая история! И мы хотели бы продолжать их дело напрямую.

И. ГРАЩЕНКОВА: Есть вопросы?

Е. ГОЛЫНКИН: Евгений Голынкин, режиссер документального кино. Мне кажется, что предъявлять какие-то претензии к архиву – вещь бессмысленная и невозможная. Мы обсуждаем как будто ситуацию в безвоздушном пространстве. Архив – государственное учреждение, и их деятельность не капризы работающих там людей, а их беда, и переживают они не меньше нас. Что для нас это просто катастрофа, это другой разговор. И мы, как и архив, тоже часть системы. И не надо строить иллюзий – кинохроника на пленке сниматься не будет. Надо обсуждать доступные нам реалии.

И. КОСАЧЁВ: Снимать на кинопленку вполне доступно.

Е. ГОЛЫНКИН: Где вы взяли кинопленку?

И. КОСАЧЁВ: Это пока секрет! Мы не будем его раскрывать, но мы будем продолжать это делать.

А. МАЛЕЧКИН: Как эксперимент это возможно. Но в таких объемах, в каких мы снимали в свое время, это нереально!

И. КОСАЧЁВ: Но ведь мы говорим не о фильмах, а только о хронике!

С. ГОЛОВЕЦКИЙ³: Внутри системы нет четко сформированной схемы и технологии!

И. ГРАЩЕНКОВА: Мы же должны ставить эти вопросы!

А. БАБКИН. По поводу того, что пленка хорошо хранит. Форматы сейчас стремительно развиваются: 2-К, 4-К, 8-К⁴ ... А вы не рассматривали варианты съемки на 2-К, 4-К? С последующим переводом того, что вы считаете особо ценным, на пленку?

И. КОСАЧЁВ: Да, конечно! Мы рассматривали такой вариант, но посчитали его экономически нецелесообразным. Это экономически возможно, но только не при том финансировании, которое сегодня выделяется на документальное кино. Если же посчитать абстрактно, чисто теоретически: стоимость камеры, которая дает 4-К, плюс стоимость ее аренды в смену, то это дороже, чем купить 300 м пленки.

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Есть проблема. Вот вы сняли материал. Где вы его покажете?

И. КОСАЧЁВ: Я думаю, что на самом деле это не столь принципиальный вопрос. Мы сейчас не рассматриваем вопрос показа, не рассматриваем вопрос оцифровки или неоцифровки. Это будет сниматься принципиально для хранения. Мы потом материал передадим в Красногорский архив, а там уже решат, что с этим делать.

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Это какая-то напрасная работа! Вы лишаете кино своей основной функции. Получается, что вы снимаете только для киноархива.

И. КОСАЧЁВ: Нисколько! Мы говорим о кинолетописи.

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Если я не могу показать свои фильмы зрителям...

И. КОСАЧЁВ: Приходите к нам в клуб Микоши, и мы покажем ваши фильмы в кинозале!

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Но ведь надо специально вызывать киномеханика, который знает этот процесс, в зале должен быть кинопроектор в рабочем порядке...

¹ Центральная студия документальных фильмов – крупнейшая советская киностудия хроникально-документального кинематографа – начала работать в Москве с 1927 г. С 1993 г. – Российская центральная студия документальных фильмов. В 2015 г. закрыта.

² Ленинградская студия документальных фильмов – одна из крупнейших студий документального кино страны. С 1991 г. – Санкт-Петербургская студия документальных фильмов.

³ Головецкий Сергей Анатольевич – режиссер-документалист.

⁴ Форматы телевидения сверхвысокой четкости (Ultra HD). Для сравнения: стандартное разрешение видео (SD) 720 на 576 пикселей, стандарт цифрового телевидения (HDTV) – 1920 на 1080 пикселей, формат 4К – 3840 на 2160 пикселей, формат 8К увеличивает разрешение еще в два раза. Принято считать, что в этом случае изображение достигает качества, которое дают лучшие типы кинопленки.

И. КОСАЧЁВ: Я не вижу здесь проблем. Я регулярно показываю фильмы с пленки и не только в Доме кино. Неделию назад я поставил у себя дома и подсоединил монтажный стол для пленки – это тоже несложно.

А. КИБКАЛО: Кибкало Александр, режиссер-документалист. У меня есть несколько реплик. Честно говоря, я ожидал, что разговор будет идти в более общем плане, а мы сейчас свернули на какой-то очень локальный информационный канал, более узкий. Но не менее интересный. Я понял задачи этого круглого стола так – это дать рекомендации для того, чтобы вся система начала переформатироваться. На мой взгляд, вообще вся система архивации видеопродукции у нас страшно архаична. Я сейчас убеждаюсь, что мы не пытаемся осмыслить весь контекст накопления видеоматериала сегодня. Я не знаю, говорили ли до этого об этом, но сегодня информационное пространство безумно расширилось в связи с расширением телевизионных сетей и Интернета, появлением мобильных телефонов. Следовательно, функции кинолетописи, которые были в наши годы, когда мы работали на ЦСДФ, стали совершенно другими. Там критерием хроникальности была редкость и уникальность. Сейчас же, с расширением глобального информационного пространства, должны быть совершенно другие критерии отбора. Дело в том, что телевидение пролезает везде. Люди с мобильными телефонами пролезают везде. Сейчас в мире есть громадное количество уникальнейших материалов. Поэтому надо переформатировать вообще всю систему архивации этой продукции. Нужно ориентироваться на то, что то, что сейчас будет архивироваться, будет интересно через 50, 200 лет потомкам. А что для этого нужно сделать? Нужно пересмотреть взгляды на хронику, должен быть выработан новый критерий. Например, помимо редчайших материалов, являющихся уникальной ценностью, интерес должны представлять и кадры расстрела людей в Париже, снятые на мобильный телефон. Но с другой стороны, должна возрастать степень интереса к символизации, к художественному подходу в документалистике. И если мы не будем ставить во главу угла именно образность кинематографа, его единственное зерно, которое отличает его от телевизионного подхода, то у этой системы архивации нет будущего. То есть ориентировать кинематографистов и редакторов кинолетописи нужно именно на отбор материала, который носит в себе именно киношный подход, в котором есть образность. Да, как говорил молодой человек, телевидение ориентировано на сбор информации, оно пролезает везде. Но поэтому у них есть и уникальные кадры, которые отвечают образному кино, они не все «поливают», у них есть то, что можно отобрать, руководствуясь критерием образности и символизации. Тогда уже редактор кинолетописи будет решать, какой уникальный материал подлежит долгосрочному хранению и переводу в киноформат. А сейчас снимать специально на кинопленку – это абсолютно бессмысленное занятие. Что вы будете снимать и зачем это снимать, если вы не можете снять то, чего не может снять телевидение? Нужно пересматривать все критерии.

Во-вторых, планета сжимается, она доступна информационно, сейчас любой маленький островок в океане становится доступным. И нужно формировать архив с учетом этого планетарного нового мышления. Его нужно формировать так, чтобы это было базой, платформой для мышления планетарного, на которое мы должны работать сейчас. Ментальность общества совершенно изменилась. Нужны другие подходы к осмыслению этого материала. И как раз архивы могли бы сыграть в этом свою роль. Если мы сможем выйти на такие новые критерии, то сама киноиндустрия оживет, она получит новое дыхание, она получит новое финансирование, станет полезной, возникнет обратная связь между новым кино и новой летописью.

Г. ЧУМАЧЕНКО: Несколько слов в защиту кинопленки. Те, кто работают с компом, наверное, не раз сталкиваются с тем, что полетел винчестер. И как восстановить ту информацию, которая там была, порой ценнейшая? Я не раз с этим сталкивался. И каждый раз думаешь: вот, порвалась кинопленка – склеил, потеряв один кадр или испортив перфорацию, ну ладно, скотчем залепили и поехали дальше. То есть утрата даже одной единицы хранения – кадрика – не лишает нас возможности пользоваться всем остальным материалом. В цифре не так. Утрата одной двоичной единички рушит весь массив данных. Приходится выбирать, что и как.



Рис. 1. Выступает А. Лобашёва. Слева от нее И. Косачёв, продюсер О. Ильина. Фотографии здесь и далее – Д. Паукова



Рис. 2. Говорит А. Кибкало. Слева от него – режиссер-документалист ЦСДФ Е. Геккер, оператор и режиссер-документалист И. Мордмиллович, справа – научный сотрудник Музея современной истории России М. Полищук

С другой стороны, первая магнитная запись была 770 мм/сек, километровый рулон пленки проскакивал за 22 минуты. Потом скорость уменьшилась до 4,62 мм, пошли микрокассеты и так далее. Вот мы работали в Институте наследия¹, уникальная запись была на такую кассету четырехдорожечную со скоростью 4,6 мм. Как извлечь? Мы сохранили всю аппаратуру, старались на протяжении 20 лет сохранить всю линейку звуковой и видеоаппаратуры, которая могла читать любые источники звука от 770 до 4,62. Любые! И нам приносили уникальные записи, которые мы восстанавливали и передавали, в том числе, и в Красногорск. По-моему, Ольга Александровна принимала их у нас.

Хорошо. Вот изменились форматы: пишем 2-К, 4-К, сейчас уже 8-К пишем. Вы должны сохранить и всю аппаратуру, на которой вы пишете. Сейчас еще СТМы² есть, кое-где еще можно прочесть, скажем, запись 190. А если СТМы сняты с производства, если они вышли из строя, на чем вы слушаете записи? Не на чем! Получается, что для того, чтобы хранить все это в цифре, а форматы меняются, вам надо сохранять весь парк аппаратуры, который позволяет воспроизводить тот или иной материал, записанный на ней. Сколько держится CD? 20 лет. На чем хранить? Это огромная проблема для всех профессионалов. Идут споры, на чем хранить. Многие специалисты пришли к выводу, что затраты на единицу хранения оказываются в конечном итоге как раз в пользу кинопленки, потому что не надо тратить на ту же самую технику и не надо переписывать, переформатировать. Хотя, может быть, есть другие мнения. Разговор ведь о чем идет? Нужно что-то сохранять. И то, что ребята предлагают это сохранять на кинопленке, я воспринимаю как попытку не только сохранить время, причем безо всякого образа, а как сам факт, как исторический документ, но и предложить тот самый универсальный носитель, когда можно смотреть люмьеровскую пленку с кругленькой перфорацией в том же Красногорске. То есть, с одной стороны, это создание современного кинодокумента, который сейчас, увы, не делается, а с другой стороны – возврат, может быть, к самому универсальному носителю.

И. КОСАЧЁВ: На самом деле, когда Эдисон придумывал пленку в 35 мм, он очень хорошо подумал и советовался, потому что получился универсальный и проверенный за 120 лет стандарт. И от этого стандарта мы вряд ли когда-нибудь уйдем, потому что пленки,

¹ Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

² Аналоговый студийный профессиональный магнитофон консольного типа для записи и воспроизведения звука. Скорость движения 6,25-мм ленты – 19,05 и 38,1 см/сек. Надежный и удобный в работе агрегат с высокими по тем временам техническими параметрами, которым были оснащены аппаратные практически всех социалистических стран. Выпускался заводом Mechlabor (Венгрия) до 1993 г.

которые были когда-то уже сняты, они уже хранятся. То есть, если мы в этом стандарте будем еще что-то создавать, мы просто будем это класть в существующую копилку. И это будет сохраняться. Это важно.

И у меня есть вопрос к предыдущему выступающему. Наверное, вы считаете, что человек, снимающий на мобильный телефон, это тоже хроникер?

Е. ГОЛЫНКИН: Я говорю об уникальности кадров. Вот упал самолет в Ливии – это уникальные кадры, которые будут художественно осмыслены через 30 или 40 лет <...>.

И. КОСАЧЁВ: Я хочу сказать, что есть разница вообще между электронными СМИ и пленкой, неважно, телевидение это или Интернет. Электронные СМИ, будь они государственными или частными, или даже случайный человек это снимает телефоном – это априори не только другая технология, это априори совершенно другой подход. Я считаю, что возможен совершенно другой подход. Совершенно недавно я такие кадры видел: кадры хроники, например, 1920-х гг. или даже дореволюционной, когда просто стоит камера, а на улице что-то происходит: ходят люди, одетые в какие-то костюмы, они как-то выглядят, какие-то повозки и телеги ездят, потом какие-то автомобили, может быть, появляются. Но каждый раз меняется эта улица, даже одна и та же. Просто там стояла камера, причем стояла долго, скажем, 10 минут, и оператор снимал все. Я думаю, телевидение такие кадры не снимает. Электронные СМИ тоже такие кадры разве что только с камер слежения дают. Именно кинохроника так должна сниматься.

А. КИБКАЛО: Я объясню. Наверное, вы говорите о смысле киноплёнки создавать остранение¹. Потому что экранное время, которое присутствует на киноплёнке, отличается от текущего времени. В этом принцип 24 кадров в секунду. Но дело в том, что сейчас, когда мы уже имеем другие средства остранения, мы можем перецифровать кадры, ввести 25-й кадр, и, переведя эти кадры обратно на плёнку, мы достигнем того же самого. И остранение будет...

И. КОСАЧЁВ: А кто будет отбирать?

А. КИБКАЛО: Редакторы кинолетописи.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: А где эти редакторы?

А. КИБКАЛО: Надо ставить вопрос о том, чтобы были другие редакторы, которые знали бы, что собирать...

И. КОСАЧЁВ: Это вопрос риторический.

И. ГРАЩЕНКОВА: Друзья мои! Мы знали, что именно это выступление очень заденет всех, что будут и противники, и сторонники... Поэтому призываю вас быстро определиться, и продолжим, у нас есть еще выступающие.

В. АСТРАХАНЦЕВ²: Я вижу здесь два края: в одном – создание уникальных кадров, снятых с уникальным сюжетом, и их сохранение. И вторая вещь: мы с вами являемся свидетелями появления колоссальных архивов. Назову их: это архив господина Ассанжа – Сноудена, и гиперархив, созданный на Фейсбуке на всех нас тоже. Это тоже архив (*аплодисменты*).

А. ЖУРАВЛЁВ: Журавлёв Анатолий Давыдович, сценарист и директор картины. Я очень кратко. Я производственник, я работник студии ЦСДФ, поэтому хочу сказать: это была государственная политика, я Америку не открою. Был специальный отдел кинолетописи. Я лично участвовал в создании десятков, может быть, сотен сюжетов для этой кинолетописи, которая сейчас находится в архиве. Второе. Мне хотелось бы сказать, что очень многое было помимо всего и потеряно. Потому что были ведомственные киностудии, каждое министерство имело свою базу. Эти фильмы имели разрешительное удостоверение на 3–5 лет. Все эти фильмы потом смыли, и они пропали в вечности.

Мне хотелось бы сказать еще два слова. Там, где была студия кинохроники (ЦСДФ), до этого находилось одно из церковных учреждений (Лихов переулок, дом 6). Сейчас это

¹ Остранение – термин, предложенный В.Б. Шкловским для обозначения одного из основополагающих приемов в искусстве: использование необычной формы представления предмета (объекта), затрудняющей его мгновенное узнавание.

² Астраханцев Виктор Васильевич – руководитель клуба «АрхиКино» Главного архивного управления города Москвы.

здание передано церкви. На нашем здании висела табличка: «Здесь работал Дзига Вертов¹». Табличка – неизвестно где, Дзигу Вертова все забыли. А в 1996 г. я был в Париже. Там находится Центр Помпиду. И что вы думаете, когда я туда зашел, там проходила выставка, посвященная Дзиге Вертову. Можете себе представить? В 1996 г.!

И еще я хочу сказать, поскольку тут находятся товарищи из киноархива. У меня в свое время был фильм «Хлеб». Чем он знаменателен? Это фильм 1930-х гг., один из первых документальных фильмов, который был озвучен. До этого хроникальное кино было немым, с титрами. Там выдающийся кинооператор! И чем фильм знаменателен: он сделан на основе рассказов Максима Горького, где показывается дореволюционная пекарня (восстановленная), а потом показывается современный первый хлебозавод в Москве, на Красной Пресне, как он начинает работать. Если вас интересует этот фильм – я перевел его на цифру, я могу его предоставить желающим его посмотреть.

А. БАБКИН: Можно я подытожу как архивист? Сейчас именно с архивной позиции мы ведем речь о двух вещах, но не за или против киноплёнки. Архив – система архаичная. Лучше камня носителя нет – он вечен. И наша задача – сохранить то, что вы сделали, а ваша задача – в условиях современного, быстро меняющегося технологического процесса найти нечто среднее между успевать снимать, успевать актуализировать, успевать показывать и потом взаимодействовать с нами, чтобы мы для вас же сохранили это потомкам. И предоставить вам же возможность посмотреть, а что же вы делали в начале своей карьеры.

И. ГРАЩЕНКОВА: Давайте завершим разговор о пленке. Я только хочу сказать: как историк кино я поддерживаю своих молодых коллег не только потому, что это члены нашего клуба, но и потому, что мне сама эта идея очень близка. В быстро меняющемся мире надо очень хорошо помнить о традициях и подпитывать их столько, сколько Бог дает сил. Поэтому я буду их всемерно поддерживать. Мы были недавно на выставке так называемого романтического соцреализма в Манеже, снимали эту выставку. Мы не видели, чтобы там кто-то кроме нас был с камерой. Как можно это не поддержать? Это не для себя. И не только для архива. Это каждую минуту может пригодиться – и сегодня, и завтра. Так что, я – за пленку!

Теперь дадим слово Борису Григорьевичу Криницыну, для меня – режиссеру особенному, потому что он стоял у истоков того, что мы имеем право называть, можем называть, хотим называть православной кинодокументалистикой. Его «Пасха 1945 г.» – один из моих любимых фильмов, так же, как и «Россия, которую мы сохранили» и «Трагедия, которую мы не видели». Это необыкновенное торжество той двойной памяти – внутренней: духовной, душевной, и внешней. В этих фильмах это сходится.

Б. КРИНИЦЫН: Знаете, я оказался немножко в таком несвойственном для моего выступления контексте. Потому что все очень долго говорили про какие-то технические, технологические возможности, про условия хранения. А я, собственно говоря, как и было заявлено, хотел говорить и скажу о какой-то действительно образной составляющей хроники. И мне очень близко было ваше выступление, что хроника делится как бы на две составляющие: внешнюю, то есть документ, «зримое время», «зримая память», и внутреннюю составляющую – духовные и нравственные позиции, с которых снимал автор – оператор или режиссер.

Я сейчас скажу несколько азбучных истин, которые все знают. Но, если сложить их в одну, мне кажется, получится, с моей точки зрения, очень любопытное наблюдение. Во-первых, снимают то, что нравится в жизни. То, что человек любит. То, что ему дорого. И то, что его восхищает. То есть оператор – это художник, даже если он снимает очень трудные моменты, допустим, войну или какие-то другие катаклизмы, то он все равно снимает с позиции, примитивно говоря, добра и любви к чему-то. Вот, например, замечательные кадры Микоши, когда он снимает разрушение храма Христа Спасителя. Он, безусловно, снимает их с позиции трагической ситуации гибели цивилизации, которая

¹ Вертов Дзига (Давид Абелевич Кауфман) (1895–1954) – кинорежиссер, один из основателей и теоретиков документального кино. Первым стал использовать целый ряд операторских приемов и техник, в том числе методику «скрытой камеры». В 2014 г. его фильм «Человек с киноаппаратом» был назван Британским киноинститутом (BFI) лучшим документальным фильмом всех времен.

была, о которой он жалеет и которую любит. Короче, как правило, снимают с позиции любви.

Если мы залезем в любой словарь и посмотрим определение истины, то там будет написано, что истина – это высшая степень знания. Никто с этим не может спорить со школьной скамьи. В христианстве истиной называется любовь. Это тоже все знают, и эта фраза тоже без конца повторена. Значит, исходя из этого, что же получается? Исходя из христианских позиций, мы знаем только тогда, когда мы любим. Если мы не любим – мы не знаем – будь то предмет, явление и, главное, человек. Даже если мы человека не любим, но общаемся с ним, то мы общаемся наверняка с каких-то разрушительных позиций.

В результате получается, что оператор, который снимает то, что он любит, доносит до нас истину как высшую степень знаний о том времени, где он находится и в которое мы уже сейчас погрузиться не можем. В этом смысле хроника обладает огромным духовным потенциалом. Просто колоссальным! Она является не только кинодокументом, о котором сейчас говорили. Хроника, как правило, используется как иллюстрация каких-то собственных мыслей, представлений, часто она используется спекулятивно – и тем самым губится ее зерно. Поэтому попытаться увидеть в хронике истину времени, по-моему, одна из главных задач режиссеров, которые будут к ней обращаться.

Хроника достаточно легко становится символом, в отличие от того, что видим сейчас, сняли сейчас, что или репортажно, или злободневно. Допустим, хроника, которая сейчас снята на Донбассе. Мы можем сочувствовать этим несчастным людям, которые месяцами живут в подвалах, видеть ребят, расстрелянных на стадионе... Мы находимся внутри событий, поэтому какие-то политические и прочие мотивы на нас влияют. Но если этот пласт хроники будут смотреть, а будем надеяться, его будут смотреть лет через 30 или 50, то они в этом увидят эпос. Эпос борьбы людей, неукоснительно, несмотря ни на что. Найдется свой Гоголь, который это опишет, ведь, в принципе, это «Тарас Бульба»: голыми руками они останавливают танки.

Этот символизм хроники податлив на наши интерпретации. И в этом смысле надо очень осторожно и бережно относиться. Мы с Андреем поговорили перед нашим круглым столом и вспомнили фильм Лозницы¹ «Снятие блокады». В этом фильме показаны все виды смертей, которые там были: смерть от голода, от болезни, от холода, от пожара... Медленно, спокойно, отстраненно показаны все эти смерти. Потом какой-то очень небольшой план салюта (надо полагать, что это Победа), а потом опять достаточно длинный план, как прилюдно вешают несколько человек. То есть что мы имеем? Какое отношение к хронике? Как это можно осмыслить? Сначала эти люди безжалостно, имея полную свободу, убивали и унижали людей, а теперь эти люди, которые получили свободу и возможность, теперь тех людей, которые их унижали, просто уничтожили. Месть? Кровь за кровь? Разве в этом суть победы над фашизмом? Духовный символический смысл войны представлен на таком низком, примитивном уровне!

И. ГРАЩЕНКОВА: Антихристианском.

Б. КРИНИЦЫН: Более того, фильм не только антихристианский. Он еще и снят на немецкие деньги! То есть это социальный заказ! Вот так кратенько я сказал то, что хотел: что хроника – это не только кинодокумент, что, безусловно, очень важно и нужно, и то, чем мы сейчас пользуемся, но надо постараться увидеть в хронике тот огромный духовный потенциал нации, который надо также беречь. Вот сейчас Саша Кибкало говорил: давайте отберем все самые образные кадры. Но неизвестно, что через 50 лет будет важно. Вот у меня в фильме «Россия, которую мы сохранили» плывет льдина – ничего не происходит, в Москве наводнение, и льдина плывет мимо Кремля... Нужен был этот кадр тогда? Смотрели они на него как на некий образ? Думаю, нет. Это был факт: просто плывет льдина. У оператора, конечно, сработало чувство, что в этом какой-то поэтический образ. И какой образ времени для нас сейчас, когда вода покрывает кремлевские стены! Так что насиловать хронику и кому-то отдавать ее в руки, чтобы кто-то отбирал: это самое образное, а это не самое образное, это очень рискованно.

И. ГРАЩЕНКОВА: Есть вопросы?

¹ Лозница Сергей Владимирович – режиссер документального и игрового кино. Его документальный фильм «Блокада» (2005 г.) удостоен призов на ряде фестивалей как лучший неигровой фильм.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Есть. Борис Григорьевич, как Вы считаете, вот сейчас кинохронику именно как кинохронику надо снимать? Или нам достаточно той хроники, которая есть в документальных фильмах?

Б. КРИНИЦЫН: А я как бы не делю это. Потому что есть разные жанры, которые должны существовать. Обязательно должен существовать жанр киножурнала, кинолетописи, когда человек открыто, в коротком сюжете может запечатлеть то, что ему было близко. Между прочим, Дзига Вертов, который уже упоминался, так и поступал. Посмотрите его революционные хроники – сколько там, казалось бы, не относящихся к революции кадров: слона ведут, голуби порхают, тот же ледоход... Почему Вертов – это классика? Потому что это интересно и сегодня. И он заставляет тебя все это видеть своими глазами, и ты знаешь, что он видит. Эта связь с ним не прерывается.

И. ГРАЩЕНКОВА: Но вот он садится монтировать, и все приобретает другой окрас!

Б. КРИНИЦЫН: Совершенно верно.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Считаете ли Вы, что на производство кинохроники должен быть государственный заказ? Или эту работу могут взять на себя какие-то студии?

Б. КРИНИЦЫН: По большому счету просто необходимо, чтобы это был государственный заказ, чтобы это была государственная программа сохранения именно в этой хронике, о которой ты говоришь. Именно эта хроника является подлинным отражением времени. К примеру, сейчас много разных отношений и разных спекуляций по поводу советской хроники, особенно по поводу хроники 1920–1930-х гг. – хроники социализма: нужно показывать и разрушение храмов, и то, и то... Но если мы чисто количественно посмотрим эту хронику и выделим в ней что-то самое главное, то мы увидим, что это праздник труда. Вокруг этого могут быть самые разные случаи и ситуации, но такого праздника труда сейчас нет, мы этого не видим. Я помню хронику: на какой-то мебельной фабрике делают стулья. Оторваться от этого нельзя!

А. МАЛЕЧКИН: Но это соцреализм!

Б. КРИНИЦЫН: Не знаю, как это называется.

И. ГРАЩЕНКОВА: Не надо забывать, что на фоне этого праздника труда рабский труд в лагерях использовался!

Б. КРИНИЦЫН: Я не говорю, что это исчерпывает. Но если взять и просмотреть...

И. ГРАЩЕНКОВА: Мне кажется, что в очень кратком и емком выступлении Бориса Григорьевича речь шла о символизации, то есть о тех не продавленных, а отложенных смыслах. И это и есть та внутренняя память и внутренние смыслы, которые проявляются со временем.

В. ГАЛИЦКИЙ: Борис Григорьевич, Вы сказали, что оператор всегда снимает то, что он любит. Но, насколько мне известно, многие военные операторы-хроникеры снимали беспристрастно. Как, по Вашему мнению, где грань между запечатлением на пленку того, что тебе нравится, и беспристрастностью во имя будущего, истории, людей?

Б. КРИНИЦЫН: Понимаете, они не снимали беспристрастно. Они не могли снимать беспристрастно, потому что перед их глазами (придется говорить высокими словами!) были удивительные примеры мужества, терпения, самоотверженности, подвига, наконец, пусть даже и маленького. Тогда вся страна работала на Победу. И это ощущение необходимости Победы, правой Победы было в каждом. И с этих позиций они снимали все. Я видел страшные кадры!

А. МАЛЕЧКИН: До 1943 г. были постановочные кадры...

В. ГАЛИЦКИЙ: А где грань? Он ведь обязан был это снимать! В любой ситуации!

Б. КРИНИЦЫН: Ну, конечно! А как же! Тут уже упоминался гениальный фильм Варламова и Копалина «Битва за Москву»¹. Помните страшные кадры трупов, истерзанных матерей с ребенком на снегу? Как это снято – беспристрастно или с болью?

И. ГРАЩЕНКОВА: Это снято с любовью к человеку и с любовью к Отечеству!

¹ Фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (1942 г., режиссеры Л. Варламов и И. Копалин) – первый советский фильм, получивший премию «Оскар» в номинации «Лучший документальный фильм».

Б. КРИНИЦЫН: Понимаете, даже у ребятишек, которые смотрят эти кадры в Красногорском архиве, они переворачивают сознание навсегда. Они не могли быть сняты беспристрастно! И без любви к тем, которых они спасли. Тут другой уровень отношений!

И. ГРАЩЕНКОВА: Давайте двинемся дальше. Следующим выступающим у нас будет Владимир Прохорович Галицкий – действительный член Академии военных наук, доктор юридических наук. Он будет говорить о фальсификации хроники на материале Великой Отечественной войны.

В. ГАЛИЦКИЙ: Уважаемые товарищи! Я не являюсь тем, кем вы являетесь. Я занимаюсь военной историей. Но не той, когда танки справа, танки слева, у кого их больше, у кого их меньше. Меня всегда интересовал и интересует человек на войне. Не человек и война, а человек на войне. Какой он в зоне боевых действий, после зоны боевых действий, в плену? Что он из себя представляет? Что он чувствует, что он переживает, как он относится?

Я благодарен, что вы меня пригласили сюда, мне тут очень интересно и близко, как человеку, изучающему историю. У меня есть несколько вопросов. Я не хочу растекаться мыслью по древу. Что меня волнует?



Рис. 3. Говорит Б. Криницын. Слева от него – критик и киновед А. Шемякин, Е. Голынкин, справа – А. Малечкин, С. Головецкий



Рис. 4. Выступает В. Галицкий. Справа от него – продюсер В. Евтушенко, Е. Сергиенко, режиссер-документалист Р. Сергиенко, научный редактор Большой российской энциклопедии А. Мартынова

Во-первых, мы с вами вместе допустили, что последние годы, последние десятилетия наша страна, наше государство находится в положении оправдывающегося за прошлое России и Советского Союза. Но получается так, что Россия вынуждена воевать – я более десяти лет находился в зоне боевых конфликтов в разных местах. И, естественно, я понимаю, что то, что мы воевали в Афганистане, Южной Осетии, Чечне, в Северной Осетии, сейчас – в Сирии, Югославии, рано или поздно будет работать против нас. Почему? Потому что в мире, к сожалению, появились круги, люди и целые слои, которые стремятся преуменьшить роль России в мире, а для этого надо ее скомпрометировать на прошлых наших – иногда понятных и вынужденных, иногда неправильных – ошибках. Поэтому я считаю, что ваша задача – беспристрастное фиксирование. Я укладываю беспристрастность в необходимость, не беря в расчет христианское или нехристианское отношение. Когда ты находишься в зоне боевых действий, ты должен, ты обязан, нравится тебе или не нравится, зафиксировать происходящее. Потому что это документ для будущего уголовного разбирательства того, что происходило внутри вооруженного конфликта. Мы должны это понять. Это вопрос принципиальной важности.

С этим связаны хранение, документация, сбережение и своевременная организация доступа к этой информации и использование этой информации. Своевременное! Вы знаете, что в период Великой Отечественной войны и в Афганистане были созданы группы, которые именно только этим и занимались. В Чечне этого уже не было, этим в основном занимались представители каналов телевидения. Они делают большое дело, сейчас и в Малороссии, но это не то. Он снимает то, что ему кажется важным и нужным, а потом это еще и режут.

Мне кажется, что если мы думаем о будущем, мы должны четко понимать: те операторы и хроникеры, которые снимали тегеранские события, ялтинские события, они знали, что это необходимо для истории. При любых раскладах это необходимо, это нужно. Поэтому выбрать, определить, что нужно для будущего... То, что сегодня есть, это хорошо, мы помним, мы живые люди. Но то, что нужно будет, это зависит от вас, от вашего искусства, от вашей прозорливости, от таланта вашего. Без таланта здесь не обойтись! Вот вы говорите, что он снимал льдины... У него в голове был сценарий, он видел, что у него должно получиться! Без этого ничего не получится!

Заканчиваю. Без создания единого банка данных всего того, что у нас хранится, нам будет трудно. Вот написал я книжку про сына Чан Кай Ши и, хочу я или не хочу, но должен взять десять экземпляров и отнести в библиотеку Ленина, и она там лежит и будет лежать. Так и здесь. Должен быть единый банк данных в государстве. Не только по архивам, а в государстве должен быть единый банк данных, чтобы я, историк, пришел, если мне нужны вот эти фрагменты, то я сразу мог бы их найти, чтобы они доступны были.

И последнее. У нас очень много кинодокументальной информации, которая просто лежит, и о ней мало кто знает, кроме хранителей. И даже не все хранители знают, что у них лежит. Я в начале сентября был на 70-летию Победы над Японией в Южно-Сахалинске. Так товарищи из Южно-сахалинского музея во Владивостоке нашли уникальную кино- и фотохронику 1946 г., когда были запечатлены острова Курильской гряды, сам Южный Сахалин с еще оставшимися проживавшими там японцами. Это уникальная вещь! Она 70 с лишним лет лежала в архиве во Владивостоке...

И. ГРАЩЕНКОВА: Ее просто не хотели найти, чтобы не показывать, что там жили японцы! Все очень просто! Спасибо, Владимир Прохорович! К Вам вопрос.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Владимир Прохорович, Вы много говорили о том, что особые люди должны снимать войну, что это должно быть не телевидение, а отдельные хроникеры. А у нас было 258 фронтовых кинооператоров, которые снимали Великую Отечественную войну. И, хотя каждый пятый из них погиб, каждый второй был ранен, мне кажется, их подвиг до сих пор не увековечен. Им нет нигде памятника, о них мало кто знает¹. Хотя эти люди проявили героизм, благодаря этому героизму у нас есть кинолетопись Великой Отечественной войны. Вы считаете такое положение справедливым по отношению к тем хроникерам, которые нам дали эти уникальные кадры?

В. ГАЛИЦКИЙ: Я считаю, что это безобразие и позор. Все, кто участвовал в боях с винтовкой, делали свое важное дело. Но то, что сделали операторы-хроникеры, – это на века. И на века должно быть. Поэтому мы должны назвать их поименно. Великих мы знаем, а остальные безвестны. И мы должны создать место, куда мы могли прийти поклониться им, сказать спасибо, положить цветок. Но для того, чтобы сделать это и то, о чем говорилось раньше, нужна государственная программа с отдельным финансированием и материально-техническим обеспечением. Если этого не будет – ничего не будет. Мы, Московское общество историков-архивистов, сколько лет бились за то, чтобы зарплату повысить сотрудникам архива! Вопросы не решаются должным образом, хотя у нас миллиарды вывозят за границу, миллиарды воруют, и никто их не возвращает! Вот наши деньги, вот наши резервы, которые можно использовать на благо народа. И я еще раз повторю: это безобразие и это преступление! Перед памятью этих людей и перед памятью тех, кто завоевал Победу (*аплодисменты*).

А. КИБКАЛО: Маленькая ремарка. На ЦСДФ, где мы все работали, на первом этаже была доска памяти с именами операторов-фронтовиков, у нее стояла и старая фронтовая Аймо², а архивы лежали у нас в овальном кабинете. И отношение государства к этой памяти проявляется в том, что очаг христианской духовности – РПЦ захватила и разгромила

¹ 15 мая 2015 г. в Ростове-на-Дону на улице Пушкинской, возле Дома кино, был открыт памятник фронтовым кинооператорам Ростовской киностудии.

² Аймо (англ. Eumoto) – ручная репортажная 35-мм кинокамера фирмы «Белл-Хауэлл» с пружинным приводом и бобинами на 30 метров пленки. Оснащалась тремя объективами на револьверной турели и поворотным визиром. Американской модели соответствовали советские камеры КС-4, КС-5, КС-50Б. Благодаря простоте, компактности и мобильности камера в течение трех десятилетий широко использовалась при съемках хроники, в т.ч. на фронтах Второй мировой войны.

и распылила все это! Я говорю о христианской любви, которая реально действует, а не служит. Вместо того чтобы сохранить как память народную, все было разгромлено.

Б. КРИНИЦЫН: Но это разные вещи! Снимали с одним, а кто разгромил... Там, Саша, ничего не разгромили, ничего. Там были люди, которые всю эту хронику себе присвоили, и сейчас они торгуют тем, что им не принадлежит. Это надо было так подсутиться! Джемма Сергеевна [Фирсова-Микоша] возмущалась тем, что она не может взять кадры, ею снятые.

А. МАЛЕЧКИН: Алексей Малечкин, режиссер-документалист. Ну что мы будем сейчас шпынять друг друга! Это все развалилось в стране: нет киностудии, нет архива, нет кинолетописи! Вот к Вам вопрос и предложение. Вот Вы говорите, что снимается кинохроника, не снимаются военные действия. Да мы бы рады! Когда была возможность, я лично был на очень многих войнах – в Афганистане, в Ливии, в Ираке, но тогда государство платило. И давало согласие. А что мы сейчас можем? Вот сейчас строим выйдем и пойдем снимать? Это наш хлеб, это наша профессия! Если Вы занимаетесь военной историей, иницируйте это! Потому что мы боремся за возрождение кинолетописи. Сегодня показывали ролик про архив (кстати, его делал я), там большая часть телевизионного материала – это «Культура», в архиве он только до какого-то года, предположим, 1990 г. А что-то взять – это только телевидение: телеканал «Культура», РТР. И если мы будем сообща бороться, вырабатывать и предлагать какое-то предложение, может быть, дело сдвинется с мертвой точки. Что мы можем – обратиться в Союз кинематографистов и, в лучшем случае, в Минкульт.

И. ГРАЩЕНКОВА: Нет, у нас есть и другие адреса.

А. МАЛЕЧКИН: А вот если Вы с позиции своего статуса, имея отношение к Академии Генштаба, например, обратитесь... Была киностудия Министерства обороны – ее развалили, остался вот такой филиальчик в Болшево, и туда просто сброшен архив. Найти там какую-то коробку – целая история, потому что тетушки ушли и остался какой-то рукописный архив. Ищут по памяти, по названиям. Вот что творится с нашей историей! И мы потеряли такую основную форму документального кино – сохранение именно времени – как кинолетопись. Мы хотели к этому прийти. Мы говорим – кинохроника, а есть отдельный вид – кинолетопись, когда снимают события. Без фильма, без участия. Это финансируется, это снимается и сдается в архив с сюжетной справкой с исторической, с монтажными листами, с расшифрованными фонограммами. Это потрясающий материал! За счет этого мы живем.

И. ГРАЩЕНКОВА: Давайте действовать сообща, вместе с вами!

Б. КРИНИЦЫН: Я добавлю к Лёшиному. Он родился, его детство и юность прошли в Абхазии. Когда началась война, его дом, где он жил, разбили. Прости, Лёша, за подробности! И он три года подавал заявку, и только на четвертый год ему ее утвердили – об этих событиях военных, сиюминутных. Понимаете, уже люди разъехались, время прошло.... Так что это не к нам вопрос!

Е. ГЕККЕР¹: Насчет вашего предложения о памятнике военным операторам. Вот такой пример. Сейчас прошел фильм о Нюрнбергском процессе, который заставил припасть к экранам всех, кому дорога хроника. Я тщательно посмотрела заново все, потому что хотелось восстановить это в собственной памяти. Во-первых, фильм делался французами. Во-вторых, это первые люди, которые упомянули двух наших студийных операторов – Сологубова² и Левитана³, которые снимали страшные последствия вторжения фашистов на нашу землю. В качестве предложения. Все бьются и говорят о том, что деньги есть, денег нет. Система полностью разрушена! Об этом надо говорить. И возвращаться к опыту Центральной студии документальных фильмов, которая обладала всей системой сохранения, накопления, удержания всех фактов, всей летописи, как вошедшей, так и не вошедшей в фильмы, готовых фильмов. Возьмите весь опыт кинолетописей и фильмотеки! Какие люди работали! Какие кадры находили, если они были нужны! И я возвращаюсь к сегодняшнему дню. Вот мы бьемся и говорим, что денег нет – что у вас в Красногорске, что у нас, кто работал и остается в этой жизни в документальном кино.

¹ Геккер Елена Александровна – режиссер-документалист.

² Сологубов Андрей Иванович (1908–1979) – оператор-кинодокументалист, фронтовой кинооператор.

³ Левитан Аркадий Юлианович (Юрьевич) (1911–2006) – режиссер и оператор-кинодокументалист, фронтовой кинооператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

Телевидение. Посмотрите, самые серьезные передачи никогда не обходятся без кадров нашей хроники! Но никогда нет упоминания о том, чьи кадры были использованы. Всюду идет только одна сноска: архив Красногорска. Можно подумать, что Красногорск этим только и занимался. Хорошо, мы склоняем перед ними голову – они сохранили и сейчас делают все возможное в тех условиях, в какие они поставлены.

Но посмотрите, какие зарплаты на телевидении, какие там возможности! Там никто никогда не думает о том, что выросли они все на дрожжах, костях старых, первых хроникеров, которые пронесли эту эстафету до сегодняшнего дня, которых обрушили, а теперь телевидение делает вид, будто нас и не было. И я говорю, что надо обращаться, прежде всего, к какой-то этике с точки зрения использования материалов хроникеров на телевидении. Может быть, мы хоть таким образом вернем себе тот прежний авторитет, который мы утратили (*аплодисменты*).

И. ГРАЩЕНКОВА: Вы знаете, а я думаю даже о другом. Телевизионщики жиреют на рекламе. Неплохо было бы отчислять тем, чьи материалы они используют.

Е. ГЕККЕР: Вот и получается, что деньги правят бал!

А. МАЛЕЧКИН: Хроника является достоянием государства и народа и не обладает авторским правом! К сожалению, мы снимаем и сдаем.

Е. ГЕККЕР: У меня, к сожалению, пока не оформилась идея. Но тут кто-то говорил о Центре Помпиду. Предположим, у нас в России тоже может быть создан такой же национальный центр, в котором будут фотографические и иллюстративные материалы, видеоматериалы, киноматериалы. И неважно, коммерческим он будет или не коммерческим. Все люди, которые даже снимают не на пленку, все знают ей цену, ценность ее и отличие от видео. Но даже в условиях сегодняшнего видео все равно есть те крупницы, как говорил Саша, которые надо сохранять. Поэтому, наверное, одних усилий Красногорска недостаточно. Наверное, надо думать о том, чтобы создавать какой-то многопрофильный центр.

И. ГРАЩЕНКОВА: В резолюции Вы прочтете – у нас есть по этому поводу конкретное предложение.

И. МОРДМИЛЛОВИЧ¹: По поводу того, что военная хроника обезличена. Сколько времени все студии и государство пользуются этой хроникой? Ведь сделать ее не обезличенной – проблемы нет. Потому что на фронтах, в армии было известно, где, какая группа работала. И если вы берете фронтовые кадры, всегда можно узнать, кто из операторов там был – пять, восемь человек. Когда кончится эта обезличка? Стыдно смотреть на хронику, понимая, что эти люди вложили в нее жизнь и труд!

Б. КРИНИЦЫН: Мы несправедливы сейчас к тем нашим операторам, которые лезут под пули в событиях на Донбассе. Посмотрите, как они все работают на передовой! За счет них сохраняется летопись! Что мы сейчас на них набросились?

И. ГРАЩЕНКОВА: А кто на них набросился?

Б. КРИНИЦЫН: Я просто поражаюсь их мужеству, отчаянию, с какими они это все делают!

А. МАЛЕЧКИН: Они не попадают в наши архивы.

И. ГРАЩЕНКОВА: Давайте двигаться дальше, чтобы сохранить время для общего разговора. Я предоставляю слово Людмиле Петровне Коршик – замечательному уральскому режиссеру. Я без конца сейчас вспоминаю ее фильмы о переселенцах, о беженцах – целый цикл был у Людмилы Петровны, мы ее награждали у нас на «Сталкере»². Она и возглавляла хронику, и работала над журналами. Сейчас она нам об этом расскажет и даже сопроводит экраном.

Л. КОРШИК: Спасибо. Я несколько слов скажу до того, как покажу киножурнал. «Кинохроника как зримая память эпохи» названо наше сегодняшнее собрание. Вот как к зримой памяти эпохи мы и относились к хронике в своем объединении, которое занималось хроникой на Свердловской киностудии в свое время – в 1990-е гг. Я пришла на студию в 1989 г. – это был расцвет студии, не только хроники, не только документального кино. Студия наша, строго говоря, уникальная, она единственная в России такая

¹ Мордмиллович Игорь Генрихович – оператор и режиссер-документалист.

² Международный фестиваль фильмов о правах человека «Сталкер».

многопрофильная и нестоличная при этом. Во время войны она организовалась, потомросло и художественное кино, в том числе и хорошее, и потрясающие мультфильмы: тот же самый оscarоносец Александр Петров¹ у нас работал в свое время, и многие другие замечательные люди, снимавшие учебные фильмы, научно-популярные фильмы, художественные и документальные фильмы.

Я попала на студию как раз тогда, когда внешнее влияние на тех, кто занимается, например, хроникой, как я, исчезло. Мы были свободны, мы были предоставлены в общем-то сами себе и могли делать все, что хотим. Я работала сначала редактором киножурнала «Советский Урал». Журнал охватывал восемь областей, две республики – Удмуртия и Башкирия, то есть это обширный регион, по которому надо было ездить, общаться с кинооператорами, которые жили в этих местах и знали материал и события. И все это меня очень вдохновляло, потому что мы были свободны, мы были предоставлены сами себе, те, кто работал и руководил кинооператорами. Руководители нас подхватывали. Это было время, когда можно было делать, казалось, все, что мы хотим.

Журнал, который я привезла вам показать, – один из тех журналов, которые мы сняли во время первой выборной кампании Ельцина 1990 или 1991 гг., когда он к нам приезжал избираться. И, несмотря на то что в Екатеринбурге и Свердловской области к Ельцину было очень хорошее отношение, наше отношение было достаточно скептическим, и в журнале это видно (*показ киножурнала «Советский Урал»*) <...>.

А. МАЛЕЧКИН: Какой это год? 1990? Вот, конец хроники?

Л. КОРШИК: Мы еще работали довольно долго, до 1998 г., а потом прикрыли всю хронику.

Б. БУДИНАС²: Но это не хроника!

Л. КОРШИК: Почему не хроника?

Б. БУДИНАС: Если вы знаете, что вы хотите доказать, вы сможете это доказать на любом материале. А тут совершенно ясно, что хотел сказать человек.

Л. КОРШИК: И что? И почему это не хроника?

Б. БУДИНАС: Это использование хроники. Это фильм.

И. ГРАЩЕНКОВА: А что же тогда хроника? Мы же говорили, что это есть извлечение смысла, вот это оно и есть!

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Это подтягивание хроники под заранее заданную мысль.

Л. КОРШИК: Может быть, это и так.

И. ГРАЩЕНКОВА: Это просто особый жанр – это жанр политического памфлета. Вот Медведкин у нас этим жанром занимался.

Л. КОРШИК: Это осмысление хроникального материала.

А. МАЛЕЧКИН: Это два разных понятия – хроники и кинолетописи. Это хроникальный фильм, основанный на документальном материале. Но это нельзя назвать хроникой, это или журнал, или фильм.

А. МАЛЕЧКИН: Вот здесь и пролегал водораздел: хроника, то есть летопись, и документальный фильм. Это разные вещи, хотя материал у них может быть один и тот же!

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Друзья мои, можно реплику? По ходу дискуссии мы с Лёшей вывели определение, что такое хроника. Мы говорим уже два часа, но пока не сказали, что это такое. Могу дать четкое определение: хроника – это нерезаное время. Нерезаное, немонтированное время – это и есть хроника. Это к слову о том, нужно ли снимать летопись. Летопись снималась как длинные куски, без всяких авторских комментариев, взглядов и музыкальных сопровождений. Чистый феномен времени. Поэтому, когда мы монтируем, мы уродуем время. Каждая монтажная склейка как подтяжка на колготках. Это катастрофа для времени – оно уже искажено. И в данном случае, извините, это были колготки, сделанные из времени. Манипуляция? Безусловно! И для того чтобы добыть время, даже из вашего журнала (извините, он попался под руку!), этот журнал надо размонтировать, освободить

¹ Петров Александр Константинович – художник и режиссер мультипликационного кино. Награжден в 2000 г. премией Американской киноакадемии «Оскар» за мультфильм «Старик и море». Заслуженный деятель искусств РФ.

² Будинас Борис Леонардович – автор любительских документальных фильмов, кандидат физико-математических наук, член Союза художников и Союза дизайнеров.

каждый кадр от контекста, освободить время. И тогда мы увидим время. А сейчас мы его не видим.

И. ГРАЩЕНКОВА: Но тогда вы его не поймете, смысла из него не извлечете!

С. ГОЛОВЕЦКИЙ: Мне и не нужен ваш смысл! Мне нужно время. Понимаете, время и смысл – это два разных продукта. Я хочу время, а вы мне предъявляете смысл. Потому что время – это что-то более объективное, а смысл – это ваш персональный смысл. А я, может быть, не хочу вашего персонального смысла, я, может быть, другого человека лучше послушаю. А вы мне даете в обертке, пирожок с вареньем вы мне даете. Дайте мне просто банку с вареньем!

А. МАЛЕЧКИН: Зря он так напал! Но мы должны все-таки определиться, о чем мы говорим: о хронике или о кинолетописи. И хроника – это, прежде всего, несмонтированный материал, кинолетопись, которая сдавалась. А жанр назывался хроникально-документальный фильм, который был основан на хронике. Это если вернуться к истокам нашего кино. Тут запланировано наше выступление, но в репликах я почти все уже сказал. И мы ратуем за возрождение именно кинолетописи. И чтобы не путать терминологию, хроника или кинолетопись должна сниматься на бюджетные, государственные деньги на студиях. Это большой и серьезный вопрос, потому что в результате мы потеряли целый пласт времени. Хроника финансировалась в 1990-е гг. и потом немного до 2004 г. В итоге ничего не финансируется, кинолетопись не снимается. И мы входим в новую жизнь, в новейшую историю без кинематографических свидетельств, мы имеем только свидетельства телевизионные, а телевизионное свидетельство – это, прежде всего, репортаж, сенсация, событие, политика, грязь. Это не касается только военных съемок, потому что то, что снимает телевидение в зонах боевых действий, – это подвиг, это поступок. И ребята зачастую за копейки в Донецке и Луганске могут получить и пулю. Нам, кинематографистам, в нашем резюме это обязательно надо еще раз отметить. Потому что Ассоциация документального кино уже целую свою программу возрождения именно кинолетописи, особенно в регионах, составила и направила.

А. ШЕМЯКИН: <...> Дело в том, что мы забываем такой факт, как трансформацию самого жанра с изменениями ситуации. Потому что, да, кинолетопись снималась. Но неслучайно Людмила Петровна сказала, что они в какой-то момент были предоставлены сами себе. Это было уникальное время на Свердловской киностудии, когда я готовил огромную ретроспективу в антологию для Петербургского фестиваля, я там сидел дней десять, наверное, и смотрел все выпуски «Советского Урала», нашел массу всего интересного. Они стали снимать это изначально как новеллы, до монтажа. Более того, из этого в конечном счете вырос шедевр, простите – всем известная картина «Революция на Урале» покойного Андрияши Анчугова¹. И она тоже использовала это. Потому что сами по себе сюжеты – они уже были анекдотичны. В этом было время. И когда мы брали, допустим, материал для нашей передачи про 1980-е гг., которая три с половиной года пролежала на полке телеканала «Культура» и потом стала называться «Свободный взгляд», то у нас там был эпизод первого фестиваля, где Андрей Сергеевич Смирнов² сходит с самолета, к нему кидаются, а он говорит: «Не надо меня снимать! Не надо!» Это уже был анекдот полный, потому что новый начальник приехал! А он в этот момент стал председателем Союза после Элема Германовича³. Это первое.

Второе. Относительно того, о чем говорил Алексей Малечкин. Может быть, не все это знают, наверняка знает Евгений Вениаминович Голынкин, тут две разных фазы. В начале 1990-х гг. кинолетопись – это было просто единственное, на что выделялись деньги на региональные студии. И в Питере, где, как известно, снималось полно сюжетов, в частности «Советская Карелия» (был совершенно замечательный отдельный выпуск), «Наш край» и еще Бог знает что, были уже авторские сюжеты, так там просто снимали конкретные эпизоды, которые нужно было снимать: выборы в Госдуму и так далее, но снимали замечательные документалисты. Они не могли не снимать авторского кино, Серёжа, по

¹ Анчугов Андрей Витальевич (1961–2000) – режиссер-документалист.

² Смирнов Андрей Сергеевич – кинорежиссер, актер, сценарист, драматург. Народный артист РФ.

³ Климов Элем Германович (1933–2003) – кинорежиссер, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР (1986–1988). Народный артист РФ.

определению! Потому что твой почерк и почерк Алексея спутать невозможно! Так вот. После всех этих тихих экспериментов пришли к тому, что в 1998 г. по инициативе, в частности, Алексея Юрьевича Ханютина¹ и инициативной группы, которую собрал Паша Печёнкин² на своей второй по счету «Флаэртиане», было проведено в Госкино совещание, согласно которому нашли финансирование кинолетописи, и под эту статью финансирования стали финансировать авторское кино. Был уникальный случай, когда документалисты оказались летописцами, авторами. Кончилось это в 2005 г., Голутва³ дотянул. В 2003 г. на совещании предупреждали, что, ребята, уже все. Протянули еще год. Вот и все!

Сейчас, Серёжа, я к чему призываю? Недаром спрашивают, какой год. Потому что менялась сама ситуация, менялась очень круто. Тут очень важно понимать, в каких конкретных условиях работали люди. Я утверждаю, что в «Советском Урале» вот в этом насилия над материалом нет. Есть гротесковое сгущение ситуации, которая была. Это интерпретация, но об этом я буду потом говорить подробно.

И. ГРАЩЕНКОВА: Есть вопросы?

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Был какой-то промежуток времени, когда телевидение и кинохроника шли параллельно. Было ли какое-то обогащение от этого или сразу начался конфликт?

Л. КОРШИК: Ну конфликта у нас не было, и взаимообогащения тоже не было. Мы работали сами по себе. У нас было 48 журналов в год, это огромное количество журналов, мы выдавали по журналу в неделю, то есть работали очень активно. А потом нас прихлопнули, и все. А взаимодействие... Не помню, в каком году на телеканале «Культура» этот журнал и еще несколько журналов были показаны просто как образцы.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: А на телевидении эти журналы не показывали?

Л. КОРШИК: Вы знаете, на телевидении они не шли, просто не было такой задачи. Они широко шли в кинотеатрах в свое время – в Екатеринбурге и в этих семи областях, почти в каждом кинотеатре. Печаталось огромное количество копий и перед фильмами они все шли. То есть они не пропадали, они все шли очень широко.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: И еще один вопрос, Людмила Петровна. Я знаю, что Вы долгое время работали именно редактором кинохроники. Какова роль редактора в процессе создания кинохроники?

Л. КОРШИК: Вы знаете, у нас были очень творческие сами по себе режиссеры. Они бурлили, они фонтанировали идеями и мыслями. Но все это обсуждалось. Я не пыталась кого-то в какое-то русло ввести, такого не было. В то время, много лет, практически пока не кончился журнал, пока не распались студия и объединение на несколько объединений в силу многих причин, все работали свободно.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: А вообще, что должен делать редактор для создания кинохроники? Какова его задача?

Л. КОРШИК: Отбирать хронику.

И. ГРАЩЕНКОВА: И предлагать, куда поехать и что снимать тоже.

Л. КОРШИК: И это тоже.

А. МАЛЕЧКИН: Редактировать тексты сопроводительные!

Л. КОРШИК: И это тоже. И отбирать с режиссером, как это будет показано.

И. ГРАЩЕНКОВА: Но не цензорские функции!

Л. КОРШИК: Не цензорские. У нас этого не было. Были и многосюжетные журналы, и рядовые. Это ведь спецвыпуск.

А. МАЛЕЧКИН: Но еще был остававшийся после фильма материал, который не вошел в картину. Редактор кинохроники или редактор фильмотеки отбирал заначку, и это все хранилось. То есть остатки сдавались и описывались. Это тоже редактор кинохроники.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Как бережно раньше относились к материалам!

¹ Ханютин Алексей Юрьевич – режиссер-документалист, педагог.

² Печёнкин Павел Анатольевич – режиссер-документалист, педагог, организатор международного кинофестиваля «Флаэртиана».

³ Голутва Александр Алексеевич – организатор кинопроизводства, продюсер. В 1996–2008 гг. возглавлял кинематографическое ведомство Российской Федерации.

А. МАЛЕЧКИН: Была индустрия. Были студии. А сейчас что? Два человека – студия. Были кинотеатры.

И. ГРАЩЕНКОВА: Хорошо. Теперь мы с вами перейдем к разговору о хронике, о ее, как я определила, функции просветительско-воспитательной. Зинаида Петровна Иноземцева – кандидат исторических наук, архивист, заместитель главного редактора журнала «Вестник архивиста».

З. ИНОЗЕМЦЕВА: Я не буду здесь говорить никаких текстов своих сообщений, а выскажу те мысли, которые пришли ко мне в течение нашей беседы сегодня, в грустный день для архивистов – сегодня мы простились с крупным теоретиком и практиком в области кинофонофотодокументации, автором многих учебников и профессором, который подготовил кадры архивистов, историков-архивистов, которые работают, многие прошли через его школу¹.

И когда мы с ним сегодня прощались, а я с ним одного поколения, я подумала: вот в нашей памяти, людей 1930-х годов рождения, отпечаталась эпоха временной продолжительностью более 70 лет, то есть примерно столько, сколько существовал наш Советский Союз. И когда Ирина Николаевна здесь задает программу нашего разговора, которая, к сожалению, не совсем состоялась пока в этом ключе на данный момент, мне показалось, что это настолько важно. Вы говорите – фактографичность. Это очень важно. Я чувствую, во-первых, что у нас абсолютно утеряна концепция. В наших архивных научно-исследовательских программах нигде нет тех, кто разрабатывает теорию киноархива в новой ситуации. «Культура России» не занята этими вопросами. Здесь сегодня говорят о том, что сегодня нет критериев, что они нужны новые, относительно новых сюжетов. Но кинохроника как была, так она и останется. Это факт запечатленного времени, я абсолютно согласна с вашим определением. Это остановленное время, это фактографичность, о которой говорит Ирина Николаевна, функция кинохроники, в которую не вмешивается на каком-то этапе мысль и осмысление. Да, как фотограф-стрелок, который знает, куда направить камеру. И, как говорил Борис Григорьевич, от его духовной составляющей зависит, что и как он будет снимать, будет ли он мухой, которая сядет на навозную кучку, или он будет пчелой, которая тут же найдет цветок. Это разница, и относится к внутреннему состоянию человека.

А потом начинает работать фактор аналитический. Он начинает работать и у того, кто использует кинокадр, кто создает документальный фильм, в частности, этот. Я его смотрю и вспоминаю это время, я его хорошо помню. Жириновский не занимал того места, которое позволяло ему бесконечно беседовать с первым лицом, не было такого – там были другие фигуры – Хасбулатов и другие, но не Жириновский. Сегодня он может создать впечатление, что он был очень важной фигурой, а он был в то время совершенно не такой фигурой.



Рис. 5. Выступает З. Иноземцева. Слева от нее – М. Полищук, справа – А. Мартынова и главный архивист Центрального государственного архива города Москвы В. Швыряев.



Рис. 6. Участники круглого стола во время перерыва

¹ Речь о В.М. Магидове.

Теперь начинается аналитическое изучение тех, кто создает документальное кино. Они монтируют материал под какие-то свои задачи, монтируют опять-таки в зависимости от своих субъективных представлений. И я выскажу свое представление. Примерно только первые три десятилетия, где-то до конца 1970-х гг., художественные фильмы, в которых была представлена война, дают нам облик человека – воина и труженика тыла Великой Отечественной войны. Все остальные... Не может даже самый талантливый актер, который наполнил себя современными ценностями, воспроизвести то время, только хроникальный кадр. Мы всматриваемся, прежде всего, в лица людей. Этот кадр несет прямую информацию о факте и информацию, которая будет осмыслена аналитически через многое время.

Если позволите, один пример из моей личной жизни. Сегодня он пришел ко мне в голову. 1942 г. Школа на Урале. Четыре класса. На одном ряду сидит четвертый класс, на другом – второй. Учительница одна. Ведет две смены – первый и третий, второй и четвертый, как в толстовской школе. Она выходит, на глазах у всего класса режет хлеб, посыпает каждый кусочек сахаром. И вдруг я слышу: «Блинов, ты что плачешь?» Я оглядываюсь (он сидит за мной). Я вижу одутловатое лицо мальчика, которого я знаю, у него по щекам текут слезы. Этот кадр запечатлелся в памяти. Никакого осмысления я тогда не помню. Я осмысливаю этот кадр только сегодня, когда говорят о детях, которых воспитывают в духе теории Спока¹ и его последователей: дай ему свободу, что хочу, то и ворочу. Я вспоминаю этот кадр, когда говорят об истоках нашей Победы в нашей Великой Отечественной войне. Это терпение. Этот четырехклассный мальчик десяти лет молча сидит и смотрит. А учительница? Она могла порезать хлеб за дверью и какой-то кусочек оставить себе. Но она режет хлеб на глазах у всех. Я беру просто пример из своей жизни, этот кадр. Но точно так же вот эти кадры фиксирует только хроника, в которую не вмешан смысл, факт един которой запечатлен. А дальше за кадром идет аналитическая работа, которая сможет сработать в зависимости от восприятия человека, от того, что он увидит в этих кадрах. Кто-то, может быть, посмеется. Вот показывают Францию после этого события. Выходит девушка, все грустные, а она нацепляет клоунский нос для того, чтобы все рассмеялись, преодолели и завтра жили так же, как вчера. А лица у них схематичные. Это было по телевидению. А рядом кадры, которые показывают наших ребят, возвращающихся из Ульяновска. И вот люди, которые вернулись из этого ада, и те, кто их встречает, – они не разговаривают, они не будут смеяться завтра, и они не будут учить забыть, что есть, чтобы завтра жить так же, как и сегодня, и плясать.

Я уже заканчиваю. В 2015 г. Медведев подписал концепцию «Стратегия развития воспитания до 2025 года». Из этой концепции: «Воспитание детей рассматривается как стратегический общенациональный приоритет, требующий консолидации усилий». И опирается-то она (тут я, Борис Григорьевич, с Вами очень согласна!) «на систему духовно-нравственных ценностей, сложившихся в процессе культурного развития России, таких как: человеколюбие, справедливость, честь, совесть, воля, личное достоинство, вера в добро и стремление к исполнению нравственного долга перед самим собой, своей семьей и своим Отечеством». Это забытые уже термины в нашей сегодняшней культуре! А вот в качестве обеспечивающих условий и способов достижения этих целей предусматривается в том числе «создание и поддержка производства документальных фильмов».

И потому в резолюции я очень бы просила обозначить значимость документальной хроники и документальных фильмов, которые основаны на этих фундаментальных национальных ценностях, как главную программу нашего завтрашнего развития. Потому что сегодня на самых высоких ученых элитных собраниях и совещаниях совершенно серьезно рассматривается вопрос, что нужно народу: нужна ли народу вообще правда истории? Зачитаю только один фрагмент из «Вопросов философии». Вот пишет О. Карцева, Дипломатическая академия. Рассматривается проблема соотношения истины, лжи и феномена доверия как инструмента исторической эпистемологии. Поставила она вопрос о необходимости переосмысления места и значения истины и объективности – что нужно сегодня? «Человечеству нужны иллюзии, мифы и ложь. Социальная функция лжи и обмана не всегда негативна. Свобода лжи – фундаментальная предпосылка любой моральной системы, а привычка ко лжи укоренена в культуре. Мы скрываем истину из соображений

¹ Бенджамин Спок (1903–1998) – американский педиатр, педагог.

вины, стыда и выгоды». Могу привести еще цитату, когда говорят о тех же проблемах [ученые] из Центра россияведения¹. Это рассматривается сегодня в гуманитарной сфере многих и многих дисциплин.

Задача монтажа кинохроники под ту идею, которую исповедают одни, другие, третьи, возможна. Поэтому, если говорить уже об ответственности каждого, кто прикасается к воспитанию молодежи и формированию личности в ее подлинном смысле слова, как образа и подобия Божия, то надо, наверное, понимать, где мы и что мы. А вот для того, чтобы такого «раздрая» не было, как сейчас у нас у всех, потому что все разбито... Мы начинаем говорить, что разрушили студии. Да СССР разрушен! Все разрушено. Надо созидать. Как созидать? В резолюцию надо написать: «Мы должны знать, что мы стоим на фундаменте истины, а не на фундаменте песочной лжи, потому что ложь всегда разрушительна, даже когда она рядится в тогу добра». Это тоже очень и очень важно.

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: Зинаида Петровна, считаете ли Вы, что архивисты могут и должны влиять на создание кинохроники? Ведь вы же получаете сейчас кинохронику только из документальных фильмов, у вас нет кинохроники как таковой. Можно ли сделать заказ от имени архива?

З. ИНОЗЕМЦЕВА: Я поняла ваш вопрос. Архивы находятся в таком же положении, как и многие другие. Я же сказала, что даже в наших научно-исследовательских программах нет соответствующих подразделений, которые занимались бы исследованиями этих вопросов. Поэтому этот очень серьезный вопрос надо адресовать и Росархиву, и другим структурам.

Г. ЛАНСКОЙ: Я тоже хотел бы ответить. Я пришел с некоторым опозданием из Историко-архивного института. Я хотел бы сказать, что важным шагом является, конечно же, выработка каких-то нормативно-методических рекомендаций по изданию кинодокументов в нетипографской форме. Потому что не существует никаких правил, никаких нормативных документов на этот счет. То есть надо разработать правила: как кинодокументы публиковать на качественном уровне, с комментариями, как представлять их в телепрограммах, в других различных формах, в том числе и электронных. Это тоже чрезвычайно важно. И, конечно, мы могли бы предложить Федеральному архивному агентству разработать соответствующие нормы и правила.

Также мы должны представлять, в какой форме мы должны готовить описание, потому что современные тенденции развития архивного дела предполагают, что в первую очередь пользователи знакомятся с содержанием кинодокументов через Интернет, через электронную форму, и это важнейшая форма популяризации. Это не менее важно, чем покупка стеллажей, чем совершенствование сайта. Это чрезвычайно важный вид работы.

Поэтому мне кажется, что выступить с такого рода рекомендациями по обновлению «Правил издания исторических документов», которые были утверждены в 1990 г., то есть 25 лет назад, очень важно со стороны кинематографистов, потому что тем самым мы сможем в Интернете в высококачественном виде с предоставлением качественных аннотаций, с приложением описания представить содержание кинодокументов, которые представлены в богатейшем составе в архивном фонде нашей страны – как художественных, так и документальных.

И. ГРАЩЕНКОВА: Я представлю Григория Николаевича Ланского. Он доктор исторических наук, декан факультета документоведения и технотронных архивов РГГУ. Мы надеемся на вас и в какой-то степени на ваших студентов.

Г. ЛАНСКОЙ: Я хочу попросить еще две минуты. Во-первых, поприветствовать ваш замечательный круглый стол и от имени нашего ректора Ефима Иосифовича Пивовара, замечательного историка, специалиста по новейшей истории, извиниться. Он, к сожалению, не смог быть с нами. Но мне кажется, что взаимодействие с Союзом кинематографистов и со всеми коллегами в области подготовки кадров, в области работы с кинодокументами чрезвычайно важно, потому что РГГУ в данный момент – один из немногих вузов, который готовит специалистов именно в области публикации, организации, использования, описания аудиовизуальных документов. И здесь речь идет о том, что, с одной стороны,

¹ Создан в 2008 г. с целью изучения России как особого социально-исторического феномена, опирается на сетевое взаимодействие научных коллективов и отдельных исследователей из России и других стран мира.

важным направлением является и подготовка в области кинодокументирования, то есть работы с цифровой киноплёнкой, которая, как мы знаем, сейчас очень широко распространена. И то, как с ней работать, как ее использовать, как создавать кинодокументы с ее помощью – это чрезвычайно важно.

Но еще более важно, как организовывать использование этих кинодокументов. И здесь существует масса разных проблем. Я бы обозначил две из них. Первая проблема, как я уже сказал, связана с тем, как нам публиковать кинодокументы, как нам их представлять в электронных системах так, чтобы они были доступны исследователям, чтобы они могли понять их содержание. И здесь есть, с одной стороны, совершенно замечательные разработки, связанные с созданием монтажных листов, монтажных записей, что делали еще в 1920-е гг. Надо сказать, что наши студенты тоже сделали немало в этом плане. К примеру, подготовлена полная монтажная запись известного фильма Эсфири Ильиничны Шуб¹ «Падение династии Романовых», выявлены и систематизированы усилиями в том числе и нашего вуза киносъемки Льва Николаевича Толстого, благодаря усилиям Галины Михайловны Евтушенко², которая является преподавателем нашего факультета и которая очень много сделала в этом плане. Но еще предстоит колоссальная работа в этом плане, потому что опыт создания монтажных фильмов в нашей стране был совершенно великолепным в 1960-е гг., в 1970-е гг., здесь можно привести массу примеров. Это одна проблема.

А вторая проблема заключается в том, что до сих пор, к сожалению, принято считать, что кинодокументы можно оценивать как исторические источники по тем же критериям, что и письменные источники. А это на самом деле глубочайшая ошибка, потому что речь идет о том, что эти документы созданы совершенно с иной целью, это интерпретация. И не в этой аудитории мне говорить о том, что это чрезвычайно важно. Поэтому выработать особую методику изучения кинопроизведений как исторических источников с реконструкцией того вклада, который вносит сценарист, который вносит режиссер в подготовку кинодокументов, который вносит оператор, понять, каков был его инструментарий с точки зрения подготовки работ на уровне исследовательских, это тоже чрезвычайно важно. Тогда мы поймем, а в чем же ценность этого кинодокумента, что хотел внести автор в то, что он создает, как он формирует наше представление об исторической реальности. Поэтому мне кажется, что в рекомендациях по итогам работы круглого стола должно быть предложение, может быть, подготовить статью или иную источниковедческую работу о том, какова роль художественного кинематографа в создании художественного образа нашего прошлого и нашего настоящего, какие именно методы тут возможны, потому что смешивать письменные источники с кинодокументами – глубочайшая ошибка.

Мне хотелось бы поблагодарить организаторов круглого стола за то, что вы организовали обсуждение этой важнейшей темы. И я думаю, что факультет документоведения и технотронных архивов Историко-архивного института РГГУ, если вы сочтете это полезным и желательным, с удовольствием примет участие в этой работе и любые практические шаги, как мы говорили сегодня во время прощания с Владимиром Марковичем, станут очень важным вкладом в этой работе.

И. ГРАЩЕНКОВА: Спасибо, Григорий Николаевич, что Вы так замечательно вторглись в наш разговор, и спасибо за то, что Вы доехали до нас в такой день.

Ну что же. Теперь очень своеобразное выступление: «Монтажный фильм: хроника против искусства». Андрей Михайлович Шемякин – известный критик и, что для нас особенно важно, единственный держатель настоящей серьезной передачи об эстетике документалистики, поэтике, нравственности и вообще обо всех аспектах документалистики, в том числе, конечно, и использования хроники. Пожалуйста, Андрей Михайлович!

А. ШЕМЯКИН: Спасибо, Ирина Николаевна! Добрый вечер! Я думаю, все логически развивается, и мы от проблемы факта и сохранности его плавно перешли к проблеме интерпретации. И, чтобы не отнимать ваше время, я хотел бы сказать только три вещи,

¹ Шуб Эсфирь Ильинична (1894–1959) – режиссер, киномонтажер, сценарист, киновед. Ее фильмы «Падение династии Романовых» и «Россия Николая II и Лев Толстой», смонтированные на основе «царской» кинохроники, стали классикой историко-документального жанра.

² Евтушенко Галина Михайловна – режиссер-документалист, педагог.

прежде чем вы посмотрите первую треть нашей программы, которая называется «Монтажный фильм: хроника против искусства», у нас есть эта программа, но она слишком академична для этого собрания, поэтому я решил дать такое полемическое суждение, которое называется «Хроника Ленинградской блокады». Это я сделал по трем причинам. Во-первых, месяц с небольшим назад исполнился ровно год, как мы потеряли Виктора Фёдоровича Семенюка¹ – замечательного питерского кинематографиста и в некоторых отношениях моего учителя, и рад, что здесь находится Вера Соколова², с которой мы сделали передачу о нем, вышедшую примерно за полгода до его смерти. Если бы не Виктор Фёдорович, не было бы программы, которую вы посмотрите. В данном случае он выступает в роли свидетеля, как, соответственно, и Даниил Александрович Гранин тоже.

Сама история позаботилась о том, чтобы тот сюжет, о котором вы, безусловно, знаете, предстал как проблема: что делать с интерпретацией вообще? Есть интерпретация, которую с ходу мы не принимаем вообще по разным причинам, есть интерпретации, от которых не уйти. А где та грань, за которой сырой материал становится сырьем для авторской концепции? Как нащупать время там, где его нащупать уже невозможно, а можно вернуться к нему заново, пройдя все эти круги? И мне очень интересно, Серёжа, что именно от тебя, предельного автора со своим абсолютно почерком, я слышу потребность нащупать то самое.

Итак, три сюжета. Один плавно переходит в другой. Первый – создание фильма «Ленинград в борьбе», причем создание фильма из хроникальных материалов, когда просто снимали хронику ли, летопись ли, они тогда не знали этой разницы и не хотели знать. Фронтовые операторы начали собираться в Питере до блокады, они начали снимать не санкционированную цензурой хронику.

Второй сюжет: когда с какого-то момента стало ясно, что блокада практически не снята, ее нужно доснимать совершенно серьезнейшим образом, и это ни в коем случае нельзя считать постановкой, это можно называть реконструкцией. Вот тогда – Ефим Юльевич Учитель³ один из первых это почувствовал – они тихо-тихо стали доснимать. В том числе были сюжеты, которые невозможно было реконструировать, их стали брать из игровых картин. То есть та проблема, которая сегодня выглядит страшно спекулятивной и злобной, она была вынужденной. Это потом ей придали такой жуткий смысл.

И с какого-то момента хроникальные сюжеты не то чтобы уступили место, а правда пришла из литературы, из документальной литературы – из «Блокадной книги» Гранина и Адамовича, чьей светлой памяти мы посвящаем программу. И из того, как цензура стала обходиться с «Блокадной книгой», стало понятно, насколько серьезно – мы говорим «память» – стали работать с этой самой памятью, чтобы ее купировать.

Сегодня, желая увидеть целиком, по максимуму, все, что снимают, мы хотим этой самой полноты жизни, которой сегодня у нас нет. Откуда она вернется? Вы много говорили, что есть архивирование. Оно молчит, пока не будет востребован этот самый материал. Но он может быть востребован только в руках документалиста <...>.

Сейчас я прошу показать наш материал и вспомнить самым добрым словом Виктора Фёдоровича. И еще поблагодарить двух замечательных людей, одного из которых уже нет с нами: Владимира Петровича Михайлова⁴ – выдающегося нашего архивиста, автора небольшой такой книги «Фронтной репортаж», которую сегодня просто необходимо переиздать массовым тиражом, потому что эта книга, что называется, «томов премногих тяжелей». Он открыл многие неизвестные факты, но он еще открыл монтажные листы фронтовых операторов за всеми подписями за каждый снятый кадр. После этого все разговоры о пропагандистской постановке должны быть сданы в архив. Потому что когда мы знаем, что многие кадры действительно были реконструированы, то возникает другой уровень разговора, а не просто: «Вы врете!» – «Нет, мы не врем!» Зачем оправдываться?

¹ Семенюк Виктор Фёдорович (1940–2014) – режиссер-документалист, сценарист, педагог.

² Соколова Вера Владимировна – режиссер-документалист, ученица В.Ф. Семенюка.

³ Учитель Ефим Юльевич (1913–1988) – режиссер-документалист, оператор, фронтовой кинооператор. Народный артист СССР.

⁴ Михайлов Владимир Петрович – историк документального кино, архивист.

И второй человек, которому надо сказать спасибо, это Нина Вольман¹, замечательный киновед, автор небольшой потрясающей книги о Ефиме Учителе. Она тоже у него начала кое-чего допытываться. До конца не допыталась. Она очень осторожно написала свою книгу в 1973 г. И тогда я пошел просто по ее следам, взял мемуары Ефима Учителя о Романе Кармене², и мы с помощью Владимира Коновалова³, ученика Романа Лазаревича Кармена, достроили эту историю. То есть, когда Кармена, простите, что называется, «спустили на парашюте» для того, чтобы он помог довести до ума фильм «Ленинград в борьбе», а сначала он назывался «Ленинград в эти дни».

Факты многие вы знаете, я ни на что здесь не претендую. Я претендую только на одно: обнажить остроту самой проблемы не спекулятивным образом, а совершенно реальным, тем, с которым сталкивается каждый из нас, пытаюсь найти выход иногда из ситуации, когда сама проблема ставится тупиковым образом. Собственно, только об этом. Спасибо большое! Это был 2005 г. И спасибо Юрию Мамину⁴, который дал нам оператора – денег не было вообще. Мы ее сначала сняли, а потом у нас ее приняли <...>.

А. ШЕМЯКИН: Три маленьких комментария перед вашими вопросами. Там у нас потом возникает Константин Сергеевич Лопушанский⁵, это потому, что он уже снял игровую картину «Соло», цензура запрещала эпизод в бане, считая, что это порнография. А Костя сделал совершенно замечательную игровую картину, в которой был этот эпизод, и Гранин, не зная еще Константина Сергеевича, сказал, что это документальная картина. Потом они, естественно, познакомились.

Второе. Город, естественно, в осаде, потом у нас появляется Павел Симонович Коган⁶, который у нас там присутствует стоп-кадрами, готовя нас к следующему повороту событий. Потом появляются фильмы опять же Ефима Учителя, появляется фильмы Виктора Семенюка, Валерия Соловцова⁷, то есть мы цитировали фильмы о блокаде потом, сделанные по новой практически из тех же самых кадров. Чтобы у зрителя не сложилось впечатления такого пасьянса, который можно раскладывать бесконечно, я снова ввожу, повторяя, фразу Гранина⁸ в постскрипуме, когда уже прощаюсь и называю, сколько погибло операторов, что мы должны чтить их память: «Я сам не хочу многие эпизоды блокады печатать. Слишком страшно». То есть это уже наша способность выдержать ту историю, которая была, чтобы это не сводилось к какой-то интриге.

И последнее. Программа совершенно спокойно прошла. И меня спрашивают иногда: «А сегодня бы она прошла? Она могла бы быть такой?» Я думаю, что вряд ли, потому что сегодня я бы, может быть, был не столь эпичен, потому что за это время появился фильм Сергея Лозницы «Блокада», о котором можно говорить все, что угодно, по-своему блистательная картина с совершенно спекулятивным финалом – эпизодом из фильма «Приговор народов», который снимал Ефим Юльевич Учитель в 1943 г., после почти гиперреалистически блестяще сделанной звуковой атмосферы последовательности блокады, как она шла. Сергей видел нашу программу до этого, и когда здесь была премьера «Блокады», я его напрямую спросил: «Ну как?» Он ответил: «Ну спасибо Виктору Фёдоровичу, что вы это сделали. Но я считаю, что кадры страдающего города и кадры города борющегося – и то, и другое – ложь». Вот это и есть тупик. Он так сказал. Причем я его в данном случае не осуждаю, и не обвиняю, и не хвалю. Я просто говорю, что это гнесеологический тупик, тупик познания. Хроника – это в том числе и инструмент познания

¹ Вольман Нина Борисовна – киновед.

² Кармен Роман Лазаревич (1906–1978) – режиссер-документалист, фронтовой кинооператор, педагог. Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда.

³ Коновалов Владимир Фёдорович – режиссер-документалист.

⁴ Мамин Юрий Борисович – режиссер игрового кино.

⁵ Лопушанский Константин Сергеевич – режиссер игрового кино, режиссер фильма «Соло».

⁶ Коган Павел Симонович (1931–1999) – режиссер-документалист. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁷ Соловцов Валерий Михайлович (1904–1977) – киноактер, режиссер-документалист. В 1967–1977 гг. – директор ЛСДФ. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁸ Гранин Даниил Александрович – писатель, киносценарист, общественный деятель. Герой Социалистического Труда.

истории. Именно инструмент, а не только факт и результат. И в этом смысле очень многое действительно зависит от режиссера.

Я был только счастлив, что Виктор Фёдорович согласился после моих уговоров сделать программу, но при одном условии: «Если ты возьмешь на себя всю ответственность!» Естественно, я ответил: «Конечно!» Дальше сценарий написал...

Знаете, мы ждали, что будет колоссальный скандал, шум, гам. Ничего подобного! Позвонила Менакер¹ и сказала: «Я сама блокадный ребенок. Все – правда!» Я это не к тому, что программа безупречная, там есть, наверняка, шероховатости, я это к тому, что это процесс познания истории, прошлого с помощью хроники. Хроника не только документирует, она включает в себя интерпретацию и дает возможность выйти на следующий уровень познания той же истории.

Я считаю, что все монтажные листы фронтовых операторов должны также быть напечатаны фототипическим способом, как были напечатаны с подачи Андрея Битова² рукописи Пушкина. Вот и все.

Е. ГОЛЫНКИН: Можно я добавлю? Так получилось, что в середине 1970-х гг. я был ассистентом у Ефима Юльевича и участвовал в его каких-то блокадных историях. И у меня тогда по молодости и по нахальству возникла тогда такая идея. Я ему сказал: «Я найду живых героев его сюжетов. Мы поставим скрытую камеру и будем снимать его с ними встречи». Он сопротивлялся безумно долго, потом один раз он позволил мне это сделать. Пришла какая-то женщина, которая с порога стала крыть его матом. Смысл был такой: я никогда не прощу тебе тех девяти дублей на морозе, когда ты меня заставлял выходить из булочной со своей пайкой хлеба! Ужас был не в этом, ужас был в том, что Ефим Юльевич ее просто не вспомнил. И Ефим Юльевич эту идею зарубил. Потом я его просто напрямую спросил: «А можно сделать кино о блокаде?» Он сказал: «Нет! Правдивого кино сделать нельзя». Это то, что я хотел добавить к выступлению Андрея.

А. ЛОБАШЁВА: Несколько слов о лжи и правде. Ложь в некотором смысле вообще присутствуют в системе этикета.

Е. ГОЛЫНКИН: Но мы же говорим сейчас не об этом, где ложь, где правда. Слов для этого нет! Это невозможно передать. Как невозможно на самом деле адекватно передать войну, как невозможно адекватно передать лагеря. Слов и средств для этого не придумано. И я потом у него как-то еще спросил: «А удалось сделать хоть одну картину, не соврамши?» Он на меня как на идиота посмотрел и сказал: «Ну, конечно, нет! Но совесть чистая: я здесь кусочек правды сказал, здесь кусочек правды сказал. И что можно было, я сказал».

Б. КРИНИЦЫН: Вообще, слово «ложь» по отношению к войне неуместно совсем, абсолютно неуместно. Потому что, действительно, мы вторую реальность, вторую действительность никогда не создадим. И хотя люди, которые это снимали, искренне снимали то, что они видели, то, что было доступно их глазу. Вот после «Блокады» Лозницы стали возникать вопросы: а нужна ли она была вообще?

Е. ГОЛЫНКИН: Такие вопросы стали возникать еще в 1941 г.

И. ГРАЦЕНКОВА: Нет, в наше время, совсем недавно возникло мнение, что Ленинград надо было сделать открытым городом.

Б. КРИНИЦЫН: Именно прочтение Лозницы спровоцировало вопрос в наши дни: почему не сделали Ленинград открытым городом, как Париж, как Рим, чего ради они голодали? И я смотрю какой-то документальный фильм, где молодой парень, юноша из какого-то техникума заявляет: «Знаете, надо историю переписать!» Защищенный со всех сторон, сытый... А я думаю: а ты два слова смог бы связать, чтобы переписать что-то? Я против таких вот трактовок.

Е. ГОЛЫНКИН: Это не только невозможно переписать, это невозможно написать. Потому что, когда я участвовал в поисках для этой картины, я нашел бывшего начальника пожарной охраны блокадного Ленинграда. И мы с ним пили два дня. Я тогда еще был в состоянии, а он просто был железный человек. И он вытащил мне блокадные фотографии. Пожарники приезжали первыми, и он показывал мне фотографии, которые они там

¹ Имеется в виду Алла Иосифовна Чернова, ленинградская актриса кино и театра, жена кинорежиссера Л.И. Менакера.

² Битов Андрей Георгиевич – писатель-публицист, сценарист, правозащитник.

снимали. Когда через день я к нему пришел и спросил: «Мы будем это все снимать?» Он ответил: «Забудь! Никогда!» Это были людоеды, это были обглоданные трупы, это были сошедшие с ума люди – все то, что они фиксировали по долгу службы. И это не вошло ни в какой документальный оборот, никакой научный оборот.

А. ШЕМЯКИН: Простите, пожалуйста, если ко мне нет вопросов, я хотел бы передать микрофон. Очень простая вещь. Есть еще понятие – корпус хроники. Не то, что сняли или не сняли, можно или нельзя. В принципе было снято вот столько-то. Я смотрел в два приема практически все фильмы о блокаде, которые были сделаны в Санкт-Петербурге, а их было достаточно много. И могу сказать, что это осевое противопоставление сражающегося города и города страдающего, в общем-то сохранялось. То, о чем сейчас мы говорим, ввести ли это в этот сложный амбивалентный образ или не вводить, а если это ввести, то это взорвет все остальное. И я утверждаю, что это вопрос спекулятивный, потому что в реальности было все. Проблема отбора принципиальна. Проблема интерпретации, следующая за отбором, тоже принципиальна. Все это прекрасно известно много лет. Это один из проклятых вопросов документалистики. И тем не менее именно по отношению к блокаде особенно тяжело об этом говорить потому, что сейчас очень хочется встать как бы на место и предложить свое <...> решение. Это как когда Георгий Владимов¹, выдающийся, огромный писатель на канале «Российские университеты» в 1996 г. сказал: «Ну что нам стоило остановиться на наших границах, не пойти дальше? Зачем нам надо было завоевывать (оно же – освободить) эту самую Восточную Европу?» А я себе как представил, что наши солдаты, которые уже по-настоящему озверели («остервенение народа», как сказал Пушкин), пошли бы и расстреляли своих командиров. Легко быть умным задним умом. И вот когда задний ум толкает к познанию, а не к переписыванию, тогда я за. Когда же толкает переписывать, это совершенно нормальная вещь в культуре, но всегда надо знать точку отсчета. А вот когда мы не знаем этой хроники, а нам на голубом глазу все время дают все новые интерпретации, это уже чистое манипулирование. И тут я против.

Е. ГОЛЫНКИН: Мне кажется, что при всех ограничениях, в которых работал Ефим Юльевич, в его картинах существует одна очень важная вещь, которая распыляется у других. У него борьба и страдания не разделены. Это одно и то же.

И. ГРАЩЕНКОВА: Да. Борьба дает страдания, страдания зовут к борьбе. Страдания есть борьба, а борьба есть страдания. Все неразделимо.

Б. КРИНИЦЫН: Я много рассуждал для себя о том, как изображать войну, допустим, в кино. И я понял, что все это огромное количество событий, ситуаций, драматизма с одной стороны, с другой – пафоса, геройства, лишений, все это может быть представлено только в форме эпоса. Эпоса как мифа, эпоса как жуткой концентрации реальности. Потому что миф – это не выдумка, это не сказка. Миф – это гипертрофическая концентрация реальности. И только мифом можно передать войну. Миф не сказка, он в себя включает и драматизм полный, и реальность конкретную, и личность человека, потому что все наши замечательные фильмы о войне – «Летят журавли», «Баллада о солдате» – по сути дела, это эпос. Даже игровое кино! Поэтому когда сейчас начинают рассуждать, можно передать, нельзя передать... Можно передать! Именно с этой точки зрения.

Е. ГОЛЫНКИН: Что-то мифотворцев среди нас немного наблюдалось....

Б. КРИНИЦЫН: А их действительно мало. Потому что «Слово о полку Игореве» создавалось тоже не как реальное произведение.

А. МАЛЕЧКИН: Я коротко. Борис, Вы говорите о мифе. Но ты создаешь миф как режиссер путем отбора, монтажа и создаешь некий свой образ. А вот если говорить об операторах, до 1943 г. практически вся хроника была постановочной. В 1943 г. вышло постановление Политбюро о том, что, дорогие операторы, если вы и дальше будете создавать такую идеологическую пропаганду, то мы вас уберем с фронта, поменяем...

М. КОСМОЧЕВСКАЯ: А Микоша в своих мемуарах писал, что, когда он был от первого до последнего дня обороны Севастополя, он снимал то, что видел, без постановочных кадров!

А. МАЛЕЧКИН: Объясняю. Не постановка, а реконструкция.

Г. ЧУМАЧЕНКО: Лёша, о чем ты говоришь? Какая сплошная постановка?!

¹ Владимов Георгий Николаевич (1931–2003) – писатель, критик, правозащитник.

И. ГРАЩЕНКОВА: Ничего подобного! Он снимал вживую хронику!

А. МАЛЕЧКИН: Я говорю о том, что написано в документах. В 1943 г. было постановление. Есть книга. Я говорю не об этом. Войну снимать просто так нельзя, практически невозможно. Те кадры, которые сняты, когда камера стоит впереди, и идут в наступление на камеру – как это так, если впереди идут танки, стрельба, бомбежка? Это просто невозможно технически! Вот когда после 1943 г. начали работать немножко по-другому, появились другие кадры. Я не говорю, что это неправда. Просто технология была немножко другая, и немножко другие акценты.

И. ГРАЩЕНКОВА: Но не вся хроника была такой!

А. МАЛЕЧКИН: Конечно не вся! Блокада была совершенно по-другому снята.

И. ГРАЩЕНКОВА: И Севастополь по-другому. Все было по-разному.

Б. КРИНИЦЫН: Когда мне нужна хроника, никогда не смотрю фильмы. Никогда! Я беру только материал. И тогда мне все становится ясным. Все степени интерпретации, все степени политичности... Я беру ту жизнь, которую они сняли. И я не ленюсь. Некоторые присылают в Красногорск девочек со списками: «Про Сталина», «Про Хрущёва», «Про колхозы». Девочки смотрят, потом ставят цифры... А вот просмотрев в монтажной корпус кинохроники, огромное количество монтажных листов и именно материала, который остался, можно составить ясную картину.

И. ГРАЩЕНКОВА: Я надеюсь, что у нас останется время для общего разговора. Я благодарю Андрея за то, что он нам это показал, возбудил в нас [желание] каких-то новых подходов, мы говорили о границах дозволенного, о том, где кончается человеческая возможность показывать и смотреть... Тут нет ответов. Есть вопросы, а ответы рождаются внутри каждого отдельного человека.

А. ШЕМЯКИН: Известно ведь, Ирина Николаевна, что сами операторы в 1941 г., в первые месяцы войны, не могли снимать отступающих.

И. ГРАЩЕНКОВА: Люди бросались на них! Им запрещали снимать, мы знаем об этом, об этом написано в воспоминаниях Лыткина¹. Сейчас я хочу услышать голос, который, к сожалению, во многом был оставлен в Чернобыле, потому что я передаю микрофон Роллану Сергиенко, снявшему цикл фильмов о Чернобыле.

Р. СЕРГИЕНКО: Я прошу прощения за свой не очень громкий голос. Я хочу поблагодарить Ирину Николаевну за приглашение на это заседание. И хочу очень коротко то, что жена заставила меня записать, чтобы я не заикался, не замирал и не выступал слишком долго.

Вначале было слово. И слово было у Бога. И слово было Бог. Сегодня мир медленно, но неуклонно приближается к пониманию этого слова. Часто забывая то, что уже, кажется, осознал на горьком опыте. Я помню, как когда-то вместе с вами смотрел фильм «Долгий путь домой». Мы все хорошо помним фильмы моего учителя Александра Петровича Довженко². Часто ли мы задумываемся над тем, что означает его фамилия – Довженко? По-украински слово «довжена» как бы означает длина, но может быть и долгота, а может быть и задолженность – от слова «долг». Недавно, уже в больнице, я читал переданную мне дочерью Светланой Сергиенко книгу Льва Рубинштейна³ «Знаки внимания». Ее автор – остроумный, но без сострадания к описанному в книге. На последней странице обложки с цитатами и фотографией автора помещено фото, снятое на тротуаре под ногами. Написано: «Кто, если не Путин?» Приближаюсь к теме сегодняшнего вечера.

Гениальные братья Люмьер, изобретшие кино, создали возможность соединить правду и имитацию, жизнь и искусство, кинодокумент. Искусство спорта, искусство балета, искусство живописи, искусство кино.... Но есть еще и правда, документ.

Простите, если мое выступление покажется кому-то стихами, но я действительно благодарен многим выступавшим сегодня и говорившим очень важные вещи, потому что я и начинал свое кино на ЦСДФ, и один из последних фильмов о Чернобыле снимал на ЦСДФ.

¹ Лыткин Николай Александрович (1910–1991) – фронтовой кинооператор, автор воспоминаний «Как в кино. Записки кинохроникера».

² Довженко Александр Петрович (1894–1956) – советский кинорежиссер, писатель, драматург. Народный артист РСФСР.

³ Рубинштейн Лев Семенович – поэт, публицист, критик.

Я снимал о Чернобыле больше 8 фильмов. И сейчас я страшно жалею, что сейчас этой студии не существует. Для меня это смертельная рана. Думаю, что государство совершает ошибку. Оно должно образумиться и понять, что Центральная студия документальных фильмов должна существовать и региональные студии тоже.

И. ГРАЩЕНКОВА: А сейчас я предоставляю слово нашему гостю, сотруднику документальных фондов Государственного музея современной истории России, бывшего Музея революции, Михаилу Александровичу Полищуку.

М. ПОЛИЩУК: Спасибо. Сложилось так, что кинофотофонофонд музея содержит коллекцию записей на грампластинках, магнитных лентах, компакт-дисках, кинолент на 35-мм и 16-мм пленках, видеозаписей на кассетах VHS¹, Betacam, DVD-дисках и цифровых фотографий на CD и DVD-дисках.

С первых же лет жизни музея его фонды стали наполняться грампластинками и кинолентами, но ставиться на госучет они стали позже, иногда с формулировкой «из старых поступлений». В настоящее время в фонде находится 317 коробок со 142 названиями кинолент, из них учтено 59 единиц хранения из 37 названий. Первая учетная запись киноплёнки относится к марту 1957 г., когда была проведена московская экспедиция в семьи военачальников. Принято на хранение было более 500 предметов, в том числе одна киноплёнка с надписью: «Командующему фронтом генерал-полковнику Максиму Андреевичу Рейтеру² от киногруппы Брянского фронта. Сняты бои под Касторным, 1943 г. Принято от его вдовы».

Также киноленты поступали из других научных экспедиций, ВЦСПС, немного из архива кинофотодокументов и Госфильмофонда. Несколько документальных фильмов было снято Центральной студией документальных фильмов по заказу Центрального музея революции: «Годы третьей пятилетки», «События 17-го года».

Решение о приеме музейных предметов в фонды принимается на экспертной фондово-закупочной комиссии. В 2012 г. на комиссию был вынесен фильм «Визит начальника Генштаба Вооруженных сил, первого заместителя министра обороны СССР генерала армии Куликова³ в Сирию 22–27 апреля 1975 года». В резолюции написано: «Принять не можем из-за отсутствия технических средств для его просмотра». Поэтому до сих пор этот фильм находится на полке в отделе учета музея. По этой же причине 258 коробок с пленкой не могут быть учтены. В 1988 г. был ликвидирован спецхран Музея революции. Предметы поступили в соответствующие фонды, вся документация спецхрана в настоящее время не обнаружена. Однако сохранилась переписка музея с Центральной студией документальных фильмов от 1948 г. По результатам просмотра кинолент, хранившихся в особом фонде Музея Революции, проведенного 25–28 октября 1948 г., в музее были составлены заключения и опись из 57 позиций, в том числе опись кинокадров с Лениным из 4 позиций. На последней странице описи от руки написана расписка: «Получено 49 коробок хроникальных лент и 6 коробок игровых: “Жертва долга” и “Счастливый Фома”. Старший редактор летописи ЦСДК Аксютин. 16 ноября 1948 года». Есть письмо в музей от того же дня: «Центральная студия документальных фильмов, Москва, Кинохроника, Лихов переулок, дом 6. Согласно нашей с вами договоренности просим вас передать для разбора и расшифровки имеющийся у вас киноматериал, около 50 коробок. Материал доверяется получить старшему редактору кинолетописи товарищу Аксютину К.В. После разбора и расшифровки материал будет вам возвращен с редакторскими описаниями. Зам. директора студии Пумов Б.Н.» Редакторские описания были представлены 27 ноября того же года, они есть, а также опись смонтированных материалов уже из 43 позиций смонтированных фильмов. Все эти киноленты хранятся сейчас в фонофонде. 10 из них

¹ VHS (Video Home System, «домашнее видео») – кассетный аналоговый формат наклонно-строчной видеозаписи на 1/2 дюймовую ленту. По качеству изображения соответствует стандарту пониженной четкости: 352 на 576 пикселей.

² Рейтер Макс Андреевич (1886–1950) – советский военачальник. С сентября 1942 г. по июнь 1943 г. командовал Брянским фронтом.

³ Куликов Виктор Георгиевич (1921–2013) – советский военачальник, Маршал Советского Союза, Герой Советского Союза. С сентября 1971 г. по январь 1977 г. – начальник Генерального штаба Вооруженных сил СССР – первый заместитель Министра обороны СССР.

в очень плохом состоянии, им 90–100 лет, они медленно умирают. Передать документы в специализированные архивы мы пытались, но не удалось, так как Министерство культуры не разрешает их передавать на постоянное хранение.

В ноябре этого года фонофонд посетил специалист из Госфильмофонда Пётр Багров. Он определил, что киноплёнка на нитроцеллюлозной¹ основе, а на той основе, которая в очень плохом состоянии, изображение еще не пострадало. После этого визита фонд был оснащен дополнительным огнетушителем, а также двумя большими бытовыми холодильниками, которые еще не подключены. Объем коллекции составляет три кубических метра – это вся коллекция, включая неучтенные фильмы. Но конструкция бытовых холодильников позволяет хранить очень мало предметов и не обеспечивает поддержание необходимой влажности. Началась работа по составлению технического задания на поддержание необходимого температурно-влажностного режима фонда. Я хочу пояснить, что я и инженер, и хранитель фонда в одном лице.

Грампластинки. О них я должен сказать, потому что у нас комплексный фонд хранения. У нас есть два альбома, радиола из рейхсканцелярии и пластинки с марками рейхсканцелярии. Я это говорю потому, что это может быть использовано вами в работе.

Немного о магнитной записи. В 1967 г. в Музее Революции был образован отдел звукозаписи, сотрудники музея начали создавать фонодокументы, записывая живых свидетелей событий. Организовывались экспедиции к бывшим партизанам Белоруссии и Украины, на квартиры ветеранов и в пансионат старых большевиков в Переделкино, делались звукозаписи в перерывах заседаний съездов КПСС, ВЛКСМ, съездов советских писателей и кинематографистов.

Недавно мною составлен путеводитель по фонду по теме кино. Он здесь, кому интересно, я могу его показать. Даны краткие аннотации фонозаписей, среди которых кинооператор Лемберг² (1969 г.), кинорежиссеры Александров³, Герасимов⁴, Донской⁵, Козинцев⁶, Сергеев Александр Аркадьевич⁷ (Нижне-Волжская студия), который считает себя летописцем Сталинграда, и другие – кинодраматурги, актеры.

С середины 1990-х гг. по 2010 г. кинофонд практически не работал. В настоящее время началась большая работа по переводу звукозаписи на цифровые носители звука и создания научно-справочного аппарата для того, чтобы они стали доступны для использования. Уже в этом году звукозаписи стали использоваться в выставочной, лекционной, экскурсионной деятельности музея. В журнале «Живая история» начали публиковаться текстовые расшифровки фонограмм, к шестому выпуску выпущен компакт-диск с голосами эпохи 1917–1945 гг.

В планах фонофонда дальнейшее пополнение его фоно- и видеодокументами. Многим будет интересно, что в музее сейчас работает лекторий «Тверская, 21», проводятся дискуссионные площадки и круглые столы. Все мероприятия записываются, но не всегда на видео. Они являются очень привлекательными для вас, и я вас туда приглашаю. Музей, в свою очередь, заинтересован в пополнении своего фонда видеохроникой, отражающей жизнь современной России. Спасибо!

¹ Нитроцеллюлоза (нитроклетчатка) – полимер, продукт обработки целлюлозы азотной кислотой. По составу сходна с пироксилином, весьма огнеопасна, что заставляет принимать комплекс мер пожарной безопасности. С 1950-х гг. киноплёнки выпускаются на безопасной (хотя и менее устойчивой к повреждениям) триацетатной основе.

² Лемберг Александр Григорьевич (1898–1974) – оператор-постановщик игровых и документальных фильмов.

³ Александров Григорий Васильевич (1903–1983) – советский режиссер игрового кино, актер, сценарист, педагог. Народный артист СССР.

⁴ Герасимов Сергей Аполлинариевич (1906–1985) – советский режиссер игрового кино, сценарист, драматург, педагог. Народный артист СССР.

⁵ Донской Марк Семенович (1901–1981) – советский режиссер игрового кино, сценарист. Народный артист СССР.

⁶ Козинцев Григорий Михайлович (1905–1973) – режиссер игрового кино, сценарист, педагог, теоретик кино. Народный артист СССР.

⁷ Сергеев Александр Аркадьевич (1921–?) – редактор, режиссер-документалист Нижне-Волжской студии кинохроники.

И. ГРАЩЕНКОВА: Мы открыли еще один доселе неведомый нам фонд. Так что мы будем с вами общаться. Кроме того, я хочу вам напомнить, что когда-то, в 1920-е гг., в Музее Революции существовал один из первых, если не первый кинотеатр документального фильма. И у нас есть надежда встретиться с вашим руководством и, может быть, именно на базе вашего музея организовать то, о чем мы говорили, некий центр: и центр фронтовых операторов, и центр по изучению отечественной кинохроники. Как вы думаете, примут нас или прогонят?

М. ПОЛИЩУК: Думаю, что примут.

И. ГРАЩЕНКОВА: Потому что это было бы замечательно – возродить ту традицию, когда там было все – там хроника снималась и показывалась. Наши молодые люди будут ее снимать, а у вас мы будем ее показывать. К лекторию мы добавим кино клуб.

М. ПОЛИЩУК: Проблема с кино пленкой в других музеях из-за организационных проблем такая же!

И. ГРАЩЕНКОВА: У вас есть проблема с кинопоказом. А с видеопоказом у вас проблемы есть?

М. ПОЛИЩУК: Нет, видеопоказ у нас возможен.

И. ГРАЩЕНКОВА: А у вас есть, где поставить кинопроектор?

М. ПОЛИЩУК: Приезжайте, будем смотреть. У нас в фондах есть проекторы, правда, на 16-миллиметровую пленку. Надо все смотреть <...>.

И. ГРАЩЕНКОВА: Я хочу поблагодарить вас за то, что вы пришли и надеюсь, что у нас с вами и руководством вашего музея завяжутся добрые отношения <...>.

Резолюция круглого стола «Кинохроника как зримая память эпохи»

Кинохроника составляет ценнейшую часть Архивного фонда Российской Федерации, является источником для документального кинематографа и исторических исследований. Ее не могут заменить политизированные телевизионные новости и программы «на злобу дня», поскольку у нее иные цели и задачи: запечатлеть реальный облик людей и событий эпохи.

Участники круглого стола с горечью признали, что уже на протяжении более двадцати лет кинохроника регулярно не производится и не поступает на архивное хранение, в результате зримый облик России девяностых и нулевых годов практически не сохранен. Коммерциализация современной жизни страны, резкое сокращение государственного финансирования привели к расформированию и закрытию многих, в том числе и известных студий документальных фильмов, большей частью в регионах (Сибирь, Центральная и Южная Россия, Кавказ, Москва, Санкт-Петербург). Кинохроника лишилась своей основы – студий, которые ее производят.

Констатируя ситуацию прекращения съемок кинохроники и ведения кинолетописи, уничтожения студий и фондов и покушения на архивы как состояние социально-общественного беспамятства, участники круглого стола принимают следующую резолюцию:

1. Поручить инициативной группе довести данную резолюцию до сведения секретариата СК РФ.

2. Возобновить на государственном уровне производство кинохроники и создание кинолетописи России, для чего сохранить еще не ликвидированные региональные студии документальных фильмов и финансировать кинолетопись в формате государственного заказа.

3. Поддерживать деятельность архивов по научной классификации, созданию поисковых систем, сохранению и использованию кинолетописи и хроникально-документальных съемок.

4. Определить в качестве оригинала основную единицу хранения кинохроники – кинопленку, являющуюся материальным носителем изображения, проверенным временем, надежным и достоверным.

5. Разработать нормативную базу, привила и стандарты создания, хранения и публикации кинохроники и исторических кинодокументов (последние стандарты были

разработаны в 80-х гг. XX в.). Подготовить комплексное исследование по использованию кинодокументов.

6. Создавать на основе хроникальных съемок киножурналы, киноальманахи и монтажные фильмы о современной жизни страны во всей ее полноте и разнообразии.

7. Координировать процесс создания киножурналов и кинолетописи с принятыми государственными программами культурного, патриотического и духовно-нравственного развития, воспитания и образования подрастающего поколения, в том числе в военных учебных заведениях, в действующей армии, среди призывников.

Активизировать роль кинохроники как антикоррупционного механизма.

8. Союзу кинематографистов России возобновить организационную, научную и методическую поддержку существующих клубов документального кино страны и способствовать созданию новых киноклубов в качестве альтернативного проката хроникально-документального кино, наряду с игровыми.

9. Создавать при поддержке государства новые центры популяризации и показа киножурналов, киноальманахов, хроникально-документальных фильмов в музеях России, в первую очередь – исторических (например, в Государственном музее современной истории России).

10. Рекомендовать государственным кинотеатрам показ киножурналов, киноальманахов, хроникально-документальных фильмов.

11. Разработать новую систему взаимоотношений с телевидением по популяризации и показу отечественного хроникально-документального кино.

12. Создать при государственном участии Центр фронтовых кинооператоров как культурно-образовательную, просветительскую и аналитическую организацию и как дань памяти подвигу кинооператоров-хроникеров и документалистов, запечатлевших историю и Победу в Великой Отечественной войне.

13. Обратиться в Российское военно-историческое общество и в Министерство культуры с инициативой создания памятника фронтовым кинооператорам¹.

14. Сохранить фонды РЦСДФ (бывшая ЦСДФ) в полном объеме как уникальные киноматериалы истории XX в. и в случае ликвидации студии передать их в РГАКФД.

15. Организовать на государственном уровне съемку особо важных современных социальных и исторических событий на киноплёнку как на оптимальный материальный носитель изображения, гарантирующий достоверность и долговременность хранения.

16. Поддерживать инициативу киносъёмок на киноплёнку как на традиционный оптимальный материальный носитель изображения.

17. Поддерживать обучение съёмкам на киноплёнку (черно-белую и цветную) в профильных вузах России.

18. Поддерживать и развивать производство отечественной киноплёнки в объеме, обеспечивающем реальные потребности, усовершенствовать производство отечественных образцов киноплёнки.

19. Учитывая большой объем предстоящей работы, создать для осуществления этой программы инициативную группу на основе Московского клуба документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши в Союзе кинематографистов России (в Комиссии по неигровому кино и Ассоциации документального кино СК РФ)

Участники круглого стола для реализации намеченных мер поручают инициативной группе направить резолюцию круглого стола в Правительство Российской Федерации, Комитет по культуре Государственной думы Российской Федерации, Министерство культуры Российской Федерации, Министерство образования и науки РФ, Федеральное архивное агентство, Московскую городскую думу, Союз кинематографистов, Российское общество историков и архивистов, Московское общество историков и архивистов, Управление культуры Министерства обороны Российской Федерации.

¹ В марте 2016 г. Российское военно-историческое общество поддержало инициативу Союза кинематографистов России о создании памятника фронтовым кинооператорам. Установить его предполагается в сквере у Московского дома кино.

УДК 791.43.05

Кинохроника как зримая память эпохи

Вступительная статья
Ирина Николаевна Гращенкова

Московский клуб документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши
«Окно в Россию. Связь времен», Российская Федерация
123056, Москва, улица Васильевская, 13
Доктор искусствоведения
E-mail: ing-rm@mail.ru

Подготовка к публикации и комментарии
Емилия Иустиновна Космочевская

Московский клуб документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши
«Окно в Россию. Связь времен», Российская Федерация
123056, Москва, улица Васильевская, 13
E-mail: ekovideofilm@yandex.ru

Ирина Георгиевна Никитина

Московский клуб документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши
«Окно в Россию. Связь времен», Российская Федерация
123056, Москва, улица Васильевская, 13
E-mail: ignikitina@rambler.ru

Аннотация. Встреча-конференция в формате круглого стола на тему «Кинохроника как зримая память эпохи», организованная Московским клубом документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши («Окно в Россию. Связь времен») при Союзе кинематографистов России, прошла в Московском доме кино. В ходе встречи состоялось широкое обсуждение проблем современного документального кинематографа: творческих и производственных вопросов, проведения съемок кинолетописи для создания базы кинодокументов как запечатленной истории, демонстрации фильмов на телевидении, комплектации киноархивов, вопросов хранения киноплёнки как наиболее практичного носителя исторической информации и как оригинала кинодокумента. В конференции приняли участие режиссеры-документалисты, архивисты, историки, педагоги, научные сотрудники архивов и музеев, представители общественных организаций и прессы.

Ключевые слова: Союз кинематографистов России, Московский дом кино, Московский клуб документального кино имени Микоши «Окно в Россию. Связь времен».