

Has been issued since 1863.
ISSN 2408-9621. E-ISSN 2413-726X
2016. Vol. (11). Is. 1. Issued 4 times a year

EDITORIAL STAFF

Dr Krinko Evgeny – Institute of Social-Economic Research and Humanities of the Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Rostov-on-Don, Russian Federation (Editor in Chief)

Levendorskaya Lyudmila – Documentation Center of the Recent History of the Rostov Region, Rostov-on-Don, Russian Federation

PhD Urushadze Amiran – Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russian Federation

PhD Vlaskina Nina – Institute of Social-Economic Research and Humanities of the Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Rostov-on-Don, Russian Federation

EDITORIAL BOARD

Dr Bugay Nikolay – Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Dr Cherkasov Aleksandr – Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation

PhD Degtyarev Sergey – Sumy State University, Sumy, Ukraine

Dr Fieseler Beate – Heinrich Heine University Dusseldorf, Dusseldorf, Federal Republic of Germany

Dr Holmes Larry – University of South Alabama, Mobile, USA

Dr Kolesnikova Marina – North Caucasus Federal University, Stavropol, Russian Federation

Dr Markvik Rodzher – University of Newcastle, Newcastle, Australia

Dr Menjkovsky Vyacheslav – Belarusian State University, Minsk, Belarus

Dr Shneer Aron – National Institute of Remembrance of the Victims of Nazism and the Heroes of Resistance "Yad Vashem", Jerusalem, Israel

Dr Tyumentsev Igor – Volgograd Branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Volgograd, Russian Federation

Dr Zhrebtsov Igor – Institute of Language, Literature and History of the Komi Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Syktyvkar, Russian Federation

Journal is indexed by: **CiteFactor** (Canada), **CrossRef** (UK), **Directory of Open Access Journals** (UK), **Electronic Scientific Library** (Russia), **Information Matrix for the Analysis of Journals** (Spain), **Journal Index** (USA), **Open Academic Journals Index** (Russia), **ResearchBib** (Japan), **Sherpa Romeo** (Spain).

All manuscripts are peer-reviewed by experts in the respective field. Authors of the manuscripts bear responsibility for their content, credibility and reliability.

Editorial board doesn't expect the manuscripts' authors to always agree with its opinion.

Postal Address: 26/2 Konstitutsii, Office 6
354000 Sochi, Russian Federation

Website: <http://ejournal16.com/>
E-mail: sochio03@rambler.ru

Founder and Editor: Academic Publishing
House *Researcher*

Passed for printing 15.03.16.
Format 21 × 29,7.

Typeface Georgia.
Accounting sheets 8.
Printing sheets 11,6.
Order № 211.

Издается с 1863 г.
ISSN 2408-9621. E-ISSN 2413-726X
2016. № 1 (11). Выходит 4 раза в год

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кринко Евгений – Институт социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН, Ростов-на-Дону, Российская Федерация (главный редактор)
Власкина Нина – Институт социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН, Ростов-на-Дону, Российская Федерация
Левендорская Людмила – Центр документации новейшей истории Ростовской области, Ростов-на-Дону, Российская Федерация
Урушадзе Амиран – Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Бугай Николай – Институт российской истории РАН, Москва, Российская Федерация
Дегтярев Сергей – Сумский государственный университет, Сумы, Украина
Жеребцов Игорь – Институт языка, литературы и истории Коми научного центра РАН, Сыктывкар, Российская Федерация
Колесникова Марина – Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь, Российская Федерация
Марквик Роджер – Ньюкаслский университет, Ньюкасл, Австралия
Меньковский Вячеслав – Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь
Тюменцев Игорь – Волгоградский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Волгоград, Российская Федерация
Физелер Беате – Дюссельдорфский университет имени Генриха Гейне, Дюссельдорф, Федеративная Республика Германия
Холмс Ларри – Университет Южной Алабамы, Мобил, США
Черкасов Александр – Томский государственный университет, Томск, Российская Федерация
Шнеер Арон – Национальный институт памяти жертв нацизма и героев сопротивления «Яд ва-Шем», Иерусалим, Израиль

Журнал индексируется в: **CiteFactor** (Канада), **CrossRef** (Великобритания), **Directory of Open Access Journals** (Великобритания), **Information Matrix for the Analysis of Journals** (Spain), **Journal Index** (США), **Open Academic Journals Index** (Россия), **ResearchBib** (Япония), **Sherpa Romeo** (Испания), **Научная электронная библиотека** (Россия).

Статьи, поступившие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы публикаций.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов.

Адрес редакции: 354000, Россия, г. Сочи,
ул. Конституции, д. 26/2, оф. 6
Сайт журнала: <http://ejournal16.com/>
E-mail: sochio03@rambler.ru

Подписано в печать 15.03.16.
Формат 21 × 29,7.

Гарнитура Georgia.
Уч.-изд. л. 8. Усл. печ. л. 11,6.

Учредитель и издатель: ООО «Научный
издательский дом «Исследователь»» –
Academic Publishing House *Researcher*

Заказ № 211.

© Русский архив, 2016

CONTENTS

Column by editor in chief.....4

History of Russia in the Film Documents

“My Life, Cinema, Black-and-White Movie”: Film Documents as Historical Sources
Evgeny F. Krinko, Gennadiy S. Chumachenko 6

The Newsreel Footage as Visible Memory of the Epoch. Proceedings of the Round Table
Irina N. Graschenkova (Introduction), Emilia I. Kosmochevskaya,
Irina G. Nikitina (Preparation for publication and commentary) 13

Articles and Reports

Problems and Methods of Source Study of Cinema Documents
Grigory N. Lansky51

Russian State Archive of Film and Photo: Problems of Scientific Processing of Audiovisual
Documents and the Possibility to Counter the Falsification of Historical Newsreels
Galina E. Malysheva..... 57

Fairs in the RSFSR During the Period of the New Economic Policy (1921–1929)
in the Documents of the Russian State Documentary Film and Photo Archive
Aleksandr A. Babkin..... 65

The Use of the Newsreel and Aerial Photographs for Creating the Map
“Borodino Battlefield During the Great Patriotic War of 1941–1945”
Alevtina A. Paramonova..... 73

Publication of Sources

Documentary Film as a Document of History: Unknown Pages of Soviet
Arctic Air Expeditions 1948–1950
Gennadiy S. Chumachenko (Preparation for publication, introduction and commentary).....82

Personal Chronicle of the Time of Troubles: Memories of the Documentary Director
Lyudmila P. Korshik.....96

Column by editor in chief

Если попытаться свести политику нашего журнала в наступившем 2016 г. к одному простому лозунгу, то им может стать хорошо известная фраза: «Не останавливаться на достигнутом». Разумеется, выработка и реализация редакционной политики – процесс сложный и противоречивый. На него влияют различные факторы, в принятии решений приходится учитывать разные обстоятельства, а результаты не всегда совпадают с планами. И все же, подводя итоги миновавшего года, завершившегося нашим маленьким юбилеем – выходом десятого номера «Русского архива» после его возобновления в 2013 г., мы можем испытывать определенное чувство удовлетворения, адекватно оценивая проделанную работу и не впадая в соблазны выдачи желаемого за действительное и других когнитивных искажений. Редакционный «портфель» постоянно пополняется новыми материалами, расширяется круг авторов, а читатели подтверждают, что журнальные публикации представляют для них значительный интерес. Все это позволяет считать, что нам за сравнительно небольшой срок удалось занять свое место в безбрежном море научной периодики. Но очевидно и то, что требуется идти дальше, ставить перед собой и реализовывать новые задачи, отвечая на вызовы времени.

Следует отметить, что в последнее время само количество научных журналов резко возросло, что, впрочем, не гарантирует ни научной новизны, ни достаточной степени верификации публикуемых в них материалов. Именно этим обусловлены интенсивные поиски наукометрических показателей, призванных стать критериями качества научной продукции и одновременно эффективности научной деятельности отдельных исследователей и исследовательских учреждений. В настоящее время в РИНЦ уже индексируется свыше 5 тыс. российских научных журналов, и этот список постоянно пополняется. Только за прошлый год вышло 800 тыс. публикаций, индексируемых РИНЦ. Понятно, что далеко не все они содержат новые научные результаты, да в задачи РИНЦ и не входит качественный отбор индексируемых работ. Стремление же учитывать в качестве главных показателей научной эффективности публикации в изданиях, индексируемых в международных базах данных, прежде всего, Web of Science и Scopus, поставило многих российских ученых, прежде всего представителей гуманитарных и общественных наук, в непростое положение. Попыткой компромисса выглядит создание российской базы цитирования – Russian Science Citation Index (RSCI) на платформе Web of Science, для которой проводился специальный отбор журналов, в том числе путем экспертного опроса. Но пока предлагаемые критерии в большинстве своем носят преимущественно формализованный характер, а их не слишком высокая эффективность вытекает, в первую очередь, из самой природы научного знания, гуманитарного в особенности, с трудом поддающегося каким-либо количественным измерениям.

Мы вынуждены считаться с меняющимися обстоятельствами, а также учитывать новые требования научного издательского дома «Исследователь». Постепенно, как и другие выпускаемые под его эгидой журналы, будем переходить на выпуск «Русского архива» только в электронном формате. Но, несмотря на меняющиеся нормы и правила, наша главная цель была и остается неизменной – максимальное расширение корпуса источников по истории и культуре России, повышение уровня общих и специальных источниковедческих исследований, археографической культуры документальных публикаций. Поэтому мы намерены и далее поднимать и обсуждать в журнале недостаточно разработанные темы источниковедческой и архивоведческой направленности, публиковать новые материалы, ранее недоступные исследователям или по каким-то другим причинам еще не введенные в научный оборот, но представляющие интерес для современных исследователей.

На основе указанных принципов подготовлен и специальный номер «Русского архива», посвященный кинодокументам как историческим источникам. И дело не только в том, что 2016 год объявлен годом кино в России. Кинодокументы представляют собой особый вид ценных свидетельств о прошлом, все более интенсивно вовлекаемых в процесс исторического познания. Но в настоящее время это вызывает немало источниковедческих,

архивоведческих и археографических вопросов, от решения которых зависят дальнейшие возможности и перспективы использования кинодокументов в исторических исследованиях.

В то же время первоначально сама идея выпуска подобного номера, впервые высказанная еще осенью прошлого года, показалась чуть ли не авантюрой для части членов редколлегии: «Русский архив» большей частью специализируется на публикациях письменных документов, а представить кинодокументы в подобном формате на страницах журнала, на первый взгляд, не было никакой возможности. Уже в ходе подготовки самого номера мы не раз сталкивались с различного рода трудностями, заставлявшими порой усомниться в самой возможности реализации поставленной задачи. И все же номер состоялся – в значительной степени благодаря тому, что у нас нашлось много помощников, для которых участие в подготовке материалов этого номера было продолжением их деятельности по сохранению кинохроники как визуальной памяти эпохи. За эту помощь от имени редакции выражаю им искреннюю признательность, в первую очередь координаторам работы – режиссерам-кинодокументалистам Г.С. Чумаченко и Е.И. Космочевской.

Надеюсь, что представленные материалы, как и другие публикации в нашем журнале в 2016 г. в полной мере оправдают Ваши ожидания.

Главный редактор «Русского архива»,
д.и.н. **Е.Ф. Кринко**

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. 6–12, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.6
www.ejournal16.com



History of Russia in the Film Documents

UDC 791.43+930.253

“My Life, Cinema, Black-and-White Movie”: Film Documents as Historical Sources

Evgeny F. Krinko

Institute for Social and Economic Research and Humanities
Southern Scientific Center, Russian Academy of Sciences
Russian Federation
41, Chekhova Avenue, Rostov-on-Don, 344006
Dr (History)
E-mail: krinko@ssc-ras.ru

Gennadiy S. Chumachenko

Independent Researcher
Russian Federation
p.box 27/226, Moscow, 117133
E-mail: arckinema@yandex.ru

Abstract

The article serves as introduction and presents the materials of a special issue of “Russian Archive”: the verbatim report and the resolution of the round table on the topic “The Newsreel Footage as a Visible Memory of the Epoch”, theoretical and applied articles (by G.N. Lanskoj, G.E. Malysheva, A.A. Babkin, A.A. Paramonova), archival documents (publisher G.S. Chumachenko), and director’s memoirs of L.P. Korshik. Along with newsreel, popular scientific, educational, institutional films, and amateur movies are considered as historical sources. The authors analyzed the issues of documentary publication principles, as well as the facts of improper use of newsreels.

Keywords: film documents, historical sources, newsreels, publication of sources, source studies.

Кинодокументы, как и другие технотронные документы, появились значительно позже других видов исторических источников. Они представляют собой сложный и специфический комплекс изобразительных и аудиовизуальных свидетельств, содержащих информацию фактически обо всех сторонах жизни общества и отличающихся чрезвычайным разнообразием по своему происхождению, содержанию и назначению. Специфика данного комплекса источников заключается уже в том, что информация передается в динамике, отражающей ход самой жизни, через последовательность кинокадров, фиксирующих события непосредственно в момент их совершения.

В то же время основная масса историков нечасто обращается к кинодокументам в своей профессиональной деятельности уже потому, что работа с ними требует специальных знаний и навыков, а также соответствующего оборудования. Да и в большинстве источниковедческих трудов, как правило, лишь констатируется их высокая историческая и культурная ценность, но крайне редко анализируются особенности создания, содержания и методики применения в изучении конкретных исторических проблем. Все это позволяет говорить о недостаточной разработанности вопросов использования кинодокументов как исторических источников.

Между тем первые публикации на данную тему вышли еще в XIX в., вслед за появлением кинематографа, и в них уже осознавалась его роль в документальной фиксации «явлений общественной и национальной жизни» [1]. Но до революции 1917 г. не уделялось необходимого внимания сохранности самих кинодокументов, хотя к тому времени был накоплен значительный объем кинопродукции различного характера. Советские руководители практически сразу осознали большие возможности кинематографа в решении целого комплекса идеологических, политических, культурно-воспитательных и просветительских задач, как важнейшего средства воздействия на массы. Это придавало их практическому использованию политизированный характер. Со второй половины 1920-х гг. создаются специализированные архивы кинодокументов, что имело огромное значение в сохранении и последующем изучении данных источников. В то же время нередко были и случаи изъятия кадров из уже готовых кинопроизведений, их утраты или сознательного уничтожения. С 1960-х гг. началось целенаправленная разработка источниковедческих и архивоведческих аспектов данной проблемы [2–4 и др.]. Декларировавшаяся отмена цензурных ограничений в 1990-е гг. и расширение связей с зарубежной наукой способствовали утверждению новых подходов в осмыслении кинодокументов как исторических источников [5–10 и др.]. Однако цензура полностью не исчезла, а лишь приобрела другие формы, государственный заказ сменился заказом со стороны отдельных политических и финансовых групп. К тому же в последние годы в условиях ликвидации студий документальных фильмов, доминирования телевидения и электронных средств массовой информации кинохроника как жанр фактически полностью утратила свою прежнюю роль летописи важнейших событий страны.

Указанные вопросы находятся в центре внимания не только историков и архивистов, но и представителей других специальностей, в первую очередь творческих работников кино. Союз кинематографистов России по инициативе Московского клуба документального кино имени Джеммы и Владислава Микоши «Окно в Россию. Связь времен» в ноябре 2015 г. организовал встречу в режиме круглого стола на тему «Кинохроника как зримая память эпохи». Клуб, функционирующий на базе Московского дома кино, является одной из немногих площадок, где регулярно проходят просмотры и обсуждение документальных фильмов – как новых, так и прошлых времен. Именно в среде энтузиастов и поклонников документального кинематографа созрела и была реализована идея круглого стола, в работе которого приняли участие кинодокументалисты, архивисты, историки, работники культуры, ученые, представители СМИ и общественных организаций.

С любезного согласия руководства клуба мы публикуем стенограмму заседания и принятую по его итогам резолюцию. Широта и разнообразие поставленных на круглом столе вопросов, сам характер их обсуждения в форме живой дискуссии, искренние тревога и озабоченность ситуацией с документальным кино, прозвучавшие в выступлениях ее участников, – все это в совокупности предопределило намерение редакции открыть данный номер журнала именно этими материалами как концентрированным выражением всего спектра рассматриваемых проблем (образно выраженных вынесенными в название поэтическими строчками Ю. Левитанского).

Помимо материалов круглого стола, в номере также представлены исследования и публикации, раскрывающие различные аспекты работы с кинодокументами и их использования в исторических исследованиях.

Значительное место в обсуждении за круглым столем заняли поставленные в выступлении руководителя клуба и искусствоведа И.Н. Гращенковой ключевые вопросы: что такое кинохроника, каковы ее функции и взаимосвязь с документальным фильмом и телефильмом исторической тематики. Они неизбежно вывели участников дискуссии на

тему творчества кинорежиссера-документалиста в контексте преломления в авторском фильме событий и фактов истории. Беспристрастность летописца и страстность художника – в этом противопоставлении дискуссия, имеющая давнюю историю, остается актуальной и ныне. Диапазон мнений широк: от призыва снимать «прямое кино», «неприкрашенную хронику-летопись» до требования уметь осмыслить происходящее и утверждения прав художника на личное видение события, от «завершенного кино» (в трактовке Р. Арнхейма¹), запрещающего всякое художественное вторжение в процесс «фотографического копирования», до монтажных фильмов А. Пелешяна², где каждый кадр кинохроники превращается в образ-символ. Естественно, каждое поколение творческих работников находит и утверждает в этом споре нечто свое, отвергая предшествующее. Пример тому – выступление режиссера Л.П. Коршик и ее эмоционально-личностные воспоминания о работе кинодокументалистов Свердловской студии в переломную эпоху конца 1980-х – начала 1990-х гг.

Дискуссия на эту тему дает повод еще раз акцентировать внимание исследователей на необходимости разделения двух информационных пластов документального фильма: оценочного и исторического, на учете синтетической природы кинематографа и понимания несводимости содержания кинодокумента к его текстовому описанию, что требует привлечения к исследованию всего комплекса источников по данной теме. Такой подход, естественно, требует от исследователя определенной подготовки, понимания системы изобразительно-выразительных средств кинематографа, т.е. владения инструментарием для источниковедческого анализа кинодокумента как в историко-информационном, так и в субъективно-оценочном плане. Специально эти вопросы разрабатываются в статье Г.Н. Ланского. Автор определяет возможности общего подхода к изучению кинодокументов и документов на бумажных носителях, использование методов искусствоведческих исследований при анализе кинодокументов и эффективность текстологического подхода к их изучению.

В то же время за рамками дискуссии за круглым столом, посвященным кинохронике, закономерно остался такой значительный пласт потенциальных исторических источников, как научно-популярные, учебные и ведомственные (так называемые «заказные») фильмы. В них зафиксированы многие исторические события и личности в области науки, техники, культуры и других сферах жизнедеятельности (возможно, даже более полно, чем в работах хроникального характера), а общий метраж данных фильмов, вероятно, соизмерим с метражом документального кино. В этом плане в первую очередь надо упомянуть материалы, снятые киногруппами студии «Моснаучфильм» (И.Л. Касаткин, М.М. Рафиков и др.) [подробнее см.: 11] и ряда научно-исследовательских институтов, фиксировавших работы по космической технике (В.И. Афанасьев, Б.А. Смирнов и др.), атомному и ракетному оружию, атомным подводным лодкам в ходе различных испытаний. Кинодокументы этих групп частично использованы в общеэкранных фильмах, а основной объем осел в Государственном архиве научно-технической документации, а также в архивах Федерального агентства по атомной энергии (бывшего Министерства среднего машиностроения), Центра подготовки космонавтов имени Ю.А. Гагарина, Военно-медицинской академии имени С.М. Кирова и других ведомственных архивах в ожидании своих исследователей.

Наконец, в качестве источника исторической информации следует назвать до сих пор мало востребованные в профессиональной научной и кинематографической среде материалы любительского кино. За 30 лет существования кинолюбительского движения,

¹ Рудольф Арнхейм (1904–2007) – известный американский искусствовед, педагог, автор важных работ по теории и психологии искусства. В его концепции «кинематографа будущего» из кинопроцесса исключается всё, что связано с личностью автора, а фильм становится фотографической копией жизни.

² Артавазд (Артур) Ашотович Пелешян – советский кинорежиссер-документалист, яркий представитель документального поэтического кино. В его фильмах кадры хроники отбираются по способности нести в себе обобщение, ритмический рисунок монтажа схож с метрикой стиха, спаян с музыкой и (при отсутствии интервью и дикторского текста) создает объемную поэтическую картину бытия.

возникшего в 1950-х гг. с появлением 8-мм и 16-мм кинокамер и доступных методов обработки, накоплен огромный массив сведений различного характера. С одной стороны, кинолюбитель, находясь на месте в гуще событий, не связанный по рукам иерархической структурой планового кинопроизводства, имел возможность зафиксировать на пленке то, что нередко оказывалось вне поля зрения профессионального кинематографа. Часть любительских фильмов носила общественно значимый характер, демонстрировалась на кинофестивалях различного уровня (от районных до всесоюзных), на региональном телевидении. Известны факты использования их и в документальном кино (в частности, в фильм «Порог» режиссера Р. Сергиенко вошли уникальные кадры, снятые кинолюбителем студии «Припять-фильм» М. Назаренко в день аварии на Чернобыльской АЭС). Сегодня трудно сказать, что из этой летописи сохранилось или переведено на другие носители. С другой стороны, основная часть этих съемок имеет сугубо личный, «камерный» характер, что тем не менее не лишает их статуса исторических документов. В качестве примера (не будем ссылаться на сцены из семейной хроники Гитлера, кочующие из одного телефильма в другой) приведем снятые любительской 8-мм кинокамерой (и сопровождаемые воспоминаниями автора) кадры войны в Афганистане [12 и др.].

Конечно, низкое качество изображения на 16-мм и особенно на 8-мм пленке часто препятствует включению любительских кадров в профессиональное кино, однако есть примеры такого их использования как уникального документа – скажем, «семейной хроники» Н.В. Тимофеева-Ресовского в документальном фильме Е.С. Саканян «Охота на Зубра». Современные технологии (цифровое пок кадровое сканирование, использование иммерсионных жидкостей и специальных программ для устранения механических повреждений, цветокоррекция, подавление шумов и т.п.) делают этот массив доступным для документального кино и исследователей.

В данном контексте представляет интерес и затронутая в выступлениях режиссера Б. Криницына и историка В. Галицкого тема фиксации боевых действий на юго-востоке Украины. Помимо корреспондентов нескольких телеканалов, там систематически ведут съемки и энтузиасты-непрофессионалы, нередко выкладывая свои видеоматериалы в социальных сетях. Вероятно, пришло время ставить вопросы об установлении подлинности, систематизации и обеспечении сохранности снятых ими кадров как чрезвычайно ценных, а то и единственных свидетельств, без которых впоследствии будет крайне сложно разобраться в самой сущности происходящих трагических событий.

Обсуждение проблем публикации кинодокументов показало, что в нынешней ситуации есть понимание необходимости публикации, существуют технические возможности для этого и сложилась практика публикации в Интернете, почти целиком лежащая вне научного обоснования и вне архивной деятельности.

Публикация актуальна как для информационной деятельности киноархивов, так и для исследовательской практики. Однако вопрос о способах публикации кинодокументов (или шире: документальных кинокадров как источника исторических сведений) для их источниковедческого анализа, обеспечения доступности для исследователей (и, по сути, широкого введения их в научный оборот) пока остается открытым. В.М. Магидов в своем фундаментальном труде назвал исследование публикационной деятельности в сфере кинодокументов с целью обоснования различных способов публикации в числе острых проблем, требующих постановки и специального обсуждения [13]. Между тем современные цифровые технологии давно сделали распространение кинофильмов не только возможным, но и в принципе доступным всем исследователям. В Интернете присутствует значительное количество архивной кинохроники (в том числе иностранного происхождения) и других уникальных материалов. Естественно, эти материалы далеко не всегда соответствуют необходимым археографическим и источниковедческим требованиям к публикации документов, но тем не менее находят свое применение в исторических исследованиях. Примером тому является опыт использования немецкого пропагандистского кинофильма для выявления и анализа объектов военно-исторического наследия и реконструкции ландшафта на Бородинском поле в 1941 г., обобщенный в статье А.А. Парамоновой.

В.М. Магидовым поставлен вопрос и о «нетипографских» (или технотронных) способах публикации кинодокументов. При этом априори полагается, что «сам по себе нетипографский способ издания является самостоятельным и сугубо профессиональным

способом передачи информации», доступным только кинематографистам «в процессе создания кинопроизведений различных видов и жанров с использованием кинокадров документального характера». В результате содержащаяся в таких «изданиях кинематографического типа» информация считается идентичной «той, которая имеется в подлиннике» [14]. Однако эти тезисы ограничены сферой кинематографа и телевидения (с необходимыми оговорками о возможности некорректного использования исходных киноматериалов) и не охватывают всего спектра современных технотронных способов публикации. Например, существует возможность опубликовать кинодокументы (с квалифицированным текстовым комментарием) в цифровом виде на DVD-диске в виде приложения к «бумажной» версии издания – таким способом давно пользуются научно-технические журналы в сфере телевидения и звукозаписи. Подобным приложением (авторский видеоматериал М.А. Полищука о Международном симпозиуме по акустической экологии) дополнен сборник научных документов, изданный Российским научно-исследовательским институтом культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева [15]. Новые возможности для публикации аудиовизуальных документов открывают и технологии так называемого «виртуального диска» («облака»). Об этом, в частности, говорил на заседании круглого стола режиссер-документалист А. Кибкало. Некоторые его коллеги по цеху вообще уверены, что социальные сети перевернули мир кино: «Мы этого еще до конца не осознали, но переворот уже произошел» [16].

Очевидно, что публикация кинодокумента в открытом доступе затрагивает как юридические, так и финансовые интересы многих организаций и отдельных лиц, включая и киноархив как место его хранения, и киностудии как правообладателей. Согласование этих интересов в соответствии с действующими положениями об авторских и смежных правах – длительный процесс, требующий тщательной проработки. Но также очевидно, что необходимость публикации кинодокументов сегодня повышается в силу целого ряда факторов. В первую очередь, вследствие ликвидации региональных студий кинохроники (а их в РСФСР было более десятка) и передачи их фильмофондов в Российский государственный архив кинофотодокументов (далее – РГАКФД) [17–19 и др.]. Безусловно, РГАКФД является не только главным киноархивом, но и одним из ведущих исследовательских центров в вопросах кинодокументалистики. И все же концентрация всех кинодокументов в одном архиве сужает круг исследователей, которые могут к ним обратиться, ограничивая доступ к кинодокументам, необходимым для изучения истории конкретного региона.

С данным вопросом тесно связана и проблема некорректного использования кинодокументов. Формы и способы такого использования разнообразны, различаются их причины и побудительные мотивы: от элементарной безграмотности и невежества, недобросовестной работы или пренебрежительного отношения к историческим фактам – до сознательной фальсификации в интересах определенных общественно-политических сил. Об этом подробно рассказывается в статье Г.Е. Малышевой. Для противодействия подобным тенденциям, вероятно, необходима совместная работа всех участников процесса и на всех его этапах – от воспитания уважительного и бережного отношения к кадрам хроники у потребителей и заказчиков, проверки подлинности кинодокументов, редактирования монтажных листов фильмов до публичной и аргументированной критики фактов некорректного использования кинодокументов в кино- и телефильмах.

Ряд других публикуемых материалов посвящен использованию кинодокументов в исследовании конкретных исторических проблем. В частности, в статье А.А. Бабкина раскрываются возможности фондов РГАКФД в изучении истории ярмарочной торговли в РСФСР периода нэпа, публикация Г.С. Чумаченко иллюстрирует случай, когда кадры кинохроники оказались единственным источником исторических сведений, а сопоставление их содержания с текстовыми документами позволило выявить новые факты истории освоения Арктики.

Надеемся, что публикация специального номера журнала «Русский архив» позволяет найти ответы хотя бы на часть поставленных вопросов.

Примечания:

1. Источниковедение новейшей истории России: теория, методология, практика: учебник. М.: Высшая школа, 2004. С. 219.
2. Кузин А.А. Кинофотофоноархивы: учебное пособие. М.: МГИАИ, 1960. 264 с.
3. Александров Е.В. Кинематограф как средство передачи научной информации: автореф. дис... канд. искусствовед. М., 1972. 26 с.
4. Листов В.С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1973. 224 с.
5. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001. 188 с.
6. Аудиовизуальные архивы на рубеже XX–XXI вв. (отечественный и зарубежный опыт). М.: Издательство Ипполитова, 2003. 414 с.
7. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. 240 с.
8. Магидов В.М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005. 394 с.
9. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
10. Образ войны на экране (на материале фильмов и архивных документов стран-участниц Второй мировой войны). М.: ВГИК, 2015. 452 с.
11. Смирнов Б.А. Секретное творчество выпускников операторского факультета ВГИКа. URL: <http://www.leonidkonvalov.ru/cinema/bibl/smironov1.pdf> (дата обращения: 30.03.2016).
12. Кандагар и его окрестности. Афганистан. URL: <http://lookwar.com/local/afgan/954-kandagar-i-ego-okrestnosti-afganistan.html> (дата обращения: 26.02.2016).
13. Магидов В.М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания... С. 13.
14. Магидов В.М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания... С. 246–248.
15. Архив наследия. Выпуск 14. М.: Институт наследия, 2015. 592 с.
16. Интервью: Наталья Бабинцева о начинающих режиссерах. URL: <http://realskill.ru/интервью-наталья-бабинцева-о-начинаю/3772> (дата обращения: 28.02.2016).
17. Ивановский Ю. Конец самарской кинолетописи. Репортаж со студии, которой уже нет. URL: <http://www.samgu.ru/society/culture/26477.html> (дата обращения: 25.02.2016).
18. Манько Н. История Новосибирска в кинохронике: молодой Шило, усатый трамвай и отлов пьяных. URL: <http://nsknews.info/news/155799> (дата обращения: 25.02.2016).
19. Ораниенбаум Я. Саратовский кинопроцесс-2014: игры в открытую. URL: <http://fn-volga.ru/article/view/id/195> (дата обращения: 25.02.2016).

References:

1. Istochnikovedenie noveyshey istorii Rossii: teoriya, metodologiya, praktika [Chronology of the modern history of Russia: theory, methodology, practice]: uchebnik. M.: Vysshaya shkola, 2004. S. 219.
2. Kuzin A.A. Kinofotofonoarkhivy [Cinema-photo-phono archives]: uchebnoe posobie. M.: MGIAI, 1960. 264 s.
3. Aleksandrov E.V. Kinematograf kak sredstvo peredachi nauchnoy informatsii [The cinematography as a means of conveying scientific information]: avtoref. dis... kand. iskusstvoved. M., 1972. 26 s.
4. Listov V.S. Istoriya smotrit v obyektiv [History stares into the lens]. M.: Iskusstvo, 1973. 224 s.
5. Malkova L.Yu. Sovremennost kak istoriya. Realizatsiya mifa v dokumentalnom kino [Modernity as history. The realization of the myth in documentary film]. M.: Materik, 2001. 188 s.
6. Audiovizualnye arkhivy na rubezhe 20–21 vv. (otechestvennyy i zarubezhnyy opyt) [Audiovisual archives at the turn of XX–XXI centuries (national and foreign experience)]. M.: Izdatelstvo Ippolitova, 2003. 414 s.
7. Dzhulay L.N. Dokumentalnyy illyuzion: otechestvennyy kinodokumentalizm – opyty sotsialnogo tvorchestva [Documentary illusion: Russian kinodokumentalista experiments in social creativity]. 2-e izd. dop. i pererab. M.: Materik, 2005. 240 s.
8. Magidov V.M. Kinofotodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya [Cinema-photo documents in the context of historical knowledge]. M.: RGGU, 2005. 394 s.
9. Dobrenko E. Muzey revolyutsii: sovetskoye kino i stalinskiy istoricheskiy narrativ [The museum of the revolution: Soviet cinema and the Stalinist historical narrative]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 424 s.
10. Obraz voyny na ekrane (na materiale filmov i arkhivnykh dokumentov stran-uchastnits Vtoroy mirovoy voyny) [The image of war on the screen (on the material of films and archival documents of the participating countries of the Second world war)]. M.: VGIK, 2015. 452 s.
11. Smirnov B.A. Sekretnoe tvorchestvo vypusnikov operatorskogo fakulteta VGIKa [A secret creativity of the graduates of the operator's faculty of State Institute of Cinematography]. URL: <http://www.leonidkonvalov.ru/cinema/bibl/smironov1.pdf> (data obrascheniya: 30.03.2016).

12. Kandagar i ego okrestnosti. Afganistan [Kandahar and its surroundings. Afghanistan.]. URL: <http://lookwar.com/local/afgan/954-kandagar-i-ego-okrestnosti-afganistan.html> (data obrascheniya: 26.02.2016).
13. Magidov V.M. Kinofotodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya... [The cinema-photo documents in the context of historical knowledge...]. S. 13.
14. Magidov V.M. Kinofotodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya... [The cinema-photo documents in the context of historical knowledge...]. S. 246–248.
15. Arkhiv naslediya [The archive heritage]. Vypusk 14. M.: Institut naslediya, 2015. 592 s.
16. Intervyu: Natalya Babintseva o nachinayushchikh rezhisserakh [Interview: Natalia Babintseva about young film directors]. URL: <http://realskill.ru/intervyu-natalya-babintseva-o-nachinayu/3772> (data obrascheniya: 28.02.2016).
17. Ivanovskiy Yu. Konets samarskoy kinoletopisi. Reportazh so studii, kotoroy uzhe net [The end of Samara chronicle. A report from the studio, which no longer exists]. URL: <http://www.samru.ru/society/culture/26477.html> (data obrascheniya: 25.02.2016).
18. Manko N. Istoriya Novosibirska v kinokhronike: molodoy Shilo, usatyy tramvay i otlov pyanykh [The history of Novosibirsk in the newsreel: young Shyla, mustachioed tram and catching drunks]. URL: <http://nsknews.info/news/155799> (data obrascheniya: 25.02.2016).
19. Oranienbaum Ya. Saratovskiy kinoprotsess-2014: igry v otkrytuyu [Saratov cinema-2014: games in the open]. URL: <http://fn-volga.ru/article/view/id/195> (data obrascheniya: 25.02.2016).

УДК 791.43+930.253

**«Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино»:
кинодокументы как исторические источники**

Евгений Федорович Кринко

Институт социально-экономических и гуманитарных исследований
Южного научного центра Российской академии наук, Российская Федерация
344006, Ростов-на-Дону, проспект Чехова, 41
Доктор исторических наук
E-mail: krinko@ssc-ras.ru

Геннадий Семёнович Чумаченко

Независимый исследователь
Российская Федерация, 117133, Москва, а/я 27-226
E-mail: arckinema@yandex.ru

Аннотация. Статья носит вводный характер и знакомит с материалами специального номера «Русского архива»: стенограммой и резолюцией круглого стола на тему «Кинохроника как зримая память эпохи», источниковедческими статьями теоретического и прикладного характера (авторы Г.Н. Ланской, Г.Е. Малышева, А.А. Бабкин, А.А. Парамонова), публикуемыми архивными документами (публикатор Г.С. Чумаченко) и воспоминаниями кинорежиссера Л.П. Коршик. Наряду с кинохроникой в качестве исторических источников рассматриваются научно-популярные, учебные и ведомственные фильмы, а также любительское кино. Авторы анализируют проблемы публикации кинодокументов, а также факты некорректного использования кинохроники.

Ключевые слова: исторические источники, источниковедение, кинодокументы, кинохроника, публикация источников.

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, иницилирующего 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 дикие 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 переулочек, 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 ребяташек, 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 подсушиться! 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, иницилируйте 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 постскриптуме, 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 киносъемок на киноплёнку как на традиционный оптимальный материальный носитель изображения.

17. Поддерживать обучение съемкам 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».

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. 51–56, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.51
www.ejournal16.com



Articles and Reports

UDC 930.2:791.43.01

Problems and Methods of Source Study of Cinema Documents

Grigory N. Lanskoj

Russian State University for the Humanities, Russian Federation
6, Miusskaya Square, Moscow, 125993, GSP-3
Dr. (History)
E-mail: gri_lanskoi@list.ru

Abstract

The article is devoted to basic problems of analysis and interpretation of cinema documents in historical studies, with the possibility of shared approach to the study of cinema and paper documents, the using of art studies principles to the analysis of cinema documents and the efficacy of textual approach to the study of cinema documents among them. The forms of applying different scientific methods to the evaluation of cinema documents as historical sources are also discussed in the article.

Keywords: cinema documents, history, interpretation, methods, source studies.

В условиях произошедшего на рубеже 1980–1990-х гг. отказа представителей отечественной исторической науки от сформированных в Советском государстве в 1920–1930-х гг. идеологических установок у них появилась возможность самостоятельного выбора информационной и теоретической базы осуществляемых исследований. При этом даже расширение методологического выбора за счет внедрения культурно-феноменологических установок и других источников формирования нового когнитивного осмысления исторических явлений не привело к преодолению ряда стереотипных представлений об источниках и методах формирования знаний о прошлом. В частности, в условиях плюралистического восприятия и использования различных методологических подходов появлялись утверждения о возможности получения точного гуманитарного знания [1–2]; подчеркивалась необходимость выработки универсальных критериев источниковедческой оценки любых типов информационных ресурсов для их систематизации по степени объективности и достоверности [3–4].

Данные научные представления, основанные на позитивистском восприятии ценности исторического знания, принесли существенную пользу на этапе формирования общей схемы исторического процесса и выработки фундаментальных знаний о методике и практике осуществления профессиональными историками своей исследовательской работы. Без них в значительной мере не могло сформироваться необходимое с экспертной и дидактической точки зрения представление о том, что должно являться основой ремесла историка в практическом и интеллектуальном отношении. Данное представление было зафиксировано в основополагающих исследованиях, отразивших сущность позитивистской

методологии исторических исследований [5–6], а также в учебной литературе по источниковедению отечественной [7–8] и зарубежной [9] истории различных периодов. При этом уже к середине XX в. ученые, занимавшиеся в первую очередь философским осмыслением исторических процессов и явлений, предполагали неизбежный кризис позитивистской модели изучения и объяснения прошлого, обусловленный стремлением к выработке универсальной объяснительной модели и механистичным подходом к анализу содержания исторических источников. В этом плане одной из наиболее значимых стала работа английского философа и историка Р.Дж. Коллингвуда, опубликованная уже после его смерти [10].

По мере внедрения междисциплинарности в практику исторических и в их рамках источниковедческих исследований расхождение между стремлением получать объективные исторические знания и закрепившейся на стереотипном уровне одномерностью применявшейся исследовательской методики становилось все более очевидным. В одних случаях оно проявлялось в том, что обоснованно избравшийся и по определению широкий информационный подход к исследованию исторических источников синтезировался с традиционной схемой реконструкции исторических условий, социальной позиции и степени объективности мировоззрения авторов изучаемых источников [11]. В других случаях использовавшаяся эклектичная совокупность приспособленных для применения в рамках научных исследований методологических подходов оказывалась по существу отвлеченной от конкретного анализа доступной исследователю совокупности исторических источников [12], что затрудняло потенциальное применение соответствующей методологической базы.

Таким образом, развитие теоретической базы гуманитарного и социального знания существенно опередило во второй половине XX – начале XXI вв. процесс совершенствования методики конкретных исторических исследований. С особенной очевидностью это проявилось в отношении кинодокументов, которые длительное время находились и по-прежнему остаются на периферии исторических знаний, несмотря на попытки отдельных исследователей [13] показать их потенциальную роль в реконструкции содержания явлений, событий и профессиональной активности исторических деятелей. Поэтому основной проблемой источниковедческого изучения кинодокументов является выбор методологического подхода к их использованию и интерпретации, осуществляемый между универсалистской, характерной для традиционного позитивизма, и феноменологической парадигмами исторического познания.

При осуществлении данного выбора необходимо обратиться к особенностям эволюции корпуса источников по российской и зарубежной истории. Они заключались, прежде всего, в воздействии достижений научно-технического прогресса на процессы документирования действительности, в расширении совокупности массовых с точки зрения распространенности их создания исторических источников и в возраставшем стремлении людей воплощать в процессе целенаправленной творческой деятельности свои знания и эмоции. Кроме этого, на протяжении XX и начала XXI вв. различные социальные институты и, прежде всего, государство оказывали активное воздействие на практику массового создания тех информационных ресурсов, которые могли наиболее эффективно воздействовать на сознание людей, корректировать в идеологически и практически значимом направлении их мировоззрение.

Исходя из указанных особенностей, становится очевидным, что значимость хроникальных кинодокументов выявлялась их создателями, заказчиками, а затем исследователями именно в контексте специфики данного вида изобразительных и затем аудиовизуальных источников. Именно на нее обращали внимание многие авторы (например, Б.А. Матушевский [14], В.А. Готвальд [15], Н.Е. Ермилов [16]), когда осуществляли сравнение произведений кинематографа с фотографическими изображениями. При этом акцент на технических особенностях при определении информационной ценности кинодокументов, характерный для исследовательской литературы вплоть до начала 1960-х гг., был связан с отсутствием разработанных методов научно-исторического исследования для данного вида источников. В период формирования советского государства, одним из несомненных достижений которого стала ликвидация неграмотности значительной части населения, именно кинодокументы становились необходимым источником не только политической, но и сугубо практической информации.

Наконец, очевидным является тот факт, что произведения документального кинематографа создаются главным образом для того, чтобы с помощью присущих им выразительных средств дополнять и даже заменять сведения из письменных источников, что с существенным эффектом проявляется, например, при формировании содержательного наполнения информационно-телекоммуникационных сетей. Вследствие обозначенных обстоятельств не вызывает сомнений то, что при решении рассмотренной проблемы методологического выбора кинодокументы должны изучаться именно с позиций феноменологического подхода, не подводящего оценку их содержания под одинаковые критерии с письменными и вещественными источниками.

Вторая проблема источниковедческого изучения кинодокументов связана с применением искусствоведческих подходов к научной оценке их содержательной ценности. Несмотря на успешный опыт их использования в работах Л.М. Рошаля [17–18], а также на представление их обоснованности в работах выдающихся деятелей кинематографа [19], данные подходы по-прежнему воспринимаются специалистами в области источниковедения кинодокументов достаточно скептически. В частности, в связи с этим существует ошибочное представление о том, что осуществленное покadroвое описание фильма, сюжета или выпуска киножурнала является достаточным для получения представления об объективных информационных возможностях созданных аудиовизуальных произведений. Примечательным является и тот факт, что художественно-эстетическая ценность кинодокументов, а также произведений фотографии, как правило, относится при экспертизе их ценности к числу имеющих периферийное значение практических факторов, а традиционно приоритетные критерии ценности – например, критерий достоверности – практически переносятся на данные источники информации с письменных документов. На наш взгляд, в условиях практической исчерпанности теоретических знаний об общих с другими видами исторических источников информационных особенностях кинодокументов, сводящихся к способности визуализировать различные события и объекты, перспективы источниковедческого изучения кинодокументов связаны именно с интеграцией исторических и искусствоведческих подходов. В результате ее обеспечения станет возможным исследование такого значимого с точки зрения социального и гуманитарного знания объекта, как формирующаяся в процессе творческого использования изобразительных и аудиовизуальных документов и постоянно трансформирующаяся в своих различных проявлениях экранная культура.

В рамках интерпретации содержания кинодокументов, предшествующей определению их исторической и эстетической ценности, актуальной является проблема изучения и структурирования имеющейся в нем текстовой информации. Следует подчеркнуть, что эта информация должна классифицироваться исследователями по двум признакам – структурному и содержательному. В рамках структурной классификации в произведениях документального кинематографа выделяются синтаксические и семантические элементы, связанные соответственно с особенностями строения документальных кинопроизведений и со смысловым наполнением структурируемых в процессе монтажа кинокадров. Содержательный признак является основанием для разделения выраженной и скрытой, намеренной и ненамеренной информации, которое в одинаковой мере является актуальным для любых видов исторических источников, являющихся продуктом целенаправленной творческой деятельности.

Хотя в рамках обоснованного и успешно примененного в 1980-х гг. академиком И.Д. Ковальченко информационного подхода рассматриваемая исследовательская проблема структурирования и интерпретации текста была решена на методологическом уровне, ее эмпирическое решение было начато только в отношении письменных источников личного происхождения, не дойдя тем самым до изобразительных и аудиовизуальных документов. На наш взгляд, перспективным направлением ее практического решения в отношении кинодокументов является комплексное исследование сценария, формальной структуры, содержания и средств художественной выразительности аудиовизуального произведения. При этом в качестве методологической основы могут использоваться многие исследования В.Б. Шкловского [20–21], Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна [22–23], сочетавшие в себе анализ литературных и кинематографических произведений, а также масштабные работы в области

семиотики кинематографа, сформировавшие теоретическую основу современного киноведения [24].

Решение проблем источниковедческого изучения кинодокументов, которое является основанием для преодоления сформировавшихся в историографии стереотипов, не может быть осуществлено без обоснованного выбора эффективной научно-методической базы анализа и интерпретации данных источников информации.

Основное значение в рамках ее структуры имеет ретроспективный метод, который дает возможность выявить объективные и субъективные условия создания изобразительных и аудиовизуальных источников ретроспективной информации. Именно в соответствии с характером и содержанием этих условий формируются такие свойства кинодокументов, как подлинность и достоверность. Представляется очевидным, что подлинность кинематографического произведения обозначает соответствие его содержания свойствам реальных объектов кинодокументирования и является, таким образом, объективным свойством изобразительного или аудиовизуального документа.

Понятие достоверности обозначает способность фильма или сюжета представлять объективную, лишённую субъективной тенденциозности интерпретацию исторических событий и явлений. Данное разделение является особенно важным именно для хроникально-документальных произведений, которые, исходя из своей технологической специфики, как правило, фиксируют реальные события, но при этом могут исказить целостную историческую картину, которая формируется из этих событий. С другой стороны, в отношении произведений художественного кинематографа понятие достоверности в качестве оценочной категории может быть применено только в условном смысле, а именно в случае использования при создании данных произведений приема документирования.

Вторым методом источниковедческого изучения кинодокументов является логический метод, совмещающий исследование представленных в виде монтажных кадров элементов содержания в целостную совокупность представлений об информационном значении кинопроизведения. При использовании данного метода необходимо учитывать то, что содержание кадров, как правило, имеет многозначный характер, включая в себя различные детали в виде избираемых планов съемки, облика запечатленных персонажей и иных объектов, представленных в кадре надписей (скриптов), закадрового и внутрикадрового текста. Каждый из перечисленных содержательных элементов выступает объектом индивидуальной оценки, что, в частности, характерно для анализа и интерпретации историко-хроникальных кинопроизведений. При этом следует подчеркнуть, что методика изучения способов презентации исторических явлений с помощью художественных и документальных образов является к настоящему времени разработанной в основном только для литературных произведений [25], нуждаясь применительно к кинодокументам и в методическом, и в практическом освоении.

Третьим методом источниковедческого изучения кинодокументов, имеющим наиболее распространенное применение, является компаративный метод. Вплоть до настоящего времени его использование нередко осуществляется без учета феноменологической специфики аудиовизуальных произведений и поэтому приводит к искаженным результатам. В частности, ошибочно использование для определения полноты и достоверности содержащихся в кинодокументах сведений об исторических событиях приема транспозиции, то есть перевода кинематографического текста в форму литературного описания этих событий и последующего сопоставления данного описания с текстами доступных письменных источников. При использовании данного методического приема критерием объективности становится содержание письменных источников, которые, впрочем, также нуждаются в источниковедческой критике. На наш взгляд, объектом сравнения при изучении кинодокументов могут являться только различные выявленные съемки одного и того же события или исторического явления, а критерием сравнения станет сама объективная историческая реальность. Именно в этом случае будет учтена такая закономерно возникающая особенность произведений изобразительной и аудиовизуальной хроники, как фрагментарность отражения документируемых событий.

Таким образом, рассмотренные проблемы и методы источниковедческого изучения кинодокументов свидетельствуют о необходимости развития данного направления научных исследований в сторону комплексности и междисциплинарности. Только в этом случае

станет возможным дальнейшее расширение и углубление информационной базы социально-гуманитарного исторического знания.

Примечания:

1. Медушевская О.М. Источниковедение. Теория, история и метод. М.: РГГУ, 1996. 90 с.
2. Медушевская О.М. Теория и методология когнитивной истории. М.: РГГУ, 2008. 396 с.
3. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник // Отечественная история. 1992. № 5. С. 58–80.
4. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005. 408 с.
5. Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.: Наука, 1986. 259 с.
6. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. М.: Наука, 2003. 486 с.
7. Тихомиров М.Н. Источниковедение истории СССР. Вып. 1. С древнейших времен до XVIII века. М.: Издательство социально-экономической истории, 1962. 486 с.
8. Кабанов В.В. Источниковедение истории советского общества. Курс лекций. М.: РГГУ, 1997. 280 с.
9. Григорьева И.В. Источниковедение новой и новейшей истории стран Европы и Америки. М.: Высшая школа, 1984. 335 с.
10. Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография / пер. с англ. М.: Наука, 1980. 486 с.
11. Ковальченко И.Д. Исторический источник в свете учения об информации: к постановке проблемы // История СССР. 1982. № 3. С. 129–148.
12. Данилевский И.Н., Кабанов В.В., Медушевская О.М., Румянцева М.Ф. Источниковедение. Теория. История. Метод. Источники российской истории. М.: РГГУ, 2000. 702 с.
13. Ferro M. Le cinema et l'histoire. Paris: Gallimard, 1993. 290 p.
14. Матушевский Б.А. Живая фотография: Чем она является и чем она должна стать // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 21–69.
15. Готвальд В.А. Кинематограф («живая фотография»): его происхождение, устройство, современное и будущее общественное и научное значение. М.: [Б.и.], 1909. 120 с.
16. Ермилов Н.Е. Кинематограф: его история, устройство и тайны. Л.: Прибой, 1925. 146 с.
17. Рошаль Л.М. За кадрами правды. Поэзия факта и авторская точка зрения. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1986. 88 с.
18. Рошаль Л.М. Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино. М.: Материк, 2001. 205 с.
19. Козинцев Г.М. Глубокий экран. Л.: Искусство, 1971. 386 с.
20. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1974. 265 с.
21. Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. 574 с.
22. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 94 с.
23. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 144 с.
24. Разлогов К.Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. 158 с.
25. Нечкина М.В. Функция художественного образа в историческом процессе. М.: Наука, 1982. 217 с.

References:

1. Medushevskaya O.M. Istochnikovedenie. Teoriya, istoriya i metod [Source studies. Theory, history and method]. M.: RGGU, 1996. 90 s.
2. Medushevskaya O.M. Teoriya i metodologiya kognitivnoy istorii [Theory and methodology of cognitive history]. M.: RGGU, 2008. 396 s.
3. Magidov V.M. Kinofotofonodokumenty kak istoricheskiy istochnik [The cinema-photo-phono documents as a historical source]. // Otechestvennaya istoriya. 1992. № 5. S. 58–80.
4. Magidov V.M. Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya [The cinema-photo-phono documents in the context of historical knowledge]. M.: RGGU, 2005. 408 s.
5. Blok M. Apologiya istorii ili remeslo istorika [Apology of history or the craft of the historian]. M.: Nauka, 1986. 259 s.
6. Kovalchenko I.D. Metody istoricheskogo issledovaniya [Methods of historical research]. M.: Nauka, 2003. 486 s.
7. Tikhomirov M.N. Istochnikovedenie istorii SSSR [Sources of the history of the USSR]. Vyp. 1. S drevneyshikh vremen do 18 veka. M.: Izdatelstvo sotsialno-ekonomicheskoy istorii, 1962. 486 s.
8. Kabanov V.V. Istochnikovedenie istorii sovetskogo obshchestva [Sources of the history of Soviet society]. Kurs lektsiy. M.: RGGU, 1997. 280 s.

9. Grigoryeva I.V. Istochnikovedenie novoy i noveyshey istorii stran Evropy i Ameriki [Source studies of modern and contemporary history of Europe and America]. M.: Vysshaya shkola, 1984. 335 s.
10. Collingwood R.G. Ideya istorii [The idea of the history]. Avtobiografiya / per. s angl. M.: Nauka, 1980. 486 s.
11. Kovalchenko I.D. Istoricheskiy istochnik v svete ucheniya ob informatsii: k postanovke problemy [A historical source in light of the doctrine of information: problem definition] // Istoriya SSSR. 1982. № 3. S. 129–148.
12. Danilevskiy I.N., Kabanov V.V., Medushevskaya O.M., Rumyantseva M.F. Istochnikovedenie. Teoriya. Istoriya. Metod [Source studies. Theory. History. Method]. Istochniki rossiyskoy istorii. M.: RGGU, 2000. 702 s.
13. Ferro M. Le cinema et l'histoire [The cinema and history]. Paris: Gallimard, 1993. 290 p.
14. Matushevskiy B.A. Zhivaya fotografiya: Chem ona yavlyaetsya i chem ona dolzhna stat [Live photography: What it is and what it should be]. // RGALI. F. 2057. Op. 1. Ed. khr. 55. L. 21–69.
15. Gotvald V.A. Kinematograf ("zhivaya fotografiya"): ego proiskhozhdenie, ustroystvo, sovremennoe i budushee obschestvennoe i nauchnoe znachenie [The film ("living picture"): the origin, the unit, modern and future social and scientific value]. M.: [B.i.], 1909. 120 s.
16. Ermilov N.E. Kinematograf: ego istoriya, ustroystvo i tayny [The cinema: its history, structure and mystery]. L.: Priboy, 1925. 146 s.
17. Roshal L.M. Za kadrami pravdy. Poeziya fakta i avtorskaya tochka zreniya [Behind the scenes of the truth. The poetry of fact and the author's point of view]. M.: Vsesoyuznoe byuro propagandy kinoiskusstva, 1986. 88 s.
18. Roshal L.M. Effekt skrytogo izobrazheniya. Fakt i avtor v neigrovom kino [The effect of the latent image. Fact and the author in non-fiction films]. M.: Materik, 2001. 205 s.
19. Kozintsev G.M. Glubokiy ekran [The deep screen]. L.: Iskusstvo, 1971. 386 s.
20. Shklovskiy V.B. O teorii prozy [About prose theory]. M.: Federatsiya, 1974. 265 s.
21. Shklovskiy V.B. Za 60 let. Raboty o kino [Over 60 years. The works about film]. M.: Iskusstvo, 1985. 574 s.
22. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [The semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: Eesti raamat, 1973. 94 s.
23. Lotman Yu.M., Tsvivan Yu.G. Dialog s ekranom [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra, 1994. 144 s.
24. Razlogov K.E. Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitel'nosti [The art of the screen: the problem of expressiveness]. M.: Iskusstvo, 1982. 158 s.
25. Nechkina M.V. Funktsiya khudozhestvennogo obraza v istoricheskom protsesse [The function of the artistic image in the historical process]. M.: Nauka, 1982. 217 s.

УДК 930.2:791.43.01

Проблемы и методы источниковедческого изучения кинодокументов

Григорий Николаевич Ланской

Российский государственный гуманитарный университет, Российская Федерация
 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, 6
 Доктор исторических наук
 E-mail: gri_lanskoi@list.ru

Аннотация. Статья посвящена основным проблемам анализа и интерпретации кинодокументов. В частности, обсуждается возможность общего подхода к изучению кинодокументов и документов на бумажных носителях, использование практики искусствоведческих исследований при анализе кинодокументов и эффективность текстологического подхода к изучению кинодокументов. В статье также продемонстрированы формы применения различных научных методов для оценки кинодокументов в качестве исторических источников.

Ключевые слова: интерпретация, история, источниковедческие исследования, кинодокументы, методы.

Copyright © 2016 by Academic Publishing House *Researcher*



Published in the Russian Federation
 Russkii Arkhiv
 Has been issued since 1863.
 ISSN: 2408-9621
 Vol. 11, Is. 1, pp. 57–64, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.57
www.ejournal16.com



UDC 791.43:930.25(47+57)

Russian State Archive of Film and Photo: Problems of Scientific Processing of Audiovisual Documents and the Possibility to Counter the Falsification of Historical Newsreels

Galina E. Malysheva

Russian State Documentary Film and Photo Archive
 Russian Federation
 1, Rechnaya Street, Krasnogorsk, Moscow Region, 143400
 E-mail: vic_nic_bat@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of film documents of the Russian State Documentary Film and Photo Archive restoring the initial cut and its descriptions, editing assembling sheets, creating a system of film catalogues. Several case studies illustrate the falsification of the historic chronicles in the early 20th century and contemporary cinema and TV production.

Keywords: explanation and description of the shooting, falsification of newsreels, film chronicle, film cut, historical source, movie, negative, newsreel, Russian State Documentary Film and Photo Archive.

Современный Российский государственный архив кинофотодокументов (далее – РГАКФД) был образован 12 октября 1926 г. в составе иллюстративного отдела Архива Октябрьской революции (АОР) решением коллегии Центрального архива РСФСР об организации «первого в мире Центрального архива иллюстрации по фото- и киносъемкам». Первоначально его фонд составляли национализированные в 1918–1919 гг. материалы частных кинофирм и кинодокументы первых лет советской власти. В конце 1928 г. он получил статус самостоятельного отдела АОРа, собранные материалы переместили в новое хранилище, провели переучет, начали прием и размещение поступающих документов, составление описей и справочных карточек. В отделе работали всего четыре человека, поэтому из-за огромного потока документов их инвентаризацию проводили без разборки, в порядке поступления. В 1931 г. отдел был преобразован в Центральный фотокиноархив РСФСР, который в 1934 г. объединен с Центральным государственным архивом звуковых записей СССР в Центральный фонофотокиноархив СССР. В 1941 г. его название изменено на Центральный государственный архив кинофотофонодокументов СССР. В 1967 г. он был разделен на Центральный государственный архив звукозаписей СССР и Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР. В 1992 г. архив кинофотодокументов получил современное название – РГАКФД, в том же году к нему в качестве филиала был присоединен Центральный государственный архив кинофотодокументов РСФСР в городе Владимире (в 1997 г. ликвидирован) [1]. Сейчас РГАКФД – одно из самых крупных кинохранилищ мира. В его фондах собрано свыше 30 тысяч наименований кинодокументов. Это фильмы, журналы и так называемая «кинолетопись» – специально снятый для истории материал.

После переезда архива в Красногорск в 1953 г. и открытия через два года кинолаборатории были предприняты меры по копированию и восстановлению первоначального монтажа кинодокументов. Тщательный анализ первоисточников, изучение прессы и авторских описей киножурналов в фондах Центральной студии документальных фильмов позволили архивистам накопить уникальный опыт, в результате чего большая часть разрозненных фрагментов дореволюционных и советских материалов была восстановлена в первоначальном (или приближенном к первоначальному) монтаже, съемки датированы, опознаны снятые объекты и люди. Для этого изучалась фабричная маркировка, авторские надписи на киноплёнке (в том числе нумерация монтажных планов), особенности графического оформления заголовков и внутренних титров сюжетов. По характерным дефектам на негативах определялась возможная принадлежность материалов к одному первоисточнику, а нумерация титров служила информацией о последовательности сюжетов в кинодокументах. Так, в одних случаях были разъединены ошибочно объединенные фильмы, а в других – из нескольких фрагментов, обнаруженных под разными учетными номерами, воссоединены в единое целое фильмы и журналы. Например, разъединили фильмы производства фирмы «Бр. Пате» «Высочайший смотр юнкеров в Москве и отъезд государя императора с августейшей семьей из Москвы 6 августа» 1914 г. и «Принятие присяги солдат Екатеринбургского полка в Московском Кремле» 1910 г. Буквально по фрагментам (с помощью сравнительного анализа киносъемок с аналогичными архивными фотодокументами) из разных учетных номеров собрали уникальные киносъемки Саровских торжеств 1903 г. с участием императора Николая II и всех членов семьи Романовых. А в нескольких номерах нашли фрагменты фильма в семи частях «Балтийский флот» акционерного общества «А.А. Ханжонков и К^о».

Записи в дневниках последнего российского императора и сравнение киносъемок с архивными фотографиями позволили установить их принадлежность к фильмам «Торжественное освящение храма Воскресения Христова в Петербурге в Высочайшем присутствии 14 августа 1907 года» и «Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском селе» 1912 г. оператора А.К. Ягельского. Были изучены и атрибутированы съемки Л.Н. Толстого, датированы и описаны видовые фильмы разных фирм, такие, как, например, «Спорт в Батавии» (1908 г.), «Старый Гамбург» (1909 г.), «Вулкан Килауэа» (1910 г.), «Жизнь евреев в Палестине» (1913 г.) [2–8]. Было установлено, что Скобелевский комитет стал снимать свои фильмы уже в 1913 г.

Архивисты вернули «из небытия» и ввели в научный оборот две трети (более 300) фильмов и киножурналов Первой мировой войны (журналы «Русская военная хроника» Скобелевского комитета, «Пате-журнал», «Хроника Гомон», «Эклер-журнал», «Хроника Альянс», «Хроника Пегас», «Хроника Паризиана», «Летопись войны» фирмы «Бр. Пате» и др.). Восстановили практически все фильмы о Ставке Верховного главнокомандующего и с фронтов войны, определив, в том числе, авторство многих фронтовых киносъемок, осуществленных операторами Дж. Эрколе, А.К. Ягельским, Н.М. Топорковым, И.Д. Доредом, К. Новицким, П.В. Ермоловым и С. Зебелем [9–16]. Изучение материала позволило также установить, что в архиве имеются иностранные фильмы 1915–1917 гг., основанные на съемках боевых действий французских и английских войск на фронтах Первой мировой войны (производства Французского кинематографического синдиката и Кинематографического отдела Британского главного штаба), которые числились в архиве под названием «Иностранная хроника». Титры их были переведены на русский язык, материал «очищен» от инородных примесей, собран в целое из отдельных фрагментов, датирован и описан.

Частично или полностью из разных фрагментов были собраны и воссоединены с негативами под одними учетными номерами несколько сотен немых и звуковых киножурналов 1929–1959 гг.: «Социалистическая деревня», «Киноправда», «Кинонеделя», «Госкинокалендарь», «Совкиножурнал», «Советское искусство» и др. Были также восстановлены перемонтированные ранее фильмы Д. Вертова «История гражданской войны», «Годовщина революции». Однако до сих пор остаются не восстановленными те материалы, которые сохранились во фрагментах неизвестной принадлежности и о которых пока не найдены сведения в других источниках.

На все принятые в архив кинодокументы составлялись описи, создавалась система каталогов (сначала справочные карточки были рукописные, а позднее с приобретением машинописной техники печатались на специальных бланках). С 1997 г. в архиве создается электронная база на кинодокументы с выходными данными и аннотациями, которая доступна для пользователей на сайте РГАКФД.

В середине 1950-х гг. в архиве был введен новый плановый вид работы – редактирование студийных монтажных листов, которые стали поступать вместе с кинодокументами (свыше 20 лет архивисты этим занимались по собственной инициативе). Но довольно быстро в них обнаружилось большое количество различных ошибок и несоответствий с кинодокументами. Даже порядковые номера планов на пленке и в описи не совпадали. Стало понятно, что если архивный каталог формировать по ним, то он перестанет существовать как научно-справочный аппарат, поэтому весь поступающий киноматериал (в том числе все элементы комплекта – негатив, позитив, дубль-позитив) в обязательном порядке стал пересматриваться и сверяться с описями. Определялись негативные и дубль-негативные (контратипные) планы, проверялось соответствие нумерации описям, полнота и точность описаний съемок. Дополнялась информация о технических характеристиках планов (метраж, цветность, ускорение, наплывы, панорама, двойные экспозиции, затемнение, мультипликация, игровая реконструкция, съемка с видео, черно-белые сюжеты в цветных фильмах) и измерялся общий метраж элементов комплекта.

Работа с «кинолетописью» и остатками от монтажа имеет свою специфику, т.к. их негативы, позитивы и лаванды (промежуточные позитивы) отличаются друг от друга длиной, полнотой сюжетов и не нумеруются. При исследовании таких сюжетов используются операторские записи, в которых фиксируется время и место съемок, некоторые из запечатленных на пленке лиц, особенности их внешнего вида и т.д. Стремясь к максимально полному раскрытию съемок, архивисты уточняют названия улиц и архитектурных сооружений, воспроизводят тексты плакатов, лозунгов и вывесок, делают переводы надписей с иностранных языков, опознают снятых в кадре людей и т.д. Наиболее трудоемкой оказывается сверка описей с фильмами, построенными на отечественном или зарубежном хроникальном материале. Так как в монтажных листах никогда не дается сносок, из каких первоисточников они перекопированы, их редактирование порой превращаются в настоящую исследовательскую работу с привлечением фотографий, литературных источников, мемуаров и бумажных документов других архивов. По справочникам и научным трудам изучаются отдельные факты из истории разных стран, проводятся консультации со специалистами других научно-исследовательских учреждений.

Приведем такой пример. Несколько десятков страниц монтажного листа на фильм «Еще раз о тревогах века» о Движении неприсоединения вместо точных данных о событиях содержали скупые формулировки («Зал заседания ООН», «Участники ассамблеи ООН», «Английские колонизаторы выходят из машин», «Д. Неру беседует с мужчиной», «Заседание», «Женщина», «Самолет сбрасывает бомбы», «Выступает Д. Неру», «Сидит Рузвельт» и т.п.). Архивисту пришлось досконально изучить историю всех конференций Движения и международных отношений в фактах и лицах, историю вооруженных сил разных стран в конкретные периоды. И только после этого большинство сюжетов фильма было атрибутировано.

Опечатки в монтажных листах нередко коренным образом искажают их содержание. Используемый при монтаже фильмов иконографический материал (снимки живописных картин, скульптур и архитектурных сооружений, фотографии, фрагменты игровых фильмов, страницы бумажных текстов и прочее) в монтажных листах называется хроникой. Определив характер кинокадра, архивист вписывает уточнения в текст аннотаций каждой единицы учета.

В последнее время существенную помощь в расшифровке архивных кинодокументов стали оказывать отдельные кинематографисты и профессиональные историки. Так, например, режиссер фильма «До войны я был маленьким» Д.Ф. Федорин помог установить, что негатив № 1038 – это первоисточник «Русской военной хроники, серия 4» 1914 г. Скобелевского комитета, который ранее числился просто «хроникой». Телекомпания «Голд Медиум» с 2012 г. организовала на телеканале «Культура» просветительский цикл передач

«Запечатленное время», в которые научный сотрудник РГАКФД В.Н. Баталин приглашает специалистов, рассказывающих об истории снятых событий. А историк Д.Ю. Козлов помог опознать капитана 1-го ранга К. Нехаева и вице-адмирала Л. Кербера в фильме 1913 г. фирмы А.А. Ханжонкова «Балтийский флот».

РГАКФД получает с 1993 г. на хранение и видеоматериалы, на которые составляются развернутые описи. Первоначально описи на них были крайне примитивны (без тайм-кодов, пересказывалось общее содержание фильма, либо конкретные съемки обозначались одним-двумя словами, типа «мальчик», «женщина», «хроника»). С помощью специалистов отдела комплектования ассистенты режиссеров начали их дополнять подробностями. Но электронная база данных на видеоматериалы все равно не может заменить предметно-тематический каталог архива, т.к. в монтажных листах и карточках дается детальная, а не обобщенная (как в аннотации) информация.

После завершения сверки и редактирования материал расписывается в именной и тематический разделы, географический и другие указатели каталога. Описанные и расшифрованные съемки – ценный источник информации о жизни стран и людей на все времена. Поэтому создание точной, полноценной справочной базы на них – одна из главных задач РГАКФД.

Изучая киноматериалы и прессу, историки кино и архивисты убедились в том, что из-за отсутствия подлинных хроникальных съемок с мест событий режиссеры при монтаже фильмов с давних времен применяли подделки. Так, например, когда проанализировали фильм французского режиссера Л. Нонге «Русско-японская война» [17] (который в России фирма «Бр. Пате» прокатывала уже в 1904 г. как документальный), то увидели инсценировку в декорациях «боевых действий русских солдат и офицеров» с участием статистов, одетых во французскую форму. Особенно нелепой выглядела инсценировка расстрела «японцами» «русских» пленных, один из которых был явно негритянского происхождения. В РГАКФД есть и один из российских фильмов подобной серии – «Бой в Рижском заливе», выпущенный на экраны города Ревеля (в настоящее время – Таллин) 29 сентября 1915 г. прокатно-производственной конторой А. Хохловкина. Сюжеты боя фирма смонтировала из инсценировок (в том числе игровых фрагментов фильма Л. Нонге) [18], съемок военных учений 1913 г., довоенных сюжетов 1914 г. Восполняя отсутствие съемок авиационных сражений, на позитиве-оригинале создатели фильма красными чернилами попытались имитировать подбитый и падающий самолет.

В последнее время фальсификация киносъемок превратилась в одно из средств информационной войны, серьезное идеологическое оружие в интересах отдельных стран и групп людей. Так, обстрел грузинскими войсками столицы Южной Осетии Цхинвала 8 августа 2008 г. системами залпового огня «Град» зарубежные СМИ подавали как обстрел Грузии российскими войсками. Украинские СМИ особенно активно используют любые «подходящие» кадры, чтобы обосновать факт «агрессии» России против Украины. Уже в начале вооруженного конфликта в 2014 г. на Донбассе они показывали движущиеся по дороге бронетранспортеры и танки в качестве доказательства «вторжения российских войск». Но на борту бронетранспортеров имелись номера с использованием латинских букв (чего просто не могло быть в Российской армии). Нет на вооружении в России и танков Т-64, опорные катки гусениц у которых (в отличие от Т-72) малого диаметра. Возвращение Крыма России в марте 2014 г. после народного референдума комментировалось также как результат «военного вторжения России» – телевидение зарубежных стран показывало движение танков по занесенным снегом (!) якобы крымским дорогам...

Тревогу вызывает и попытка отрицать агрессивную сущность фашизма, доказывать, что Гитлер начал войну, пытаясь опередить якобы готовящееся вторжение СССР в Европу. Ставится под сомнение даже факт существования концентрационного лагеря Освенцим, а экспонаты его музея объявляются бутафорией и коммунистической пропагандой. Но в РГАКФД хранятся подлинные съемки, сделанные операторами Центральной студии документальных фильмов Кенаном Кутуб-Заде, Александром Воронцовым, Николаем Быковым, Михаилом Ошурковым, которые вошли в лагерь при его освобождении советскими войсками. Эти съемки (летописные сюжеты [19] и фильм Е. Свиловой «Освенцим» [20]) были неопровержимым обвинительным документом против нацистов на Нюрнбергском процессе. Кинокамеры запечатлели колоссальную территорию Освенцима,

двойной ряд колючей проволоки (через которую пропускаться ток), печи крематория для сжигания людей, газовые камеры, бараки, завод, рвы, наполненные трупами узников, и даже бывших заключенных – оставшихся в живых свидетелей. Архивистом О.В. Тряпицыной материал был исследован, изучена пресса (в том числе Интернет-ресурсы), описания съемок, сделанные М.Ф. Ошурковым и приложенные к студийным аннотациям. В ходе работы было идентифицировано 57 человек, попавших в кадр, составлены новые описания съемок.

В настоящее время на российском телевидении выходит большое количество документальных фильмов и отдельных передач, в которых широко используется самая разнообразная кинохроника, в том числе архивная. К сожалению, очень часто хроника используется авторами этих фильмов и передач не совсем исторически корректно, а порой и политически ангажированно.

Например, в телепередачах, рассказывающих о Гражданской войне и политических репрессиях 1920–1930 гг. в СССР, часто используются дореволюционные съемки. Вместо отряда красноармейцев показывают движущийся военный обоз русских войск на подступах к Перемышлю (Австро-Венгрия, Юго-Западный фронт) из фильма Скобелевского комитета 1915 г. «Падение Перемышля» [21]. Эмиграция из России в первые годы советской власти часто иллюстрируется кадрами плывущих в лодках солдат перед их десантированием на Русско-турецком фронте в 1916 г. [22]. Рассказывая о сталинских репрессиях, используют одни и те же сюжеты Первой мировой войны и учебных стрельб в 1930-е гг. (которые кочуют из фильма в фильм, из года в год, с телеканала на телеканал): кадры захоронения убитых немцев в братской могиле на Юго-Западном фронте [23] из восьмой серии «Русской военной хроники» Скобелевского комитета («Бой у Белявы» 14 ноября), расстрел немцами красноармейцев в 1918 г. [24] и даже кадры расстрела пойманных партизанами и офицерами «Смерша» предателей, полицаяев и других пособников немецких оккупантов в партизанском отряде Н.Ф. Федорова на Западной Украине в годы Великой Отечественной войны [25]. В числе немногих примеров корректного использования хроники – расстрел «Смершем» предателей в одном из фильмов серии «Зафронтные разведчики», показанном по телеканалу «Звезда».

При рассказе о «голодоморе» на Украине в начале 1930-х гг. в качестве подлинных съемок с мест событий зрителям продолжают показывать фрагменты документального фильма «Неурожайные губернии России» фирмы Гомон 1911 г. [26] и съемки о голоде в Поволжье (к которому привела страшная засуха 1921–1922 гг.). При этом имеющиеся в РГАКФД съемки транспортировки хлеба для голодавших районов, санитарные поезда, бесплатные столовые, работа медицинских учреждений, участие Ф. Нансена в оказании помощи голодающим игнорируются, а показываются только жертвы. И все это делается, несмотря на то, что в архивных каталогах четко указано – какое событие, когда и где снято.

Нередко одной из причин некорректного использования кинодокументов становится некомпетентность киноработников нового поколения. Ассистенты режиссеров приходят в РГАКФД и просят скопировать подлинные съемки Куликовской битвы или Бородинского сражения (!). Когда сотрудники читального зала архива им объясняют, что тогда и кинематографа-то не было, они настаивают, что видели эти документальные съемки по телевидению! Увы, но те, кто сейчас работает в документальной кино- и телеиндустрии, даже не знают, когда появился кинематограф! При этом они также не обладают необходимыми при работе в киноархиве азами кинематографического ремесла: не знают, что такое монтажный лист киноvideодокумента (т.е. покадровая опись съемок), технология производства кинодокументов, уверены, что киноленту, как видеозапись, можно одномоментно скопировать на другой носитель и т.п.

Справедливости ради, следует отметить, что ситуация постепенно меняется, начинают вырабатываться приемы корректного, документально оформленного использования исторических кинокадров: некоторые авторы стали впечатывать на изображении своих фильмов текст «Реконструкция событий» или указывать, откуда скопирован сюжет, датировать и называть события.

Но в последнее время наметилась проблема, которую еще недавно и представить было невозможно, – наряду с некорректным использованием исторической кинохроники появилась техническая возможность «вторжения» в само изображение кинокадра. Всем известна давно существующая технология ретуширования фотоснимков, изъятия из них,

чаще всего по политическим причинам, отдельных запечатленных лиц, но до недавних пор кинокадры при желании могли или некорректно использоваться, или просто изыматься режиссером или заказчиком при монтаже как «неудобные», не отвечающие идее, закладываемой ими в фильм. Сейчас же появилась техническая возможность с помощью компьютерных технологий внести изменения в оцифрованные кино- и видеодокументы – убрать по желанию «ненужное» или, наоборот, добавить отсутствующее. Данная технология уже активно используется при съемках игровых фильмов (например, для исторических фильмов из съемок кадров городских объектов убираются приметы современной жизни), но только недавно архивисты столкнулись с использованием подобной технологии и в документальном кино. Один из режиссеров, например, «дорисовал» рельсы в кадре с упряжкой лошадей для имитации работы городской конки в начале XX в. Визуально определить, что это «сфабрикованная» киносъемка, не представляется возможным! Этот пример достаточно невинного «препарирования» оригинального кинодокумента показывает возможности новых компьютерных технологий, которые могут в будущем значительно осложнить работу архивистов. Ведь киноархивистам придется в своей работе по каталогизации, описанию кино- и видеодокументов в соответствующих базах данных учитывать потенциальную возможность их компьютерной обработки и уметь ее выявлять, чтобы обязательно отметить это в соответствующих документах. Все это поставит перед киноархивистами новые задачи, решение которых потребует от них качественно более высоких профессиональных качеств.

Помимо всего этого, видимо, требуется разработать как новые приемы в рамках традиционного источниковедения, так и соответствующий инструментарий технического выявления подобных «препарированных» изображений. В любом случае проблема фальсификации изображений киноvideодокументов будет занимать все больше места в практической деятельности архивов, хранящих аудиовизуальные документы.

Примечания:

1. Баталин В.Н., Малышева Г.Е. История Российского государственного архива кинофотодокументов. 1926–1966. СПб.: Лики России, 2011. 248 с.
2. Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. 1917–1920 (каталог). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. 358 с.
3. Страницы живой истории. Очерк-путеводитель по Центральному государственному архиву кинофотодокументов СССР. М.: [Б.и.], 1961. 152 с.
4. Советская кинохроника 1918–1925 гг. Аннотированный каталог. Ч. 1. Киножурналы. М.: Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР, 1965. 152 с.
5. Крупко А.И. Из опыта работы по источниковедческому анализу и восстановлению первоначального монтажа киножурнала «Советское искусство» 1933–1959 гг. // Научно-информационный бюллетень [Главное архивное управление при Кабинете Министров СССР]. 1991. № 6. С. 18–26.
6. Баталин В.Н. Киножурнал «За социалистическую деревню» о научно-технических достижениях в сельском хозяйстве конца 20–30-х годов // Научно-информационный бюллетень [Главное архивное управление при Кабинете Министров СССР]. 1991. № 6. С. 41–46.
7. Князькова И.В. Ранние «видовые» фильмы в фондах РГАКФД // Отечественные архивы. 1996. № 5. С. 16–25.
8. Баталин В.Н. О некоторых приемах внешней критики кинодокументов // Советские архивы. 1986. № 3. С. 29–32.
9. Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916 гг. Справочник. М.: Музей кино, 1996. 288 с.
10. Дадыгина Т.В. 100-летие Отечественной войны 1812 г. в фото и кинодокументах // Отечественные архивы. 1992. № 5. С. 86–91.
11. Баталин В.Н. Кинохроника в России 1896–1916 гг. Опись киносъемок, хранящихся в РГАКФД. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 480 с.
12. Россия в кинокадре (альбом). М.: РОССПЭН, 2007. 288 с.
13. Малышева Г.Е. Французские документальные фильмы 1915–1917 гг. из собрания РГАКФД. Из истории деятельности Французского кинематографического синдиката (КОФА). Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 102 с.
14. Малышева Г.Е. Восстановление первоначального монтажа фильма «Балтийский флот» // Отечественные архивы. 1996. № 2. С. 9–22.

15. Иноземцева Л.Б. Ранние документальные фильмы о Л.Н. Толстом (1908–1913). Из опыта работы архивиста // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 292–328.
16. Мальшева Г.Е. К истории кинематографической деятельности Скобелевского комитета 1913–1914 гг. // Вестник архивиста. 2012. № 1. С. 3–17.
17. РГАКФД. 1-5270.
18. РГАКФД. 1-11673.
19. РГАКФД. 1-10915.
20. РГАКФД. 1-5203.
21. РГАКФД. 1-11504-а.
22. РГАКФД. 1-746-1.
23. РГАКФД. 1-11679.
24. РГАКФД. 1-32604.
25. РГАКФД. 1-8705.
26. РГАКФД. 1-12176.

References:

1. Batalin V.N., Malysheva G.E. Istoriya Rossiyskogo gosudarstvennogo arkhiva kinofotodokumentov [The history of the Russian state archive of cinema and photo documents]. 1926–1966. SPb.: Liki Rossii, 2011. 248 s.
2. Kino- i fotodokumenty po istorii Velikogo Oktyabrya. 1917–1920 (katalog) [Film and photo documents on the history of the Great October revolution. 1917-1920 (catalogue)]. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1958. 358 s.
3. Stranitsy zhivoy istorii. Ocherk-putevoditel po Tsentralnomu gosudarstvennomu arkhivu kinofotodokumentov SSSR [Page of living history. Essay-guide to the Central state archive of cinema and photo documents of the USSR]. M.: [B.i.], 1961. 152 s.
4. Sovetskaya kinokhronika 1918–1925 gg. Annotirovannyi katalog [Soviet newsreel of 1918-1925. Annotated catalogue]. Ch. 1. Kinozhurnaly. M.: Tsentralnyy gosudarstvennyy arkhiv kinofotodokumentov SSSR, 1965. 152 s.
5. Krupko A.I. Iz opyta raboty po istochnikovedcheskomu analizu i vosstanovleniyu pervonachalnogo montazha kinozhurnala “Sovetskoe iskusstvo” 1933–1959 gg [From experience in source analysis and restore the original installation newsreel "Soviet Art" 1933-1959 years]. // Nauchno-informatsionnyy byulleten [Glavnoe arkhivnoe upravlenie pri Kabinete Ministrov SSSR]. 1991. № 6. S. 18–26.
6. Batalin V.N. Kinozhurnal “Za sotsialisticheskuyu derevnyu” o nauchno-tehnicheskikh dostizheniyakh v selskom khozyaystve kontsa 20–30-kh godov [The newsreel "For the socialist village" of scientific and technological achievements in agriculture the end of the 20-30-ies]. // Nauchno-informatsionnyy byulleten [Glavnoe arkhivnoe upravlenie pri Kabinete Ministrov SSSR]. 1991. № 6. S. 41–46.
7. Knyazkova I.V. Rannie “vidovye” filmy v fondakh RGAKFD [Early "species" movies in the funds of RSACPD]. // Otechestvennye arkhivy. 1996. № 5. S. 16–25.
8. Batalin V.N. O nekotorykh priemakh vneshney kritiki kinodokumentov [Some methods of external criticism of film documents] // Sovetskie arkhivy. 1986. № 3. S. 29–32.
9. Vishnevskiy V.E. Dokumentalnye filmy dorevolutsionnoy Rossii. 1907–1916 gg [Documentaries of pre-revolutionary Russia. 1907-1916 years.]. Spravochnik. M.: Muzey kino, 1996. 288 s.
10. Dadygina T.V. 100-letie Otechestvennoy voyny 1812 g. v foto i kinodokumentakh [The 100th anniversary of the Patriotic war of 1812 in photo and film documents]. // Otechestvennye arkhivy. 1992. №5. S. 86–91.
11. Batalin V.N. Kinokhronika v Rossii 1896–1916 gg. Opis kinosyemok, khranyashchikhsya v RGAKFD [Newsreel in Russia 1896-1916, the Inventory of movies stored in RSACPD]. M.: OLMA-PRESS, 2002. 480 s.
12. Rossiya v kinokadre (album) [Russia in the film frame (album)]. M.: ROSSPEN, 2007. 288 s.
13. Malysheva G.E. Frantsuzskie dokumentalnye filmy 1915–1917 gg. iz sobraniya RGAKFD. Iz istorii deyatel'nosti Frantsuzskogo kinematograficheskogo sindikata (KOFA) [French documentaries of 1915-1917. from the meeting of RSACPD. From the history of French cinema syndicate activities]. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 102 s.
14. Malysheva G.E. Vosstanovlenie pervonachalnogo montazha filma “Baltiyskiy flot” [Restoring the original cut of the movie "the Baltic fleet"]. // Otechestvennye arkhivy. 1996. № 2. S. 9–22.
15. Inozemtseva L.B. Rannie dokumentalnye filmy o L.N. Tolstom (1908–1913). Iz opyta raboty arkhivista [Early documentary films about L. N. Tolstoy (1908-1913). From the experience of the archivist]. // Kinovedcheskie zapiski. 1999. № 43. S. 292–328.
16. Malysheva G.E. K istorii kinematograficheskoy deyatel'nosti Skobelevskogo komiteta 1913–1914 gg [The history of cinematic action of Skobelevskaya Committee 1913-1914]. // Vestnik arkhivista. 2012. № 1. S. 3–17.

17. RSACPD. 1-5270.
18. RSACPD. 1-11673.
19. RSACPD. 1-10915.
20. RSACPD. 1-5203.
21. RSACPD. 1-11504-a.
22. RSACPD. 1-746-1.
23. RSACPD. 1-11679.
24. RSACPD. 1-32604.
25. RSACPD. 1-8705.
26. RSACPD. 1-12176.

УДК 791.43:930.25(47+57)

**Российский государственный архив кинофотодокументов:
проблемы научной обработки аудиовизуальных документов и возможности
противодействия фальсификации исторической кинохроники**

Галина Евгеньевна Малышева

Российский государственный архив кинофотодокументов, Российская Федерация
143400, Московская область, Красногорск, улица Речная, 1
E-mail: vic_nic_bat@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению кинодокументов Российского государственного архива кинофотодокументов, восстановлению первоначального монтажа и их описания, редактированию монтажных листов, созданию системы каталогов на киносъемки. На конкретных примерах рассказано о фальсификации исторической хроники в начале XX в. и в современных кино- и телефильмах.

Ключевые слова: исторический источник, киножурналы, кинолетопись, кинофильмы, монтаж, негатив, расшифровка и описание съемок, Российский государственный архив кинофотодокументов, фальсификация кинохроники.

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. 65–72, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.65

www.ejournal16.com



UDC 339.174:778.5“1921/1929”

Fairs in the RSFSR During the Period of the New Economic Policy (1921–1929) in the Documents of the Russian State Documentary Film and Photo Archive

Aleksandr A. Babkin

Russian State Documentary Film and Photo Archive, Russian Federation
1, Rechnaya Street, Krasnogorsk, Moscow Region, 143400
E-mail: aleksander.babkin@gmail.com

Abstract

The article characterizes the film documents of the Russian State Documentary Film and Photo Archive on the history of fairs in the Russian Soviet Federative Socialist Republic during the period of the New Economic Policy (1921–1929). The article elaborates on the contents of the archive film documents about the renewal and work of the Nizhny Novgorod and Sverdlovsk Fairs during the Soviet period.

Keywords: alliance, commodity exchange, fairs, film documents, New Economic Policy, Nizhny Novgorod Fair, Sverdlovsk Fair, trade.

В следующем 2017 г. будет отмечаться двухсотлетие основания Нижегородской ярмарки, одной из крупнейших в России. В Российском государственном архиве кинофотодокументов (далее – РГАКФД) отсутствуют кинодокументы, отражающие деятельность Нижегородской ярмарки в дореволюционное время, но имеются кинодокументы, посвященные возобновлению работы ярмарки в первое десятилетие советской власти (1922–1929). Вместе с кинодокументами, показывающими деятельность Свердловской ярмарки (1925–1929), они дают представление об истории ярмарочной торговли на территории РСФСР периода нэпа. Эти 18 кинодокументов – единственные, рассказывающие о ярмарках периода нэпа, киносъемка которых сохранилась до наших дней в фондах РГАКФД.

Необходимо напомнить, что все кинодокументы 1920-х гг. относятся к периоду немого кинематографа, и поэтому главным источником информации, атрибуции и расшифровки документальных кадров служат киноскрипты: объявления, графики, таблицы, плакаты, транспаранты, вывески. Для данной тематической группы информация, почерпнутая из киноскриптов, содержится главным образом в вывесках, плакатах и транспарантах.

Первой ярмаркой, открывшейся на территории Советской России, стала Нижегородская. Ее история запечатлена в 14 кинодокументах: это 8 кинофильмов [1], 4 киножурнала [2], 2 сюжета кинолетописи [3]. Ярмарка прекратила свою деятельность вместе со свертыванием нэпа, в последний раз открывшись в 1929 г. Кинодокументы по истории заключительной, восьмой, Нижегородской ярмарки на хранении в РГАКФД отсутствуют.

Торжественная церемония открытия Нижегородской ярмарки на Флачной площади¹ проходила по одному и тому же сценарию [4]. В одних кинодокументах об этом рассказывается более, а в других менее полно. Первым мероприятием открытия всегда были выступления членов правительственной делегации и ярмарочного комитета, за ними следовало торжественное поднятие флага. Оно сопровождалось почетным караулом, а все мероприятие – участием военного оркестра и завершалось парадом войск местного гарнизона, отрядов милиции и пожарных частей.

Торговыми операциями на ярмарке руководил ярмарочный комитет под председательством С.В. Малышева [5], уполномоченного Совета труда и обороны СССР (далее – СТО), прозванного современниками «советским красным купцом». Другой важной фигурой, также постоянно встречающейся в кинокадрах, являлся А.И. Муралов [6], правительственный комиссар, председатель губернского исполкома, на которого возлагалось административное управление ярмаркой (охрана имущества, общественного порядка, безопасность граждан).

За годы проведения Нижегородской ярмарки на церемонии открытия побывали: председатель правления Госбанка СССР А.Л. Шейнман [7], председатель комиссии СТО В.В. Гомбарг [8], нарком внутренней торговли А.М. Лежава [9], заместитель председателя СТО А.И. Рыков [10], помощник командующего войсками Московского военного округа И.П. Белов [11], поэт и писатель Демьян Бедный [12]. Из иностранных гостей: посол Китая в СССР Ли Тьяо [13], персидский посол Мирза Джафар-хан² [14], посол Японии Танака [15].



Рис. 1. Члены ярмарочного комитета и правительственной делегации на 2-й Нижегородской ярмарке в 1923 г. В первом ряду А.И. Рыков (первый слева), А.И. Муралов (второй слева), во втором ряду С.В. Малышев (первый слева) [16]

Прежде чем вернуться к дальнейшему изложению содержания кинодокументов о Нижегородской ярмарке, необходимо сказать несколько слов о ее устройстве, поскольку кинодокументы дают о нем достаточно ясное представление. Нижегородская ярмарка занимала большую площадь, на которой располагались многочисленные торговые улицы с павильонами, складскими помещениями, собственной инфраструктурой. Подавляющее большинство из запечатленных построек – каменные здания. В кинокадрах показаны красивые прямые торговые улицы и даже названия некоторых из них: например, Совнаркомовская, 5-я линия [17]. Общая планировка улиц Нижегородской ярмарки прямая.

После Гражданской войны каменные павильоны Нижегородской ярмарки предстают в кадрах частично разрушенными. Несмотря на открытие торговли, все еще активно ведутся ремонтно-восстановительные работы: на пристани, снаружи и внутри павильонов, восстанавливаются дороги. На этом фоне становятся понятны встречающиеся в кинокадрах вывески, написанные с использованием старой орфографии, существовавшей до реформы русского языка в 1918 г. К примеру, на берегу Волги располагалось здание Центросоюза с вывеской, написанной с использованием старой орфографии: «Всероссійскій Центральнй Союзъ потребительныхъ обществъ Центросоюзъ. Выставка образцов».

Главными героями этих документальных кадров являются многочисленные частные, акционерные, кооперативные, государственные торговые организации, принимавшие участие в ярмарке.

¹ Название взято из титров.

² Для него даже была проведена отдельная экскурсия по ярмарке.



Рис 2–3. Вид центральной улицы Нижегородской ярмарки.
Флачная площадь. 1928 г. [18]



Рис. 4. Внутренний вид Главного ярмарочного дома Нижегородской ярмарки, 1925 г. [19]

С нашей точки зрения, задачи, поставленные перед ярмарками руководством страны, прекрасно отражены в одном из агитационных плакатов, с которого начинается кинофильм, посвященный открытию второй Нижегородской ярмарки. Плакат был выполнен в лубочном стиле и отпечатан тиражом 5000 экземпляров – «Через Нижний укрепляйте связь С.С.С.Р. со странами Востока». На фоне восходящего солнца и расходящихся от него лучей изображен В.И. Ленин, указывающий на здания Нижегородской ярмарки, вокруг которых изображены самые разнообразные товары, и над всем этим изображение серпа и молота в колосьях пшеницы. Первая надпись на плакате несет информацию о сроках проведения ярмарки – «Нижегородская ярмарка 1923 г. 1 августа – 15 сентября», вторая содержит призыв, свидетельствующий о некоторых задачах, возлагаемых советским правительством на Нижегородскую ярмарку: «Укрепляйте торговлю и через торговлю докажете смычку города с деревней. Через Нижний укрепим связь С.С.С.Р. со странами Востока» [20].

Одной из иллюстраций того, как этот лозунг воплощался в жизнь, является опытное крестьянское хозяйство, где располагался выставочный павильон с «Музеем образцов» (там находились портреты Ленина, а также разнообразный инвентарь – замки, ножи, ручки, ковры, бидоны, тазы, ведра, посуда, ялики, палатки и пр.), и павильон «Зима» с тракторами и другой сельскохозяйственной техникой. В павильоне «Зима» покупателям предлагались трактора McCormick-Deering и Fordson, а также лесопилка, молотилка, электростанция, работавшие от тракторного двигателя. Располагавшееся между ярмарочными павильонами и рекой, опытное крестьянское хозяйство занимало довольно большую площадь. На его территории размещались крестьянская изба и выставочный павильон. Сохранились кинокадры, запечатлевшие уборку урожая. Есть основания предполагать, что хозяйство

являлось опытным с точки зрения апробации новых зерновых культур, а не в плане использования и внедрения сельскохозяйственной техники, т.к. в кадрах крестьяне жнут урожай серпами и вручную вяжут снопы [21].

Следует подчеркнуть, что при киносъемке и затем в готовой кинопродукции о Нижегородской ярмарке вообще уделялось значительное внимание всему, что было связано с работой техники, в особенности тракторов. Вот, к примеру, кадры демонстрации работы сельскохозяйственной техники в поле: трактора пахут и боронят, или же в подробностях показано, как лесопилка запускается в действие от тракторного мотора. Возможно, потому что трактор и сопутствующие ему технические орудия были редким явлением не только в крестьянском хозяйстве, но и в документальном кинематографе 1920-х гг.

Укреплению смычки города и деревни, помимо предлагаемой сельскохозяйственной техники, способствовали товары, выставленные в павильонах Госторга: в павильоне «Зима» и в огромном павильоне с секциями экспортно-импортных товаров и товаров внутреннего потребления.

Внутри павильона с секциями экспортно-импортных товаров и товаров внутреннего потребления находился отдел со стендом образцов икры и промысловых рыб. В другом отделе выставлены образцы листьев растений. В третьем отделе – стенд с образцами зерновых культур по районам (Северный Кавказ, Крым, Орловская, Пензенская, Тульская, Саратовская, Курская губернии). Кроме того, здесь располагались пищевой отдел Госторга, хлопковый отдел и отдел экспортной пушнины. В последнем выставлены чучело белого медведя, шкурки камчатских бобров, тигров, горностая, лисицы серебристой, муфлона, зайца-беляка (согласно надписи, это продукция шуйского производства по заказу Госторга), чучела голубых и белых песцов, черно-бурой лисицы и пр. На стендах в коридорах павильона размещены товары внутреннего потребления: косы, чаши, самовары, тазы, чашки, кастрюли, воронки и пр., а также лампочки, инструменты, предметы сельхозинвентаря и быта [22].

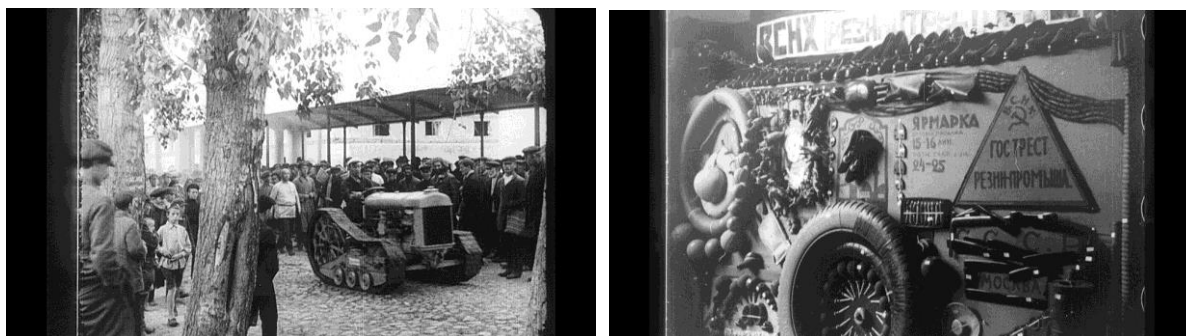


Рис. 5–6. Демонстрация работы трактора. Выставочный стенд государственного треста резиновой промышленности ВСНХ на Нижегородской ярмарке. 1925 г. [23]

Работе Госторга уделено много внимания в кинодокументах неслучайно. Являясь единственной экспортно-импортной организацией РСФСР, он мог предложить покупателям достаточно широкий ассортимент товаров. Подтверждением этому служат кинокадры открытия павильона Госторга на четвертой Нижегородской ярмарке в 1925 г. В присутствии главы ярмарочного комитета С.В. Малышева, китайского посла Ли Тьяо и персидского посла Мирзы Джафар-хана была торжественно перерезана красная ленточка, после этого в павильон Госторга начали пускать посетителей группами по несколько человек. При этом снаружи образовалась огромная очередь.

Страны Востока, укреплять торговые связи с которыми также призывало советское правительство, представлены в кадрах многочисленными торговыми организациями. Например, «Перскомбюро. Представитель А.А. Агаев», «Бакалейная и фруктовая торговля Аджи Иба Каримов», «торговля ПЕРСИДСКИМИ ТОВАРАМИ В.М. Мамедов», «Оптовая Торговля разными персидскими товарами Шахрути», «Персидская фирма Хойли», «Торговля Персидскими товарами Аскер-Заде» (на двери этого павильона объявление «Имеется воск померанцевые корки шерсть»), «Оптовая торговля разными персидскими

товарами «Персопродукт», «Контора А. Адарруди» [24] и др. Уникальны кинопортреты некоторых восточных торговцев, т.к. они есть только в одном из 14 кинодокументов о Нижегородской ярмарке [25].

Работе Товарной биржи в кинодокументах уделено значительное внимание [26], что вполне объяснимо, ведь именно она являлась центром ярмарочной торговли, необходимым для всех торгующих институтом. На советских ярмарках торговали не только в больших и малых павильонах. – имела место и мелкая розничная лоточная торговля. В кинокадрах видим продавца с огромной связкой воздушных шаров, продавцов леденцов и кренделей, торговку цветами, скромно стоящую напротив большого каменного павильона. Цветы исчезнут из советской торговли вместе с ярмарками в конце 1920-х гг., и только в 1934 г. правительство снова разрешит торговать цветами, а в столице даже можно будет заказать их доставку на дом.



Рис. 7. Одна из лавок персидских торговых рядов Нижегородской ярмарки [27]



Рис. 8. Торговка сладостями на Нижегородской ярмарке. 1928 г. [28]

Кинокамера запечатлела неременный атрибут популярнейшего развлечения ярмарок – карусель. На Нижегородской ярмарке увеселения располагались в большом Бразильском саду¹: различные качели, аттракцион на проверку силы «Молот», зверинец и цирк, владельцы медведя и питона. В кадры попали и театральные афиши. Можно даже разобрать название одного из спектаклей – «Сильва». Рукописная табличка «Казино» позволяет предположить и его наличие среди увеселительных заведений Нижегородской ярмарки.

Согласно кинодокументам, сфера обслуживания представлена на ярмарке ресторанами, столовыми, парикмахерскими и гостиницами, среди них – гостиница с вывеской «Центросоюз НОМЕРА». Многочисленные извозчики спешат доставить пассажиров, стоят в ожидании заказчика, один даже успел заснуть. В кинодокументах видно, как по ярмарочным улицам гуляет публика, некоторые с покупками, но больше всего народа можно наблюдать среди ярмарочных развлечений и в павильонах Госторга.

История Свердловской ярмарки представлена в фондах РГАКФД четырьмя кинодокументами – двумя сюжетами кинолетописи [29] и двумя киножурналами [30]. Из кинодокументов мы узнаем, что первая советская Свердловская ярмарка открылась зимой 1925 г. [31]. В кадрах люди проходят через центральные большие и красивые ворота ярмарки с надписью «Свердловская ярмарка 1925 г.», видно большое здание с надстройкой в виде башни, на которой надпись «РСФСР 1я Свердловская ярмарка 1925 г.» и символы советской власти – серп и молот, а над ними – звезда. Во время поднятия флага над этим зданием с башни в многочисленную толпу разбрасывают листовки, а люди их ловят.

В одном из кинодокументов о работе Свердловской ярмарки содержится информация, не встречающаяся более ни в одних кинокадрах об открытии какой-либо ярмарки советского периода. В кадрах видим зеленый театр, на сцене которого располагается президиум, несколько выступающих произносят речи, затем все встают, снимают головные уборы и замолкают. Возможно, в данных кинокадрах запечатлена минута молчания в честь

¹ Арка над входом в сад с надписью «Бразильский сад».

жертв революций и Гражданской войны, т.к. к середине 1920-х гг. советская официальная и праздничная культура уже приобретает некоторые устоявшиеся церемониальные элементы, одним из которых и была подобная минута молчания.

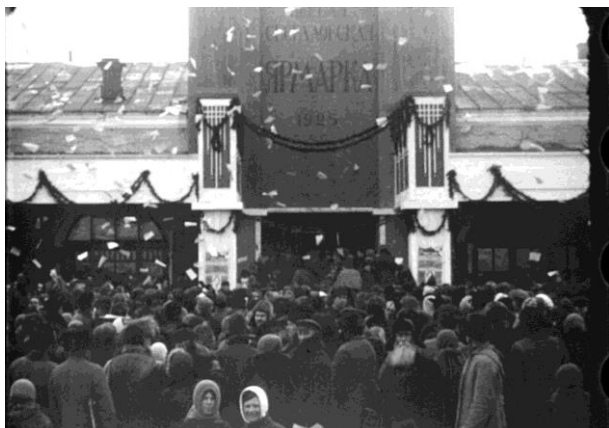


Рис. 9. Торжественная церемония открытия 1-й Свердловской ярмарки, 1925 г. [32]

Самым многолюдным местом ярмарки является площадь с каруселью, где толпятся и взрослые, и дети. На ярмарочных улицах видны павильоны «Обувь» и «Ленинградский табтрест», «Оренбургские пуховые платки», «Бумага и Картон фабрики Камуралбумлеса», «Тюменский промкомбинат», «Кондитерская Казани», «Уральские камни Пермьяков», «Крымтабтрест», павильон с вывеской «Торговля Мануфактурными Товарами “Уралторга”». Павильон «Канцелярские принадлежности» в день киносъемок был закрыт.



Рис. 10–11. Торговые павильоны. Вид центральной улицы 1-й Свердловской ярмарки, 1925 г. [33]

Люди смотрят, выбирают предлагаемый товар, другие уже идут с покупками, некоторые везут санки, полностью загруженные товарами. Извозчики мчатся по ярмарочным улицам на санях, спеша доставить пассажиров, другие стоят у главного здания.

На Свердловской ярмарке, как и на Нижегородской, был ресторан. В киносъёмку вошло здание, занимаемое трестом «Русские самоцветы. Уральское отделение», Товарной биржей и Госбанком [34].

Еще один из сохранившихся до наших дней кинодокументов по истории Свердловской ярмарки относится к 1928 г. [35]. Кинооператором сняты ворота центрального входа на ярмарку с надписью «Свердловская ярмарка», на площади большой макет корабля с парусом и надписью «Экспорт», а рядом с ним павильон «Книжный».

На ярмарку 1928 г. людей пришло так же много, как и на 1-ю Свердловскую ярмарку 1925 г.: площадь снята сверху и хорошо видно, что она полностью заполнена народом. Возле площади виден павильон «Уралторга».

Как и в кинодокументах по истории Нижегородской ярмарки, в данном кинодокументе рассказывается о работе Товарной биржи. За столом с табличкой «Купцы ЗапКитай Измаилов, Темирбаев, Никадамбаев» сидят несколько человек, что-то горячо обсуждая. Такая же сцена наблюдается за столом с табличкой «Уралторг». За соседним столом двое рассматривают каталог с изображением цветов, за другими столами ведутся оживленные диалоги. В кинокадрах сняты трое мужчин, изучающих бумаги, другая группа торговцев изучает образцы женских полусапог. В зале Товарной биржи на стене вывешены графики «Предложение» и «Спрос», но их содержание скрыто прикрепленными сверху бумагами, и написанное прочесть нельзя.

Кинокадры о Нижегородской и Свердловской ярмарках рассказывают о предлагаемой на них продукции, предприятиях, организациях и частных лицах – участниках ярмарок, а также о церемонии открытия ярмарок и членах правительственных и иностранных делегаций, присутствующих при этом, о культурно-досуговых ярмарочных мероприятиях. Большая часть содержания кинодокументов уделена образцам товара и организациям и предприятиям, его предлагающим. Из рабочих моментов сняты только деятельность Товарной биржи и погрузочно-разгрузочные работы на пристани Нижегородской ярмарки. В кадрах каждого кинодокумента нижегородская и свердловская ярмарочная жизнь предстает перед зрителем живой и непосредственной, идущей своим чередом и живущей по своим, оставшимся за рамками кадра законам.

Примечания:

1. РГАКФД. 1-830, 1-1315 I-III, 1-7896, 1-9731 I-VI, 1-11579, 1-20865 I-III, 1-20866, 1-20867.
2. РГАКФД. 1-824, 1-1578, 1-1596, 1-11736.
3. РГАКФД. 1-1-9960, 1-22661.
4. РГАКФД. 1-824, 1-1315 I, 1-1578, 1-1596, 1-11736, 1-11759, 1-20867, 1-22661.
5. РГАКФД. 1-824, 1-9960, 1-1315 I, 1-1578, 1-11579, 1-11736, 1-20865 I-II, 1-20867.
6. РГАКФД. 1-9960, 1-1315 I, 1-20867.
7. РГАКФД. 1-20867.
8. РГАКФД. 1-11579.
9. РГАКФД. 1-11579, 1-20865 I.
10. РГАКФД. 1-1315 I.
11. РГАКФД. 1-20867.
12. РГАКФД. 1-11579.
13. РГАКФД. 1-9960.
14. РГАКФД. 1-1596, 1-9960.
15. РГАКФД. 1-20867.
16. РГАКФД. 1-1315 II.
17. РГАКФД. 1-1315 I.
18. РГАКФД. 1-7896.
19. РГАКФД. 1-20866.
20. РГАКФД. 1-1315 I.
21. РГАКФД. 1-830, 1-9960, 1-11736, 1-20866.
22. РГАКФД. 1-830, 1-20867.
23. РГАКФД. 1-20866.
24. РГАКФД. 1-830, 1-1315 III, 1-1596, 1-20866, 1-22661.
25. РГАКФД. 1-20866.
26. РГАКФД. 1-1596.
27. РГАКФД. 1-20866.
28. РГАКФД. 1-7896.
29. РГАКФД. 1-150, 1-694.
30. РГАКФД. 1-1615, 1-12841.
31. РГАКФД. 1-150.
32. РГАКФД. 1-150.
33. РГАКФД. 1-150.
34. РГАКФД. 1-694.
35. РГАКФД. 1-1615.

References:

1. RSACPD. 1-830, 1-1315 I-III, 1-7896, 1-9731 I-VI, 1-11579, 1-20865 I-III, 1-20866, 1-20867.
2. RSACPD. 1-824, 1-1578, 1-1596, 1-11736.
3. RSACPD. 1-1-9960, 1-22661.
4. RSACPD. 1-824, 1-1315 I, 1-1578, 1-1596, 1-11736, 1-11759, 1-20867, 1-22661.
5. RSACPD. 1-824, 1-9960, 1-1315 I, 1-1578, 1-11579, 1-11736, 1-20865 I-II, 1-20867.
6. RSACPD. 1-9960, 1-1315 I, 1-20867.
7. RSACPD. 1-20867.
8. RSACPD. 1-11579.
9. RSACPD. 1-11579, 1-20865 I.
10. RSACPD. 1-1315 I.
11. RSACPD. 1-20867.
12. RSACPD. 1-11579.
13. RSACPD. 1-9960.
14. RSACPD. 1-1596, 1-9960.
15. RSACPD. 1-20867.
16. RSACPD. 1-1315 II.
17. RSACPD. 1-1315 I.
18. RSACPD. 1-7896.
19. RSACPD. 1-20866.
20. RSACPD. 1-1315 I.
21. RSACPD. 1-830, 1-9960, 1-11736, 1-20866.
22. RSACPD. 1-830, 1-20867.
23. RSACPD. 1-20866.
24. RSACPD. 1-830, 1-1315 III, 1-1596, 1-20866, 1-22661.
25. RSACPD. 1-20866.
26. RSACPD. 1-1596.
27. RSACPD. 1-20866.
28. RSACPD. 1-7896.
29. RSACPD. 1-150, 1-694.
30. RSACPD. 1-1615, 1-12841.
31. RSACPD. 1-150.
32. RSACPD. 1-150.
33. RSACPD. 1-150.
34. RSACPD. 1-694.
35. RSACPD. 1-1615.

УДК 339.174:778.5“1921/1929”

**Ярмарки РСФСР периода новой экономической политики (1921–1929 гг.)
в кинодокументах РГАКФД**

Александр Александрович Бабкин

Российский государственный архив кинофотодокументов, Российская Федерация
143400, Московская область, Красногорск, улица Речная, 1
E-mail: aleksander.babkin@gmail.com

Аннотация. Статья о кинодокументах Российского государственного архива кинофотодокументов по истории ярмарочной торговли в РСФСР периода нэпа (1921–1929 гг.). Статья раскрывает состав и содержание архивных кинодокументов о возобновлении Нижегородской и Свердловской ярмарок и их работе в советский период.

Ключевые слова: 1920-е, кинодокументы, Нижегородская ярмарка, нэп, Свердловская ярмарка, смычка, Товарная биржа, торговля.

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. 73–81, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.73
www.ejournal16.com



UDC 791.94+912.412/.43:355.48“1941/1945”

The Use of the Newsreel and Aerial Photographs for Creating the Map “Borodino Battlefield During the Great Patriotic War of 1941–1945”

Alevtina A. Paramonova

Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Russian Federation
 2, Kosmonavtov Street, Moscow, 129366
 E-mail: wwwkarta@yandex.ru

Abstract

The author presents the results of how newsreel and aerial photographs as valuable historical documents were jointly used for creating the map “Borodino Battlefield During the Great Patriotic War of 1941–1945”. Particular attention is paid to the use of the frames of the German newsreel for the detection and identification of anti-tank earthen barriers and military fortifications of the Mozhaisk defensive line at Borodino battlefield.

Keywords: Borodino battlefield, German newsreel, German aerial photographs, Mozhaisk line of defense.

В 2014–2015 гг. к 70-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне Российским научно-исследовательским институтом культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва (далее – Институтом наследия) и Государственным Бородинским военно-историческим музеем-заповедником (далее – Музей «Бородинское поле») по поручению Министерства культуры разрабатывалась тема: «Проведение научных исследований по выявлению особо ценных объектов культурного наследия Великой Отечественной войны 1941–1945 годов на Бородинском поле». Работа проводилась авторским коллективом в составе: А.И. Ельчанинова, А.Н. Лазаревой, А.А. Парамоновой (все – Институт наследия), А.В. Горбунова и А.А. Суханова (оба – «Бородинское поле»). Руководителями проекта являлись А.В. Горбунов и А.И. Ельчанинов.

Шестидневные боевые действия на Бородинском поле в октябре 1941 г. и их значение гораздо менее известны, чем Бородинское сражение 1812 г. Между тем они являлись одним из самых трудных и важных эпизодов начального периода Московской битвы. В ходе начавшейся 30 сентября операции «Тайфун» немецкие войска прорвали оборону Брянского, Западного и Резервного фронтов, окружив за 10 дней 64 дивизии Красной армии и подойдя к Гжатску. В окружении оказались и дивизии московского ополчения, которые строили и должны были оборонять Можайскую линию обороны, прикрывавшую кратчайший путь к Москве. Здесь наступал 40-й моторизованный корпус под командованием генерала танковых войск Г. Штумме (около 30 тыс. чел.). В его состав входили 10-я танковая дивизия, моторизованная дивизия СС «Райх» и 7-я пехотная дивизия.

Главное направление – Минское шоссе – прикрывал 36-й укрепрайон, центральный участок которого проходил через территорию Бородинского поля. Для обороны 36-го

укрепрайона 9 октября было приказано создать 5-ю армию из 4 дивизий под командованием генерал-майора Д.Д. Лелюшенко. Но к вечеру 11 октября в Можайск успели прибыть первые эшелоны только одной – 32-й Краснознаменной стрелковой дивизии полковника В.И. Полосухина численностью около 14,5 тыс. чел. Именно ей при поддержке 19-й и 20-й танковых бригад РККА пришлось принять на себя главный удар танковых и моторизованных частей противника. Кровопролитные бои на Бородинском поле продолжались с 12 по 17 октября 1941 г., на 6 дней задержав продвижение фашистских войск к Москве, что позволило подтянуть свежие резервы на новые оборонительные рубежи. Противник понес тяжелейшие потери, а впоследствии был окончательно остановлен на 75-м километре Минского шоссе. 5 декабря началось контрнаступление советских войск. 21 января 1942 г. Бородинское поле было освобождено от захватчиков [1].

За 70 лет, прошедших с момента окончания Великой Отечественной войны, природный ландшафт Бородинского поля сильно изменился. В 1941 г. местность была открытой. Протяженные поля пересекались оврагами, а высокие береговые склоны многочисленных рек, протекающих через Бородинское поле, были свободны от растительности и деревьев. Такие особенности ландшафта позволили построить здесь оборонительный рубеж – систему противотанковых и противопехотных земляных препятствий (рвы, эскарпы, надолбы и др.) и военно-инженерных сооружений (доты, дзоты, железобетонные копаки, стрелковые окопы и др.). Сейчас все эти объекты скрыты плотными зарослями леса или кустарника.

Работа проводилась совместно с сотрудниками музея-заповедника, которые предоставили информацию о своде памятников культурного наследия, поставленных на охрану. Также были привлечены и изучены другие материалы научного архива музея: документы, фотографии, карты, проектная документация. Работа с этими документами обнаружила недостаточную изученность объектов военно-исторического наследия, а первые натурные обследования, проведенные авторской группой, зафиксировали многочисленные противотанковые рвы, эскарпы, стрелковые окопы и другие объекты, связанные с Великой Отечественной войной, но отсутствовавшие в своде памятников культурного наследия, поставленных на охрану.

Для выявления особо ценных объектов культурного наследия Великой Отечественной войны, определения местоположения объектов Можайской линии обороны и локализации участков боевых действий 12–16 октября 1941 г. впервые были привлечены материалы немецкой аэрофотосъемки 1941–1943 гг. и немецкой кинохроники 1941 г., зафиксировавших военные объекты и состояние ландшафта Бородинского поля. Комплект электронных копий снимков, покрывающих всю территорию музея-заповедника «Бородинское поле», был приобретен через сайт «Аэрофотосъемка Люфтваффе 1938–1945 гг.» [2].



Рис. 1. Фрагмент немецкого аэрофотоснимка участка оборонительного рубежа около деревни Артёмки, август 1942 г.

Дополнительное визуальное представление об объектах Можайского оборонительного рубежа и о состоянии природного ландшафта в 1941 г. было получено при изучении короткометражного немецкого фильма “1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau” (в переводе с немецкого – «1941 – Фронтальной киносборник. № 2. Русские укрепления»), смонтированного на основе съемок немецких операторов после захвата этого рубежа. В настоящее время он выложен в свободном доступе в сети Интернет [3]. В федеральном архиве Германии (Bundesarchiv), где хранятся текстовые документы, фотографии, фильмы, плакаты и другие материалы, также есть этот киносборник [4].

Пропагандистская кинохроника демонстрировала результаты боевых действий и занятие немецкой армией особо значимого для русских исторического места – Бородинского поля. Камера подробно зафиксировала все элементы Можайского оборонительного рубежа: от противотанковых рвов до внутреннего устройства пулеметных и артиллерийских дотов. Ценны и видовые кадры, демонстрирующие состояние местности на тот период. Эта кинохроника была известна сотрудникам музея, но активное ее привлечение для работы стало возможным благодаря совместному использованию с аэрофотоснимками.



Рис. 2. Кадры немецкой кинохроники [5]

Перед началом новых натурных обследований авторской группе потребовалось провести большую камеральную работу по изучению и сопоставлению архивных немецких аэрофотоснимков с современным космическим снимком территории Бородинского поля. На компьютере после предварительной технической обработки выбранные фрагменты немецких аэрофотоснимков, на которых видны элементы рубежа, совмещались с аналогичными участками на снимках современной космической съемки. Полученный при совмещении абрис указывал местонахождение линейных объектов (рвов, эскарпов, ровиков). Для идентификации военно-инженерных сооружений (дотов и дзотов), а также мест расположений артиллерийских позиций, стрелковых окопов и военных земляных

сооружений (блиндажи, укрытия, землянки) были привлечены военные топографы. В результате анализа всего комплекта аэрофотоснимков авторской группе удалось определить структуру оборонительного рубежа, проходящего через Бородинское поле, а также местоположение большого числа его отдельных элементов. Далее были спланированы экспедиционные маршруты с целью выявления этих объектов на местности, определение степени их сохранности, фотофиксации и геодезической привязки. Всего за весь период (весна и осень) работы экспедиционной группой было выявлено около 70 новых объектов [6].

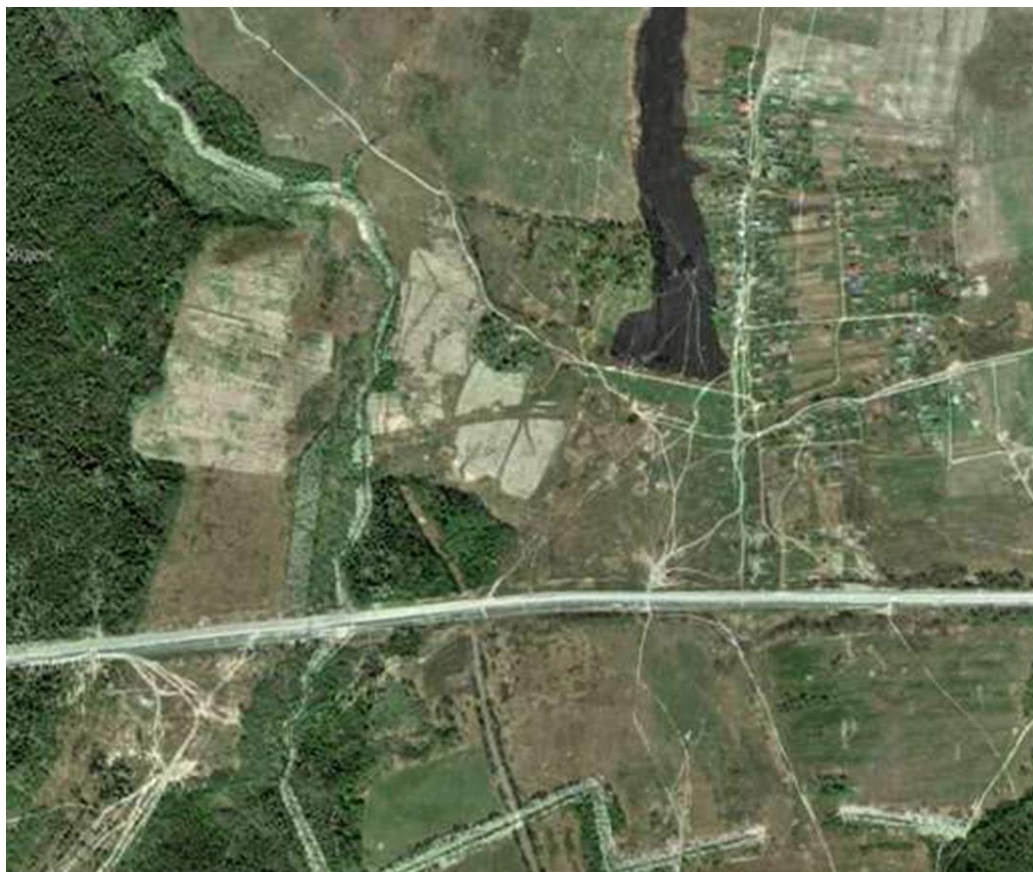


Рис. 3. Совмещение обработанного немецкого аэрофотоснимка с современным космическим снимком. Элементы оборонительного рубежа 1941 г. и дорожная сеть 1941 г. выделяется белыми контурами

Во время натурных обследований экспедиционная группа использовала кадры немецкой кинохроники, которые дали возможность наглядно представить местность, где были построены элементы оборонительного рубежа, и дополнительно помогли в идентификации и сопоставлении объектов.

Кадры существенно помогли выявить взаимосвязь элементов природного ландшафта с возведенными на них оборонительными укреплениями. В современных условиях, когда почти все они скрыты густыми зарослями, сделать это затруднительно. Самый известный по боевым сводкам артиллерийский дот на Бородинском поле располагается возле Минского шоссе на высоком берегу реки Еленки. Здесь артиллеристский расчет сержанта И.Я. Харинцева принял первый бой 12 октября 1941 г. Немецкие операторы сделали кадры из амбразуры, показывающие отличный вид на Минское шоссе, также видны голые склоны вокруг дота, что позволяет составить представление о ландшафте тех мест осенью 1941 г. Сейчас дот – на заросшем склоне, и из его амбразуры, из-за деревьев пространство не просматривается.



Рис. 4. Сопоставление объектов оборонительного рубежа по кадрам кинохроники 1941 г. и фотосъемке 2015 г. (здесь далее фото А.Н. Лазаревой)

Хотя в весенний и осенний сезоны около дота можно заметить стрелковые окопы с ходами сообщений, но представить, как этот склон выглядел раньше, довольно трудно. При сопоставлении кадров немецкой кинохроники и современной фотографии становится очевидной важность этой огневой точки, позволявшей держать под обстрелом мост через реку Еленку.



Рис. 5. Сопоставление кадров немецкой кинохроники и современной фотосъемки, сделанных из дота Харинцева в сторону Минского шоссе

Кинохроника зафиксировала разнообразные виды противотанковых и противопехотных препятствий, которые были сооружены при строительстве оборонительного рубежа. Неоценимую помощь кинохроника оказала в обнаружении и визуальном представлении уже не существующих объектов: огромного количества металлических «ежей», врытых в береговые склоны деревянных надолбов, линий фугасных огнеметов, зоны проволочных заграждений и др. [7].



Рис. 6. На кадрах немецкой кинохроники – несуществующие объекты оборонительного рубежа (слева – металлические ежи, справа – фугасные огнемёты)

Кадры кинохроники и немецкие аэрофотоснимки помогли локализовать места наиболее ожесточенных боев. На снимках они дешифруются по количеству стрелковых окопов и следов от разрывов артиллерийских снарядов. Сопоставление их с кинокадрами, где видны стрелковые окопы с телами погибших бойцов Красной армии, позволило определить, что самые ожесточенные бои происходили в районе деревень Ельня, Рогачево, Артёмки, Семёновское, Бородино, Шевардино¹.



Рис. 7. Кадры немецкой кинохроники (слева) и фотография поискового отряда «Рубеж» (справа) на местах стрелковых окопов в районе деревни Рогачёво (2005 г.)

Кинохроника оказалась ценна для идентификации и других историко-культурных объектов, не связанных с событиями Великой Отечественной войны. Так, например, в кадр попала Знаменская церковь села Ельни. Сохранившиеся в фильме кадры могут помочь реконструировать ее внешний облик.

Проведение всего объема запланированных натуральных обследований, совместное использование материалов кинохроники и аэросъемки позволили выявить и зафиксировать объекты оборонительного рубежа, включая несохранившиеся, а также получить дополнительные сведения о ландшафте (речной сети, озерах, прудах, населенных пунктах,

¹ В процессе натуральных обследований экспедиционной группой выявлено значительное количество стрелковых окопов разной степени сохранности. Совмещая выявленные участки на архивных аэрофотоснимках с их аналогами на современной космической съемке, применяя картографические методы определения положения объектов, можно локализовать местоположение стрелковых окопов с точностью до 2–3 м. Такая методика позволяет использовать аэрофотоснимки для поиска останков советских воинов.

дорожной сети и т.п. элементах пейзажа), восстановить расположение утраченных и уточнить планировку существующих поселений, а также оценить состояние построек в них после окончания боевых действий.



Рис. 8. Знаменская церковь села Ельня. Кадр немецкой кинохроники “1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau” [8]

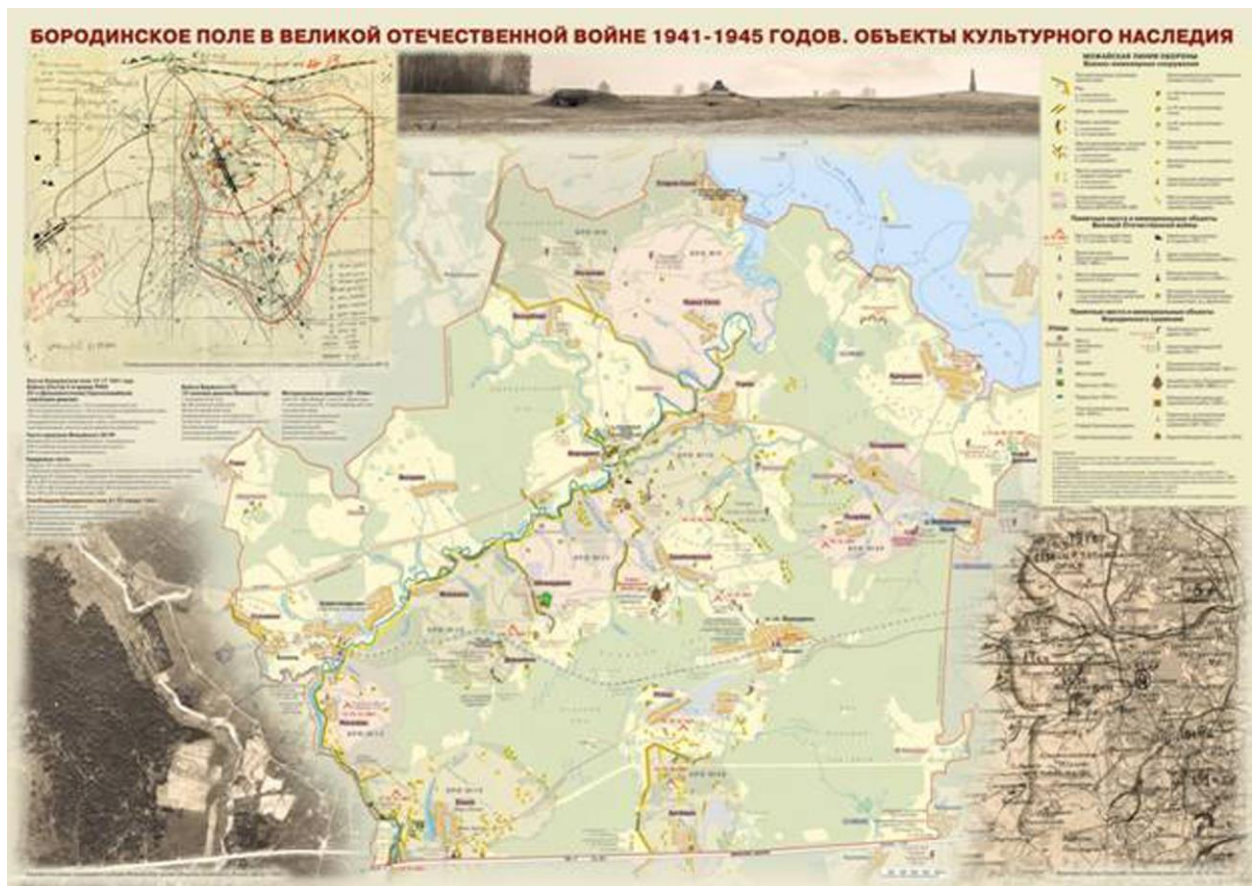


Рис. 9. Карта «Бородинское поле в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.»

Результаты наших исследований были отражены в разработанной карте-схеме «Бородинское поле в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.», которая позволила наглядно представить взаимосвязь историко-культурных объектов на фоне целостного восприятия ландшафтных особенностей территории. Впервые на современной картографической основе представлена вся структура участка Можайского оборонительного рубежа, проходившего через Бородинское поле.

Таким образом, комплексный подход при использовании архивных аэрофотоснимков и кинохроники позволил более точно установить местонахождение и внешний вид отдельных оборонительных объектов, реконструировать всю структуру рубежа, а также дал дополнительные сведения об объектах других исторических периодов, что делает этот способ исследования наиболее подходящим для разработки содержания тематических крупномасштабных карт, а также дает возможность решать задачи по исторической реконструкции ландшафта.

Примечания:

1. Горбунов А.В., Суханов А.А. Начало Московской битвы и объекты культурного наследия Великой Отечественной войны на территории заповедника «Бородинское поле» // Журнал Института наследия. Сетевое научное рецензируемое издание. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/44.html> (дата обращения: 25.02.2016).

2. Аэрофотосъемка Люфтваффе 1938–1945 гг. URL: <http://www.luftfoto.ru> (дата обращения: 17.01.2014).

3. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (дата обращения: 04.04.2014).

4. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau. URL: <http://www.bundesarchiv.de/benutzungsmedien/filme/view/K46742> (дата обращения: 04.04.2014).

5. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (дата обращения: 04.04.2014).

6. Парамонова А.А. Создание карты «Бородинское поле в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.» и особенности картографирования объектов военного наследия на крупномасштабных картах» // Журнал Института наследия. Сетевое научное рецензируемое издание. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/45.html> (дата обращения: 25.02.2016).

7. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (дата обращения: 04.04.2014).

8. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (дата обращения: 04.04.2014).

References:

1. Gorbunov A.V., Sukhanov A.A. Nachalo Moskovskoy bitvy i obyekty kulturnogo naslediya Velikoy Otechestvennoy voyny na territorii zapovednika "Borodinskoe pole" [The beginning of the battle of Moscow and the cultural heritage of the great Patriotic war on the territory of the reserve "Borodino field"]. // Zhurnal Instituta naslediya. Setevoe nauchnoe retsenziruемое izdanie. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/44.html> (data obrascheniya: 25.02.2016).

2. Aerofotos'emka Lyuftvaffe 1938–1945 gg [Aerial photography of the Luftwaffe, 1938-1945]. URL: <http://www.luftfoto.ru> (data obrascheniya: 17.01.2014).

3. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau [1941 – Review of Front Nr. 02 – Russian Positioning]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (data obrascheniya: 04.04.2014).

4. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau [1941 – Review of Front Nr. 02 – Russian Positioning] URL: <http://www.bundesarchiv.de/benutzungsmedien/filme/view/K46742> (data obrashcheniya: 04.04.2014).

5. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau [1941 – Review of Front Nr. 02 – Russian Positioning]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (data obrascheniya: 04.04.2014).

6. Paramonova A.A. Sozdanie karty "Borodinskoe pole v gody Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg." i osobennosti kartografirovaniya obyektov voennogo naslediya na krupnomasshtabnykh kartakh» [Creating a map "the field of Borodino during the great Patriotic war of 1941-1945" and features mapping the military heritage sites on large-scale charts"] // Zhurnal Instituta naslediya. Setevoe nauchnoe retsenziruемое izdanie. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/45.html> (data obrascheniya: 25.02.2016).

7. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau [1941 – Review of Front Nr. 02 – Russian Positioning]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (data obrascheniya: 04.04.2014).

8. 1941 – Die Frontschau Nr. 02 – Russischer Stellungsbau [1941 – Review of Front Nr. 02 – Russian Positioning]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IHUDiojtHnE> (data obrascheniya: 04.04.2014).

УДК 791.94+912.412/.43:355.48“1941/1945”

**Использование кинохроники и аэрофотоснимков при создании карты
«Бородинское поле в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.»**

Алевтина Александровна Парамонова

Российский институт культурного и природного
наследия им. Д.С. Лихачёва, Российская Федерация
129366, Москва, улица Космонавтов, 2
E-mail: wwwkarta@yandex.ru

Аннотация. Автор представляет результаты совместного использования ценных исторических документов – кинохроники и аэрофотоснимков – для создания карты «Бородинское поле в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.». Особое внимание в статье уделено использованию кадров немецкой кинохроники для выявления и идентификации различных военно-инженерных сооружений Можайской линии обороны на Бородинском поле.

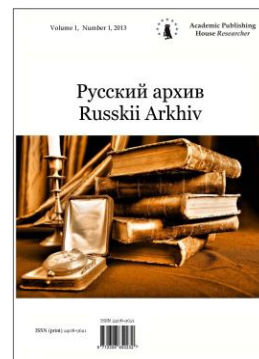
Ключевые слова: Бородинское поле, Можайская линия обороны, немецкая кинохроника, немецкие аэрофотоснимки.

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. 82–95, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.82
www.ejournal16.com



Publication of Sources

UDC 930.25+791.43(1-922)

Documentary Film as a Document of History: Unknown Pages of Soviet Arctic Air Expeditions 1948–1950

Preparation for publication, introduction and commentary
Gennadiy S. Chumachenko

Independent Researcher, Russian Federation
p.box 27/226, Moscow, 117133
E-mail: arckinema@yandex.ru

Abstract

This is the first publication of unknown archival materials from the scientific documentary film “To the Center of the Arctic” about Soviet High Latitude Air Research Expeditions (HLAE) called “North” in 1948–1950. Comparative analysis of the footage and text documents from other archives, has allowed revealing new facts, expanding and clarifying information about a secret military-technical expeditions’ Program and its participants.

Keywords: the Arctic Ocean, Soviet Northern Sea Route, Soviet High Latitude Air Expeditions.

Публикуемые документы дополняют историю первых послевоенных (1948/1950 гг.) высокоширотных воздушных экспедиций в Арктику (далее – ВВЭ «Север»), ставших прорывом в изучении Северного Ледовитого океана и обеспечивших нашей арктической науке мировой приоритет. Их проводило Главное управление Северного морского пути (далее – ГУСМП) при Совете министров СССР совместно с Министерством Вооруженных сил СССР с целью комплексных научных исследований труднодоступных районов Центрального полярного бассейна как в народнохозяйственных, так и в оборонных интересах. Научное обеспечение работ осуществляли Арктический НИИ, ряд институтов Академии наук СССР и военного ведомства.

Тематический план ВВЭ утверждался секретным постановлением Совета министров и охватывал практически весь спектр арктической науки того времени – от ключевых проблем океанографии, физики атмосферы, глубинного строения земной коры и истинной фигуры Земли до практических вопросов долгосрочных прогнозов погоды и ледовой обстановки для обеспечения уверенного самолетовождения и мореплавания на трассе Севморпути [1–3]. Тогда впервые была широко применена тактика аэромобильных научных отрядов («прыгающих экспедиций»), позволившая охватить исследованиями большие площади в треугольнике Амдерма – Чукотка – полюс (см. рис. 1).

Благодаря этому экспедициями были получены фундаментальные научные результаты, кардинально изменившие представления о рельефе дна, геофизических полях и природных процессах Ледовитого океана. Сведения эти, в свете «крестового похода»

Запада против СССР, имели стратегический характер, а потому информация о задачах, методах исследования, ходе и научных результатах экспедиций была закрытой.

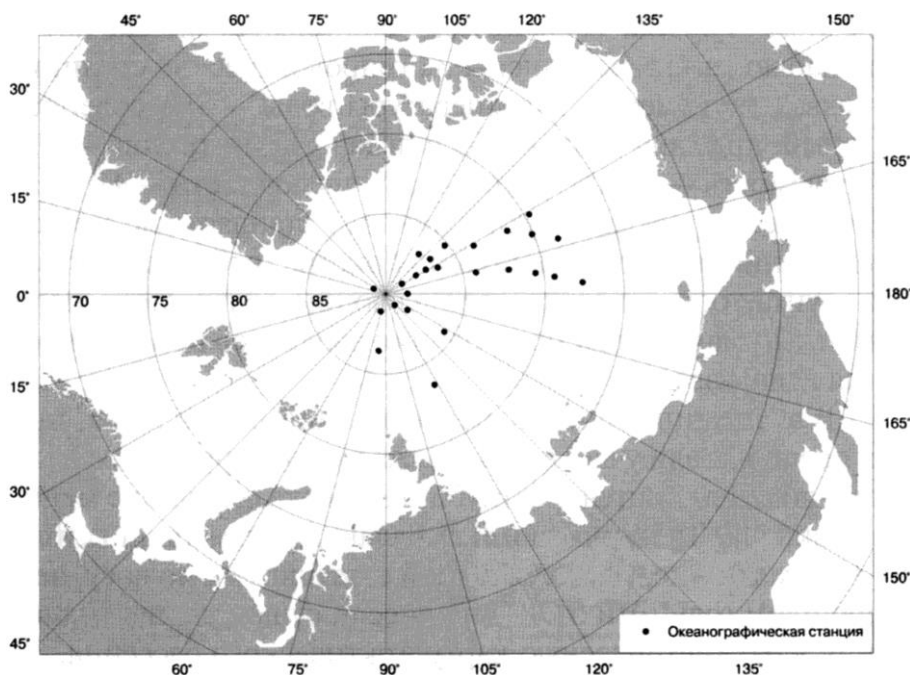


Рис. 1. Точки работы подвижных научных отрядов экспедиции ВВЭ «Север-4» [4]

Программа экспедиций (как ответ на масштабные военные приготовления, развернутые США на Аляске, в Гренландии и северной Канаде) имела существенную военно-прикладную составляющую. Перед экспедициями 1948/1950 гг. были поставлены задачи первоначального освоения арктического театра военных действий, а также испытания в условиях Арктики новой авиационной техники, оборудования и снаряжения, изучение методов и инженерных средств береговой обороны, специфики минно-взрывных работ и т.д.

В ходе экспедиций был обследован не посещавшийся ранее район «полюса относительной недоступности», открыты подводные хребты, рассекающие ложе океана, получены новые данные о «сплюснутости» земного шара, впервые осуществлены такие операции, как высадка научной группы на Северный полюс и парашютные прыжки на лед, экспериментальные полеты и посадки на ледовые аэродромы истребителей Ла-11 и бомбардировщиков Ту-2 и Ту-4, отработана методика самолетовождения в высоких широтах с применением астро- и радионавигации.

Информация фрагментарного характера о работе и важных результатах экспедиционных исследований со временем была опубликована в научных и популярных изданиях [5–9]. Однако речь шла в основном о работе научных отрядов Арктического НИИ, о мастерстве экипажей Московской авиагруппы особого назначения (МАГОН) Полярной авиации, о деятельности же военных – авиаторов и ученых – практически не упоминалось. Только в 1990-х гг. стали появляться сведения об оборонно-прикладных исследованиях, о вкладе в науку летчиков ВВС, геофизиков, инженеров [10–12].

Выяснилось также, что на Центральной студии документальных фильмов были сняты и выпущены ограниченным тиражом три секретных полнометражных научно-документальных фильма (монтажер и режиссер М.А. Трояновский) об экспедициях 1948/1950 гг.: «К центру Арктики (Север-2)» [13], «К центру Арктики (Мурманские берега)» [14], «К высоким широтам (Енисей-1)» [15]. Ныне, после снятия грифа секретности, фильмокопии и монтажные листы фильмов хранятся в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (далее – РГАКФД).

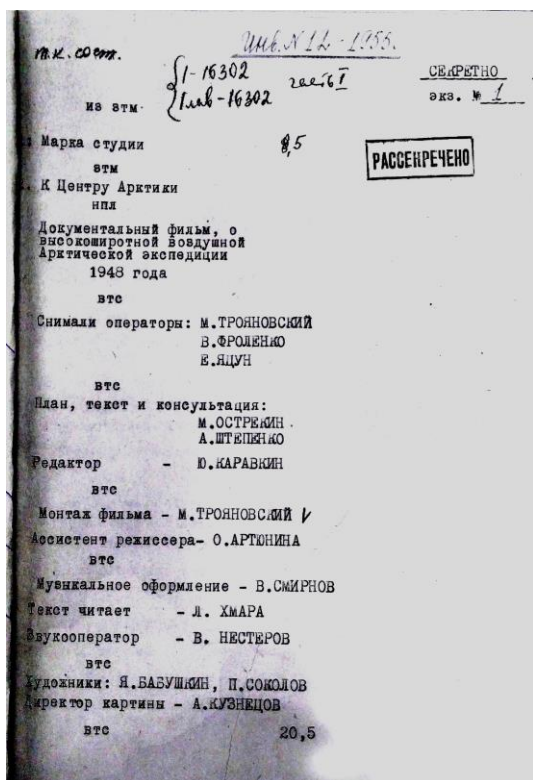


Рис. 2. Титульный лист монтажных листов фильма «К центру Арктики» [16]

Познакомившись с фильмами в 1992 г., автор обнаружил в них краткую информацию, отсутствовавшую в письменных источниках, в частности, о военно-инженерных изысканиях экспедиций, о летчиках-испытателях новых самолетов. Дополнительные данные удалось найти в отделе спецфондов Российского государственного архива экономики (далее – РГАЭ), куда передана часть рассекреченных архивов ГУСМП (фонд 9570). Документы же авиасоединений, личный состав которых участвовал в ВВЭ «Север», до сих пор находятся на режимном хранении в Центральном архиве Министерства обороны Российской Федерации.

Таким образом, хроникальные кадры и монтажные листы фильма оказались единственным источником (учитывая, что все наличные фотоаппараты были зарегистрированы секретно-шифровальным отделом) многих важных в плане истории изучения Арктики сведений, а сопоставление содержания фильмов с письменными источниками позволило выявить существенные подробности проводившихся работ.

Сравнение фильма с его литературной основой – сценарием [17], утвержденным 26 марта 1949 г., т.е. до начала съемок, показало довольно точное следование изобразительного ряда сценарию.

Этот факт, а также квалификация и опыт работы авторов¹ в арктической тематике – весомый аргумент в пользу того, что документальность и подлинность содержания кадров в целом не вызывает сомнений.

1. Из сравнения карты (рис. 1) с точками экспедиционных работ, опубликованными в открытых источниках, с подобной же картой из фильма (рис. 3) видно, что зона дислокации отрядов (и соответственно объем работ) гораздо шире, чем это представлялось ранее. Указанные на второй карте маршруты гравиметрических и магнитометрических аэросъемок (и частично ледовой авиаразведки) выполнялись экипажами специально оборудованных военно-транспортных самолетов Гидрометеорологической службы Советской армии и авиадивизии особого назначения (АДОН), в целом составлявших половину (26 из 52 машин) авиасоединения экспедиции.

2. Фильм содержит сведения об испытании в ходе экспедиции боевых отравляющих веществ (документ № 2, п. 2–17). Тем самым подтверждается устная информация главного штурмана экспедиции «Север-5» (1950 г.), начальника Штурманской службы ВВС полковника В.М. Лавского [18].

3. Из фильма (документ № 3, п. 19–48) определенно следует: экспедиционные военно-технические работы носили явно выраженный оборонительный характер, что опровергает утверждения некоторых авторов о подготовке Советским Союзом боевой операции для нападения на США через Северный полюс.

4. Сопоставление монтажных листов и кадров фильма с архивными документами ГУСМП позволяет подтвердить приоритет мастера спорта А.П. Медведева и гвардии

¹ Автор сценария – главный штурман экспедиции, главный штурман Управления полярной авиации ГУСМП Герой Советского Союза А.П. Штепенко, консультант – заместитель начальника экспедиции по научной работе, начальник геофизического отдела Арктического НИИ к.г.н. М.Е. Острекин. Руководитель киногоруппы М.А. Трояновский – кинооператор, участник воздушной экспедиции 1937 г. с высадкой на лед группы И.Д. Папанина.

капитана медицинской службы Воздушно-десантных войск В.Г. Воловича в первом в мире парашютном прыжке на лед в районе полюса (см. рис. 4–5).

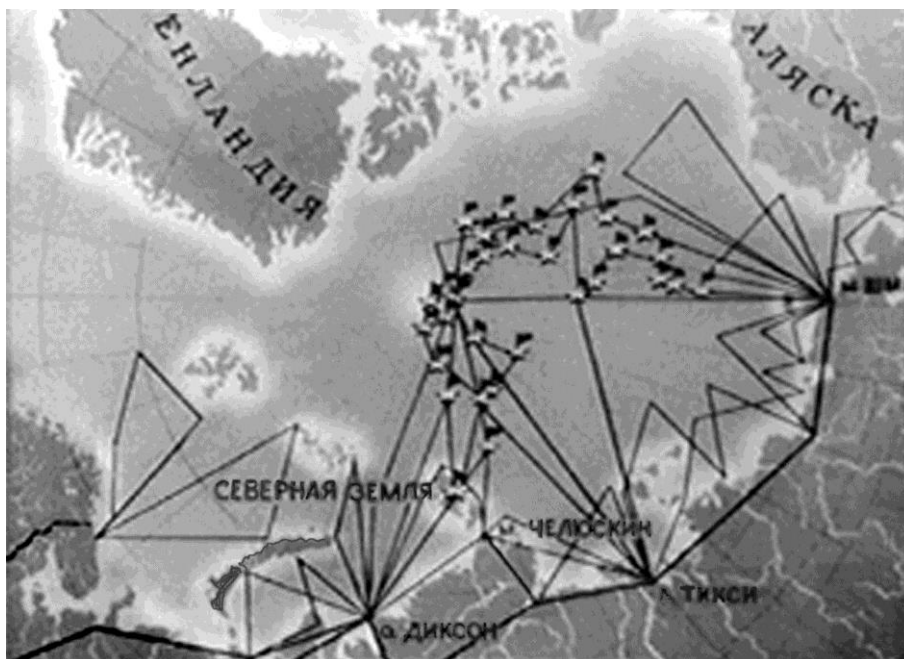


Рис. 3. Маршруты магнитной и гравиметрической аэросъемки и ледовой авиаразведки ВВЭ «Север-4» (кадр из фильма «К центру Арктики»)

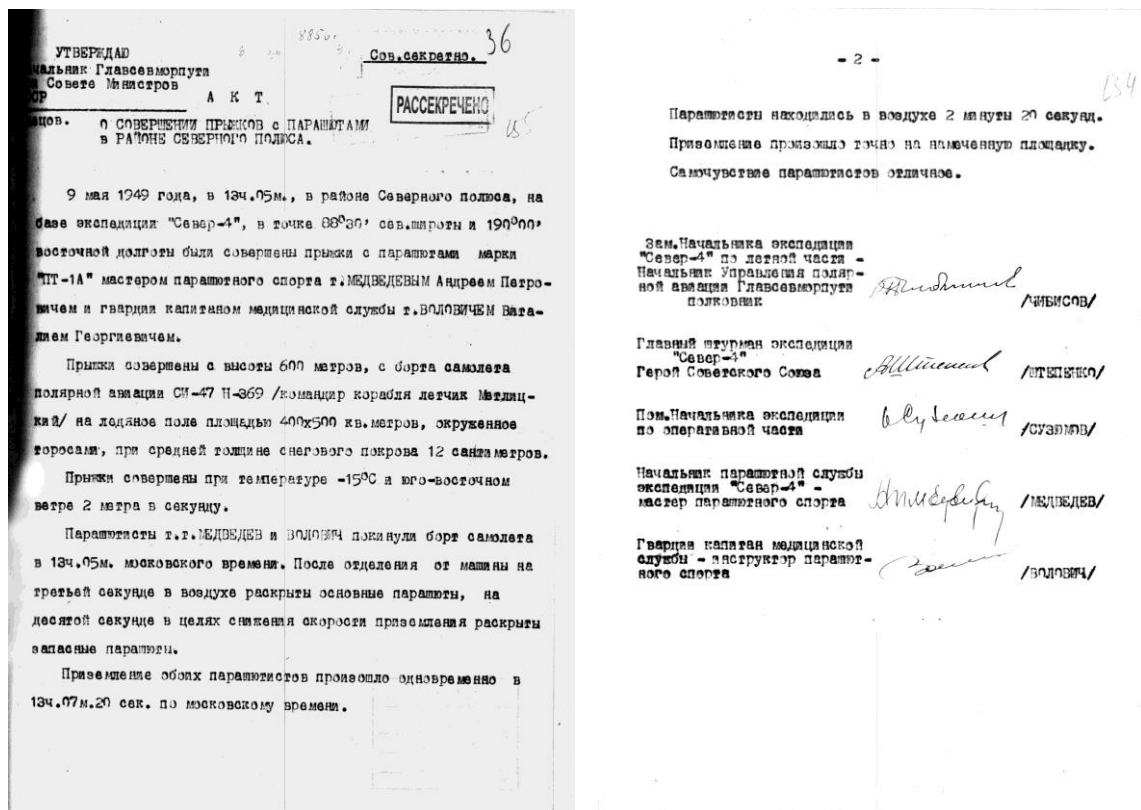


Рис. 4–5. Документ о первых парашютных прыжках на лед в районе полюса [19]

Что касается «документальности» кинокадров этого прыжка, то присутствие кинооператора в (заранее неизвестной) точке приземления в нужный час весьма

маловероятно, что заставляет говорить о досъемке этих кадров в другое время и в другом месте (обычный прием так называемой «реконструкции события»).

5. В фильмах названы фамилии военных пилотов – участников полета на полюс: майор Скорняков, капитаны Боровков и Попов – на истребителях Ла-11 в 1948 г.; подполковники Пахомов и Соловьев, повторно Скорняков и Боровков – в 1949 г. (документ 4, п. 17–29); экипажи бомбардировщика Ту-4 подполковника Симонова (штурман Агеев) и подполковника Вагапова¹ (штурман Малхасян), проводивших арктическую «обкатку» машины в 1950 г. Вместе с другими участниками экспедиций они были удостоены высоких правительственных наград с формулировкой «за выполнение особого задания правительства», однако не у всех в биографических справках на сайте «Герои страны» этот факт отражен, поскольку указы о награждении были секретными.

Очевидно, крупные планы-портреты летчиков за штурвалом (и их реакция на достижение полюса) доснимались отдельно и постановочно. Учитывая габариты пилотской кабины истребителя и конструкцию фонаря, это было непросто.

6. Привлекает внимание та сдержанность, с которой фильм рассказывает о важных научных достижениях экспедиций. Так, на Коллегии ГУСМП факт обнаружения подводных поднятий (получивших позднее имена Ломоносова и Менделеева) назван крупным географическим открытием, о чем было доложено высшему руководству страны. В фильме же об этом не упоминается вообще, хотя авторы открытия², профессора-гидрологи Я.Я. Гаккель и В.Т. Тимофеев, неоднократно присутствуют в кадрах (документ № 5, п. 13–26). Вероятно, такую «фигуру умолчания» можно объяснить либо соображениями секретности, либо осторожностью ученых в своих научных выводах.

В дикторском тексте не отмечается в качестве весомого исторического события факт первой в мировой практике высадки научной группы с трех самолетов непосредственно в точке географического полюса (с доступной тогда точностью определения координат $\pm 0,5$ мили).

7. В фильме «К высоким широтам» [20] говорится об экспериментальном полете к полюсу планерной группы (два аэропоезда – десантные планеры Ц-25 в сцепке с самолетами-буксировщиками Ил-12Д), но без упоминания фамилий участников этой уникальной операции (явная несправедливость: экипажи аэропоездов проявили героизм не меньший, чем другие авиаторы!).

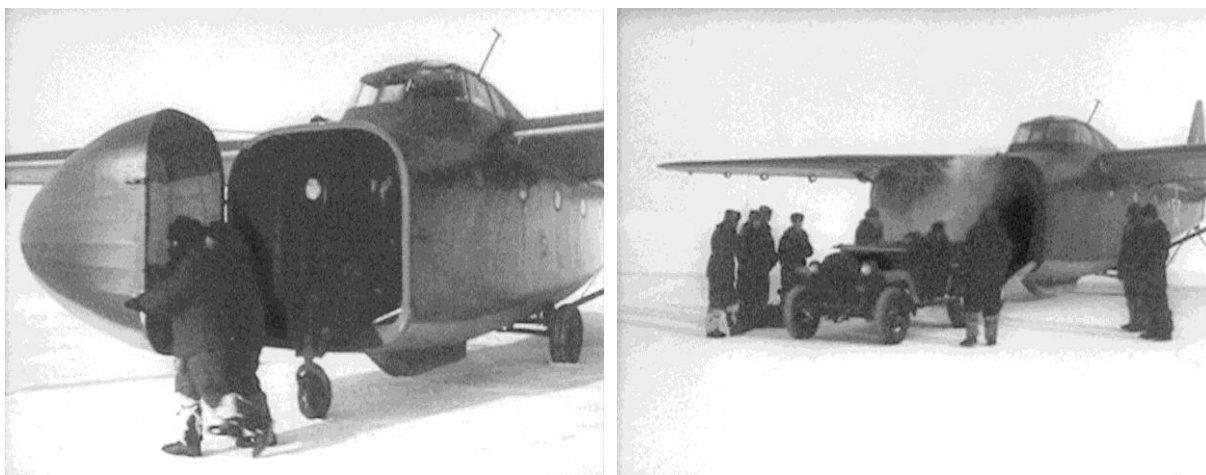


Рис. 6–7. Десантный планер Ц-25 готовят к разгрузке. Выгрузка автомобиля ГАЗ-67 на лед (кадры из фильма «К высоким широтам»)

¹ Любопытно, что фамилия командира Ту-4 звучит в дикторской фразе фильма как «Багатилов». Обнаружить и исправить оговорку удалось на основе сведений из других источников.

² Сотрудники Арктического НИИ В.Т. Тимофеев и Я.Я. Гаккель задолго до экспедиции выдвинули гипотезу о существовании в доисторические времена материкового «моста» между Северной Азией и Канадой, который в ходе магматических процессов стал дном океана. Гипотеза об исчезнувшем материке (Арктиде) блестяще подтвердилась, а со временем стала научным базисом для притязаний России на шельф арктических морей.

В одном из эпизодов показан стоящий на заснеженном льду планер, из его откидной носовой двери выезжает автомобиль ГАЗ-67, в него садится группа офицеров, «газик» отъезжает. Кадры даны без географической привязки места съемок и сопровождаются лаконичным текстом: «Кроме оленьих и собачьих упряжек, можно использовать более совершенный транспорт. По плотному снегу и ровному льду – в район боевых действий». Из контекста следует, что именно планер доставил автомобиль на дрейфующие льды. Однако из письменных источников известно, что на дрейфующую станцию СП-2 такой «газик» был доставлен самолетом: реализовать идею планерной доставки тогда не удалось из-за большой загрузки планеров горючим для самолетов-буксировщиков [21].

В заключение необходимо отметить высокий уровень операторской работы (М.А. Трояновский, В.А. Фроленко, Е.П. Яцун, Е.Д. Лозовский, Л.Т. Котляренко), особенно учитывая условия съемок и возможности кинотехники того времени. В каких условиях приходилось работать, можно представить по двум документам. Это запись в лабораторном журнале: «Свыше 3200 м пробы не брались – не хватило троса, во время работы лопнул барабан лебедки. Состояние общих проб: замерзшие, склянка растрескалась» [22] и кадр из фильма (рис. 8), показывающий авральную работу отряда при разломе взлетной полосы под лыжами самолета во время торошения льдов.



Рис. 8. Только дедовским способом можно развернуть самолет на ледовом «пяточке»



Рис. 9. Кинооператор Е.П. Яцун. Ледовый лагерь дрейфующей станции «Северный полюс-2» (кадры из фильма «К центру Арктики»)

Здесь мы представляем читателям письменные документы по кинофильму: архивную карточку-аннотацию и выборку из монтажных листов частей, в которых имеются наиболее интересные, на наш взгляд, сведения, отсутствующие или отличающиеся от сведений из других источников.

Монтажные листы содержат наиболее полную текстовую информацию о кинофильме (сюжете журнала). Этот официальный производственный документ, фиксирующий содержание законченного производством фильма и подписанный представителями киностудии, входит в пакет так называемых «исходных материалов» и представляется в Репертуарную комиссию (Госрепертком) для получения разрешительного (прокатного) удостоверения фильма.

Типовая форма монтажных листов устоялась и состоит из пяти граф: 1) порядковый номер отрезка киноплёнки от склейки до склейки (кадроплана); этот номер присваивается ему в ходе склейки исходного негатива фильма и вписывается от руки в строго определенном месте: в межкадровый промежуток между четвертым и пятым кадриками от начала плана; 2) крупность плана (общий (об.), средний (ср.), крупный (кр.), макро); 3) краткое изобразительное содержание кадроплана; 4) его длина в метрах¹; 5) сопровождающий этот план фрагмент дикторского текста (иногда – и существенные для

¹ Продолжительность плана определяется примерно как две секунды на каждый метр (скорость движения пленки при стандартной частоте 24 кадра/сек равна 456 мм/сек).

понимания эпизода музыкально-шумовые акценты). В графе изобразительного ряда указываются также: а) технические приемы съемки: «ПНР» – панорамирование, «с воздуха», «под водой», «МЛТ» – мультипликационный, т.е. рисованный кадр, «КМБ» – комбинированный, т.е. кадр, снятый с применением различных специальных средств, «СНХ» – синхронный, когда голоса (реплики) идут одновременно с изображением действующих в кадре людей и б) характер монтажно-изобразительного перехода между кадрами: «НПЛ» – наплыв (постепенная мягкая замена одного изображения другим), «в ЗТМ» (или «из ЗТМ») – плавный уход изображения в затемнение или появление из темноты, «ШТОРКА» или «ВТС» – вытеснение одного изображения другим. Кадропланы без указаний технических средств по умолчанию считаются снятыми на натуре или в павильоне. Образец составления монтажных листов (без пояснений содержания граф) для документального видеофильма приведен на сайте РГАКФД [23].

При подготовке документов к публикации сохранена их типовая форма, опущены не связанные с анализом (в основном иллюстративные) фрагменты документов, приведены комментарии, необходимые для целостного восприятия событий. Пояснения к документам даны в квадратных скобках. Публикуемый текст приведен в соответствие с современными правилами орфографии и пунктуации.

Документ № 1

[Аннотация фильма «К центру Арктики (Север-2)»]

Название: К центру Арктики (Север-2)

№ Учетный: 16 302

№ Производства: 12

Дата выпуска: 1948

№ Сюжета: Нет

Вид документа: к/ф

Аннотация: Фильм о высокоширотной воздушной арктической экспедиции Военного министерства СССР и Главного управления Северного морского пути при Совете министров СССР под руководством генерала Кузнецова. Изучение Арктики в области океанографии, геофизики, метеорологии. Изучение возможностей и условий базирования и действий во льдах и на побережье Ледовитого океана боевой авиации и сухопутных войск.

Ключевые слова: Вооруженные силы. Наука.

Киностудия: ЦСДФ

Режиссер: М. Трояновский

Оператор(ы): М. Трояновский, В. Фроленко, Е. Яцун

Другие создатели: Нет данных

Звук: Звуковой

Цвет: ч/б

Кол-во частей: 5

Метраж: 1400 [24]

Документ № 2

[Страница 7 из монтажных листов фильма «К центру Арктики (Север-2)»]

4-я часть

1.	Стандартный ракорд	3,6	
2.	об. Подвеска химбомб к самолету	2,4	В районе острова Диксон производилось испытание боевых химических средств авиации.
3.	кр. То же	1,3	
4.	кр. То же	1,4	Это – авиабомбы с различными отравляющими веществами.
5.	кр. То же	0,9	
6.	об. Люк самолета с бомбами	1,1	
7.	об. Командный пункт	1,8	На командном пункте – группа военных химиков.

8.	об.	Самолет в воздухе	1,5	
9.	об.	Командный пункт	1,9	Разрешено приступить к бомбометанию.
10.	об.	Самолет в воздухе	0,8	
11.	об.	Взрыв химбомбы		Разрыв фосфорной бомбы создавал дымовую завесу.
12.	об.	Самолет в воздухе	1,1	
13.	кр.	Отрыв химбомбы от самолета	1,2	
14.	об.	Разрыв химбомбы	0,9	
15.	об.	Разрыв химбомбы	0,9	
16.	об.	Место разрыва бомбы	1,6	
17.	ср.	ПНР Химик берет пробу газа на месте разрыва	2,2	Устанавливалась концентрация отравляющих веществ в месте разрыва бомбы.
18.	об.	Испытание тепловых свойств одежды	3,1	
19.	ср.	Военный специалист с научным прибором	1,4	Каким должно быть обмундирование личного состава армии, действующей в районах Арктики?
20.	ср.	Испытание тепловых свойств одежды <...>	1,7	<...> [25]

[Далее кинокадры до конца части носят в основном иллюстративный характер, их описание опущено]

Документ № 3

[Страница 10 из монтажных листов фильма «К центру Арктики (Север-2)»]

1.	об.	Работа на мачте ветряка	2,3	Богата Арктика ветрами.
2.	об.	Лагерь экспедиции	2	Они послужат главным источником энергии для дрейфующего лагеря.
3.	ср.	То же	2	
4.	ср.	Строительство снежных укрытий	1,5	Ученые готовились к исследовательским работам.
5.	об.	То же	1,8	Возводятся укрытия от непогоды для людей и приборов.
6.	ср.	То же	1,6	
7.	ср.	Научный работник прорубает прорубь	1,6	Здесь будет прорубь в трехметровом льду для работ гидрологов.
8.	об.	То же	1,5	
9.	об.	Монтаж градиентной установки	2,2	Монтируется сложная градиентная установка для определения скорости и направления ветра...
10.	ср.	То же		а также температуры воздуха на разных высотах.
11.	об.	ПНР Установка градиентной установки		Будут получены новые материалы к разработке теории дрейфа льдов. Высота мачты 12 метров!
12.	ср.	Жители лагеря подходят к медвежьим следам		Видимо заинтересовался лагерьом исконный житель этих мест – белый медведь.

13.	ср.	Жители лагеря смотрят на следы медведя		Он подходил очень близко...
14.	об.	То же		
15.	кр.	Смотрит полярник		
16.	кр.	Следы медведя		и след его был совсем свежим.
17.	кр.	Смотрит полярник		
18.	ср.	ПНР Следы медведя в ЗТМ		
19.	об.	Рекогносцировочная группа обследует побережье Ледовитого океана	2,8	Обширное побережье Северного Ледовитого океана, весь громадный район заполярных рубежей страны обследовали рекогносцировочные группы военных специалистов экспедиции.
20.	ср.	То же	2,0	Они определили, какие пункты имеют важное стратегическое значение,
21.	кр.	Рекогносцировочная группа делает записи	2,3	установили характер их обороны, состав каждого гарнизона и его задачи.
22.	кр.	ПНР То же	1,9	
23.		ПНР То же	1,9	
24.	кр.	Карта рекогносцировочной группы	1,7	
25.	об.	Рекогносцировочная группа на льду океана среди торосов	3,2	Побывали представители различных родов войск и на ледовых базах.
26.	об.	То же	3,3	Здесь их целью было разработать...
27.	об.	ПНР льдов	2,8	вопросы зенитно-артиллерийского прикрытия...
28.	ср.	Военные специалисты копают снег	3,6	и особенности ведения боя на арктическом льду.
29.		То же	1,9	
30.	кр.	Военные специалисты пилят снег	2,9	Исследования, проводимые военными специалистами Советской армии, были широкими и многообразными.
31.	ср.	Военные специалисты строят из снежных плит оборонительные сооружения	3,0	Впервые была изучена возможность строительства оборонительных сооружений из полярного снега.
32.	кр.	То же	1,2	Меньше, чем на метр пробивает пуля карабина этот снег...
33.	об.	То же	3	а в обычном – пуля задерживается лишь через два-три метра.
34.	кр.	Испытание снежного окопа	0,6	Маскировочное перекрытие окопа из тонких снежных плит ...
35.	кр.	ПНР то же	1,3	выдерживает вес человека.
36.	об.	Снежный дзот	2,8	Полностью соответствует боевым требованиям это пулеметное гнездо.
37.	кр.	То же		

38.	кр.	Пулеметное окно	1,1	
39.	ср.	Военные специалисты закладывают тол в снежный дзот		Сейчас будет проверено, какие последствия вызывает здесь взрыв тола.
40.	об.	Взрыв снежного дзота	1,6	
41.	кр.	Военные специалисты осматривают место взрыва снежного дзота	5	Разрушен только внешний снежный свод и находящийся под ним слой щебня. Внутренний снежный свод уцелел полностью.
42.	об.	Военные специалисты ставят маскировочные сетки	4	Одновременно испытывались способы маскировки военных объектов.
43.	кр.	ПНР маскировочные сетки	2,3	Задачи маскировки здесь значительно усложнены...
44.	об.	Маскировка снайпера	2,6	из-за однообразия арктического пейзажа.
45.	об.	Военные специалисты красят и маскируют щит	3,0	Искусственный снег! Его не отличить от настоящего.
46.	ср.	То же	1,9	
47.	кр.	Специалист смотрит в оптический прибор на образцы красителей	1,1	Чтобы добиться наиболее эффективной в этих условиях маскировки...
48.	об.	Военный специалист снимает киноаппаратом образцы красителей	2,0	производилось оптическое и фотографическое изучение различных красителей

[26]

Документ № 4
[Страница 5 из монтажных листов фильма «К центру Арктики (Мурманские берега)»]

1.	кр.	Парашютисты выпрыгивают из самолета	1,9	
2.	ср.	Парашютисты выпрыгивают из самолета и распускают парашюты	3,6	Отважные парашютисты вписали в этот день славную страницу в летопись побед советского воздушного флота.
3.	об.	ПНР Парашютисты в воздухе	2,3	
4.	ср.	То же	4,2	
5.		Парашютист на земле	1,5	
6.	ср.	ПНР Приземление парашютиста	4,9	Парашютная группа экспедиции совершила в Арктике 73 прыжка.
7.	ср.	То же Другой парашютист	4,2	
8.	кр.	Парашют ПНР на парашютиста		
9.	кр.	ПНР Командир парашютного десанта отдает рапорт	4,0	
10.	об.	ПНР Взлет бомбардировщика	3,6	8-го апреля, выполняя приказ начальника экспедиции, боевая группа стартовала из Тикси на север...
11.	об.	Полет бомбардировщика	2,6	по небывалой трассе – над громадным районом

				Центрального полярного бассейна.
12.	об.	ПНР Взлет истребителя	3,8	
13.	ср.	ПНР То же	2,3	Впереди тысячи километров пути, через базы на льду, к Северному полюсу и обратно к берегам нашей Родины.
14.	об.	Боевая группа в полете	1,9	
15.	ср.	ПНР То же	2,8	
16.	ср.	То же	2,5	
17.	об.	Бомбардировщик в воздухе	1,5	На бомбардировщике, идущем впереди для разведки погоды, – летчик Сугрин.
18.	кр.	Летчик Сугрин	1,5	
19.	об.	Боевая группа в полете	1,8	Командир ведущего корабля подполковник Романов.
20.	кр.	Подполковник Романов	1,5	
21.	кр.	Штурман капитан Шевченко	1,1	Штурман – капитан Шевченко.
22.	ср.	Боевая группа в полете	1,8	
23.	ср.	Истребитель в полете	1,5	За штурвалами истребителей:
24.	кр.	За штурвалом Пахомов	0,9	подполковники Пахомов...
25.	кр.	Подполковник Скорняков	0,9	Скорняков...
26.	кр.	Подполковник Соловьев	0,8	Соловьев...
27.	кр.	Майор Боровков	0,9	майор Боровков.
28.	кр.	Бомбардировщик в воздухе		
29.	кр.	За штурвалом майор Голубничий	2,4	На замыкающем бомбардировщике – майор Голубничий.
30.	ср.	ПНР Боевая группа в полете	5,2	За полетом боевой группы непрерывно следил...
31.	об.	Антенны наземного локатора	1,9	наземный локатор, специально установленный на острове Котельном.
32.	кр.	Локаторщик у аппарата	2,1	Здесь, на Котельном,
33.	об.	Локаторщики у аппарата	2,0	боевая группа провела двое суток в ожидании летной погоды.
34.	об.	Боевая группа в полете	1,7	Самолеты снова в воздухе.
35.	кр.	Штурман в самолете	1,3	Курс на ледовую базу номер один.
36.	об.	Лагерь на льду (снято с самолета)	4,6	
37.	об.	ПНР Боевая группа в полете	3,5	
38.	об.	На командном пункте базы № 1 ожидают боевую группу	3,1	На базе ждут...
39.	кр.	То же	1,8	
40.	об.	Боевая группа в полете	1,7	
41.	кр.	Радист на командном пункте	1,6	Уже установлена связь с самолетами по командной радиостанции...
42.	об.	Боевая группа в полете	2,6	
43.	кр.	Горящая дымовая шапка на льду	1,0	
44.	об.	ПНР Посадка истребителя на ледовый аэродром	4,9	Одна за другой опускаются на дрейфующий лед машины боевой группы.
45.	об.	ПНР То же	5,8	
46.	ср.	Радисты на командном пункте	1,0	(музыка) [27]

Документ № 5
[Страница 8 из монтажных листов фильма «К центру Арктики»
(Мурманские берега)»]

91.	об.	Палатка гидрологов на льду	1,5	
92.	об.	Научный работник Буйницкий у астрономического прибора	1,6	Руководитель научной группы этой базы Буйницкий
93.	ср.	То же	3,1	сразу же приступил к
94.	кр.	То же	0,9	астрономическим определениям координат.
95.	кр.	Прибор для астрономических наблюдений	1,0	
96.	кр.	Буйницкий у астрономического прибора	3,2	
97.	кр.	Сверление дырок во льду для термометров	1,7	На различное расстояние от поверхности
98.	кр.	Электрические термометры в руках научного работника	1,2	в лед вмораживаются электрические термометры
99.	об.	Электрические термометры вкладывают в отверстие льда	2,6	для определения температуры льда
100.		То же	1,5	
101.	об.	Электрические термометры вмораживают в лед	1,0	
102.	кр.	Крыша палатки	1,0	
103.	кр.	Гидролог Гаккель	0,8	Гидрологи Гаккель...
104.	кр.	Гидролог Тимофеев	0,8	и Тимофеев...
105.	кр.	Колесо лебедки	0,7	прежде всего измерили глубину...
106.		Измерение глубины океана	1,6	
107.	кр.	Порода со дна океана	1,5	и взяли пробу грунта со дна океана.
108.	кр.	Работа лебедки	0,9	
109.	кр.	Вращается колесо лебедки	1,2	
110.	кр.	Гидролог Тимофеев	0,9	
111.	кр.	Гидролог Гаккель	0,9	Затем они приступили
112.	кр.	ПНР Измерение течений на разных глубинах	3,5	к наблюдениям течений на разных глубинах.
113.	кр.	Измерительный прибор	0,7	Это – главная задача гидрологов базы.
114.	кр.	Гидролог Тимофеев	1,5	Наблюдения будут
115.	кр.	Гидролог Тимофеев смотрит на измерительный прибор	2,6	производиться регулярно через каждые два часа в течение 15-ти суток
116.	кр.	Гидролог Тимофеев записывает показание в журнал	1,9	и дадут картину приливо-отливных явлений в Ледовитом океане.
		Стандартный ракорд	2,0	
		Метраж 279,6 поз.		
		Лав. 279,6 м		
		20/у1-68 подпись: Михайлова		

[28]

Благодарности. Автор признателен начальнику Высокоширотной арктической экспедиции Арктического и антарктического НИИ В.Т. Соколову за содействие в работе,

научному сотруднику РГАКФД (г. Красногорск) Н.Н. Акулиной и инженерам Российского НИИ наследия им. Д.С. Лихачева Д.И. Солодкому и Д.В. Карпухину за помощь в подборе и обработке материалов для статьи.

Примечания:

1. Константинов Ю.Б., Грачёв К.И. Высокоширотные воздушные экспедиции «Север» (1937, 1941–1993 гг.). СПб: Гидрометеиздат, 2000. С. 5–7.
2. Жуков Ю.Н. Сталин: арктический щит. М.: Вагриус, 2008. С. 481–496.
3. Корнилов Н.А., Кессель С.А., Соколов В.Т., Меркулов А.А. Российские исследования на дрейфующих льдах Арктики. СПб.: ААНИИ, 2010. С. 9–10.
4. Константинов Ю.Б., Грачёв К.И. Высокоширотные воздушные экспедиции «Север» (1937, 1941–1993 гг.). С. 124.
5. Острекин М.Е. Новейшие исследования Центральной Арктики // Природа. 1954. № 12. С. 4–12.
6. Трешников А.Ф. Их именами названы корабли науки. Л.: Гидрометеиздат, 1978. С. 156–171.
7. Волович В.Г. Полярная маркиза // Полярный круг. М.: Мысль, 1980. С. 161–170.
8. Фёдоров Е.К. Полярные дневники. Л.: Гидрометеиздат, 1982. С. 279–295.
9. Бурханов В.Ф. Высокоширотные экспедиции Главсевморпути // Летопись Севера. Т. 11. М.: Мысль, 1985. С. 34–40.
10. Рубина Е.М., Телятникова Э.М. Через материки и океаны. М.: Paulsen, 2011. С. 256–273.
11. Болосов А.Н. Полярная авиация России. 1946–2014. М.: Paulsen, 2014. С. 12–22.
12. Чумаченко Г.С. Операция «Полюс» // Полярный альманах. М.: Paulsen, 2014. С. 51–77.
13. РГАКФД. 1-16 302 I-V.
14. РГАКФД. 1-16 301 I-V.
15. РГАКФД. 1-16 300 I-VI.
16. РГАКФД. 1-16 302.
17. РГАЭ. Ф. 9570. Оп. 4. Ед. хр. 303. Л. 238–196.
18. Архив автора. Видеоинтервью с Виктором Михайловичем Лавским (1914–2012), генерал-лейтенантом авиации, Российская общественная организация ветеранов войны и военной службы, сентябрь 2004 г.
19. РГАЭ. Ф. 9570. Оп. 4. Ед. хр. 319. Л. 155, 154.
20. РГАКФД. 1-16 300 I-VI.
21. Казаков В. В Арктику на безмоторных // Полярный круг. М.: Мысль, 1984. С. 149–157.
22. Экспедиция «Север-2». Полевой журнал химлаборатории // Архив Государственного научного центра Российской Федерации «Арктический и антарктический научно-исследовательский институт».
23. Монтажный лист документального, цветного видеofilmа «Хлеб для птицы». URL: <http://www.rgakfd.ru/docs/newinc/pril-4.doc> (дата обращения: 20.02.2016).
24. Аннотация фильма. URL: <http://rgakfd.ru/catalog/films/> (дата обращения: 20.02.2016).
25. РГАКФД. 1-13 302.
26. РГАКФД. 1-13 302.
27. РГАКФД. 1-13 301.
28. РГАКФД. 1-13 301.

References:

1. Konstantinov Yu.B., Grachev K.I. Vysokoshirotnye vozdushnye ekspeditsii "Sever" (1937, 1941–1993 gg.) [High-latitude air expedition "Sever" (1937, 1941-1993.)]. SPb: Gidrometeoizdat, 2000. S. 5–7.
2. Zhukov Yu.N. Stalin: arkticheskiy shchit [Stalin: Arctic shield]. M.: Vagrius, 2008. S. 481–496.
3. Kornilov N.A., Kessel S.A., Sokolov V.T., Merkulov A.A. Rossiyskie issledovaniya na dreyfuyushchikh ldakh Arktiki [Russian research on the drifting ice of the Arctic]. SPb.: AANII, 2010. S. 9–10.
4. Konstantinov Yu.B., Grachev K.I. Vysokoshirotnye vozdushnye ekspeditsii "Sever" (1937, 1941–1993 gg.) [High-latitude air expedition "Sever" (1937, 1941-1993.)]. S. 124.
5. Ostrekin M.E. Noveyshie issledovaniya Tsentralnoy Arktiki [The latest research of the Central Arctic]. // Priroda. 1954. № 12. S. 4–12.
6. Treshnikov A.F. Ikh imenami nazvany korabli nauki [Their names are called ships of science]. L.: Gidrometeoizdat, 1978. S. 156–171.
7. Volovich V.G. Polyarnaya markiza [Polar Marquis]. // Polyarnyy krug. M.: Mysl, 1980. S. 161–170.
8. Fedorov E.K. Polyarnye dnevniki [The polar diaries]. L.: Gidrometeoizdat, 1982. S. 279–295.
9. Burkhanov V.F. Vysokoshirotnye ekspeditsii Glavsevmorputi [High-latitude expedition of the Main Northern sea route]. // Letopis Severa. T. 11. M.: Mysl, 1985. S. 34–40.

10. Rubina E.M., Telyatnikova E.M. Cherez materiki i okeany [Across continents and oceans]. M.: Paulsen, 2011. S. 256–273.
11. Bolosov A.N. Polyarnaya aviatsiya Rossii. 1946–2014 [Polar aviation in Russia. 1946-2014]. M.: Paulsen, 2014. S. 12–22.
12. Chumachenko G.S. Operatsiya “Polyus” [Operation "Polus"]. // Polyarnyy almanakh. M.: Paulsen, 2014. S. 51–77.
13. RSACPD. 1-16 302 I-V.
14. RSACPD. 1-16 301 I-V.
15. RSACPD. 1-16 300 I-VI.
16. RSACPD. 1-16 302.
17. RSAE. F. 9570. Op. 4. Ed. khr. 303. L. 238–196.
18. Arkhiv avtora. Videointervyu s Viktorom Mikhaylovichem Lavskim (1914–2012), general-leytenantom aviatsii, Rossiyskaya obshchestvennaya organizatsiya veteranov voyny i voennoy sluzhby, sentyabr 2004 g. [Video Interview with Victor Mikhailovich Lavskim (1914-2012), Lieutenant General Aviation, the Russian public organization of veterans of war and military service, September 2004].
19. RSAE. F. 9570. Op. 4. Ed. khr. 319. L. 155, 154.
20. RSACPD. 1-16 300 I-VI.
21. Kazakov V. V Arktiku na bezmotornykh [On the non-motorized in the Arctic]. // Polyarnyy krug. M.: Mysl, 1984. S. 149–157.
22. Ekspeditsiya “Sever-2”. Polevoy zhurnal khimlaboratorii [The expedition "North-2". Field Journal of chemical lab]. // Arkhiv Gosudarstvennogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy Federatsii “Arkticheskiy i antarkticheskiy nauchno-issledovatel'skiy institut”.
23. Montazhnyy list dokumentalnogo, tsvetnogo videofilma “Khleb dlya ptitsy” [Mounting sheet of documentary, color movie "Bread for the birds"]. URL: <http://www.rgakfd.ru/docs/newinc/pril-4.doc> (data obrascheniya: 20.02.2016).
24. Annotatsiya filma. URL: <http://rgakfd.ru/catalog/films/> (data obrascheniya: 20.02.2016).
25. RSACPD. 1-13 302.
26. RSACPD. 1-13 302.
27. RSACPD. 1-13 301.
28. RSACPD. 1-13 301.

УДК 930.25+791.43(1-922)

**Документальный фильм как документ истории:
неизвестные страницы высокоширотных воздушных экспедиций
1948–1950 гг.**

Подготовка к публикации, вступление и комментарии
Геннадий Семёнович Чумаченко

Независимый исследователь, Российская Федерация
117133, Москва, а/я 27-226
E-mail: arckinema@yandex.ru

Аннотация. В статье приводятся ранее не публиковавшиеся архивные материалы из документальных фильмов о масштабных воздушных экспедициях 1948–1950 гг. в Центральную Арктику. Сравнительный анализ содержания кинокадров и текстовых документов из других архивов позволил выявить новые факты, расширить и уточнить сведения о работе экспедиций и ее участниках.

Ключевые слова: Северный Ледовитый океан, Северный морской путь, высокоширотные воздушные экспедиции «Север».

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. 96–100, 2016

DOI: 10.13187/ra.2016.11.96
www.ejournal16.com



UDC 929:791.43.05

Personal Chronicle of the Time of Troubles: Memories of the Documentary Director

Lyudmila P. Korshik

Ltd. Newsreel, Russian Federation
12, Street Named after Anton Valek, Yekaterinburg, 620014
E-mail: kinokor@yandex.ru

Abstract

The paper presents the memoirs of the documentary director about her work in the Sverdlovsk Film Studio in the turbulent times of Perestroika, the collapse of the USSR, and destruction of the Soviet cinema traditions. The story of the filmmakers' desire to reflect the truth about the changes in the social and political life of the country and the causes of social and national conflicts in their creative work is shown.

Keywords: Sverdlovsk Film Studio, Soviet Ural Mountains newsreel, Creative Production Association Nadezhda.



Рис. 1. Л.П. Коршик за монтажным столом. Фото А. Лаптева (здесь и далее – фотографии и кинокадры из личного архива Л.П. Коршик)

Я начала работать на Свердловской киностудии летом 1989 г. В то время это был большой творческо-производственный организм – единственная в России студия, выпускавшая художественные, документальные, научно-популярные, учебные, анимационные фильмы, киножурналы и так называемые «заказные» фильмы для предприятий и различных ведомств. Такие многопрофильные студии (часто с гораздо меньшим объемом производства) были только в столицах союзных республик.

Мне очень хотелось бы здесь назвать имена тех, кто своим творчеством обеспечивал, как сейчас говорят, высокий рейтинг Свердловской студии на кинофестивалях, в зрительской и профессиональной аудитории и с кем мне посчастливилось тогда работать, но сейчас речь о другом – о кинохронике.

Творческое объединение «Надежда» (им руководил Валерий Савчук) выпускало 8–10 документальных фильмов и еженедельный киножурнал «Советский Урал», редактором которого я и была принята. Наши корпункты действовали в семи регионах (в Пермской, Тюменской, Челябинской, Свердловской областях, Ямало-Ненецком национальном округе, Башкирии и Удмуртии), их операторы регулярно присылали свои материалы для журнала. Как редактор, я постоянно держала с операторами связь, определяя, что может, а что не может быть предметом съемки. Я должна была помогать собкорам-операторам отбирать в происходящем главное. А главным было (как стало ясно чуть позже) не улучшение того, что было, а полный демонтаж и слом всего...

Событий (причем событий, круто менявших жизнь страны) в то время было предостаточно. Это был период, когда накопившееся раздражение от несоответствия того, что говорилось «сверху», тому, что делалось и сверху, и снизу, выплеснулось в так называемые «дискуссионные трибуны» (в Екатеринбурге ее вел Г. Бурбулис), в митинги и собрания, гневно клеймившие «партократию», призывавшие сбросить прогнившее ярмо разложившейся власти, обновить жизнь и открыть дверь свободе. Ситуация усугублялась резким снижением уровня жизни: на предприятиях задерживалась зарплата, полки магазинов сверкали пустотой, многие нищенствовали, на улицах началась торговля продуктами и товарами. Все это мы, хроникеры, снимали. Снимали, как демонтировались лозунги, звавшие «Вперед к...», как люди растерянно стояли у проходных закрытых заводов, как милиция расшвыривала очереди... Все это становилось сюжетом киножурнала, в то время уже не закованного в рамки определенных форм.

Конечно, предметом спецвыпуска журнала стала ситуация с Ельциным, когда его вывели из состава ЦК и предоставили самому себе... и тем, кто его тогда обожал. Конечно же, был спецвыпуск о приезде в Свердловск Горбачева – смонтированный Татьяной Васильевой в ироничном ключе киножурнал, вышедший еще до того, как в обществе сформировалось негативное отношение к генсеку (операторы Анатолий Трегубов и Владимир Монастырский). Были сюжеты из Тюмени (собкор Анатолий Круговых) о конференции патриотической оппозиции, пытавшейся затормозить разрушительные процессы. Виктор Литвишко присылал киноматериалы из Кургана о катастрофической ситуации в сельском хозяйстве. Пермский собкор Валерий Горшков снимал все, что происходило в Пермском крае...

Мне, да и моим коллегам, работавшим над киножурналом, было ясно, что кинохроника – это документ эпохи, востребованный не только сейчас, он будет востребован и в будущем и достоверно (достовернее, чем многие воспоминания, окрашенные личным отношением) расскажет о том, что происходило в это время на самом деле. Это не значит, что оператор или режиссер, создавая журнал, избегали выражать свое личное отношение к происходящему и могли «объективно» рассказать о том, что видели. Споры по этому поводу на одном из собраний в Московском доме кино меня удивили: быть может, потому что я пришла на студию в «перестроечное» время и не видела, как редакторские ножницы кромсали личное отношение авторов, но была убеждена, что главное в хронике – правда. Мы снимаем и показываем именно то, что действительно происходит, а то, как это подается, – дело режиссера. Оппоненты говорили, что тогда это уже не киножурнал, а фильм... Пусть это называется, как угодно. Главное, чтобы это было правдой (пусть и окрашенной личным отношением авторов).

В 1992 г. резко сократилось финансирование кинопроизводства, и в редакции документального кино возникла мысль закрыть киножурнал и за счет освободившихся «единиц» снимать больше документальных фильмов. Закрыть киножурналы?! То, что отражает время?! Борьба закончилась тем, что студия документального кино «Надежда» распалась, возникло объединение «Кинохроника», за которым и остались журналы.

Затем была подана заявка в Госкино на документальный фильм о распаде страны. Заявка прошла, и уже осенью 1992 г. мы приступили к съемкам большой полнометражной картины. Надо сказать, что тогда не то, что сейчас (один кофр с камерой и всем прочим, и можно работать), тогда оборудование занимало в вагоне целое купе. Кроме оператора и звукооператора, ассистент, механик синхронной камеры, администратор, ну и режиссер – 5 человек!

А страна в 1992 г. бурлила! Останавливались предприятия, рушились научные институты. Отделялись союзные республики, отсюда в Россию хлынули русские люди, изгнанные местными националистами и теперь оказавшиеся без кола, без двора, без имущества, без работы и перспектив. А в России, на исторической родине, они оказались никому не нужными. Миграционная служба забросила на окраины провинциальных городков несколько сотен вагончиков – помощь страны своим согражданам этим и ограничилась...

Окраина деревни в Липецкой области. Здесь живут две сотни семей, бежавших из Казахстана. Да, и из Казахстана люди спасались бегством! Учителя, врачи, ученые... Живут в вагончиках. Александр Афанасьевич Капица, ученый-физик, кандидат наук из Алма-Аты, живет в комнатке сельского Дома быта. Хорошо еще, что в школе была вакансия учителя-физика... Русские беженцы!



Рис. 2. Жизнь в вагончиках беженцев из Казахстана в Липецкой области. Съемка 1992 г.



Рис. 3. Беженцы из Казахстана в Калужской области. Съемка 1995 г. Кадры В. Сачкова

Осенью 1992 г. поползли слухи, что тогдашний министр иностранных дел А. Козырев готовит документы о передаче Курильских островов Японии. На Курилы мы и вылетели в первую очередь. И, действительно, жители островов (многие, многие!) яростно боролись с такой «перспективой». Да, были те, кто сразу же начал «ловить рыбку в мутной воде», но общий настрой был иным... Правда, становилось понятно, что на островах не будет уже так стабильно, как раньше, и все, кто мог, кому было куда, начали уезжать на материк. Сказочная красота этих мест, когда мы взлетели и сделали широкий круг над берегом и океаном, казалась застывшей и нереальной.

Следующий выезд – в Абхазию, в Приднестровье, на юг, где тогда уже пылали конфликты. Долгие годы мы жили в мирной стране, не верилось, что где-то могут грохотать взрывы и рваться снаряды. Да, кое-что (но очень скупо) показывало телевидение, но чтобы такое было на благословенном юге, в Абхазии?! Так думали мы, когда ехали по территории этой республики берегом моря, и мандариновые деревья приветливо покачивали оранжевыми плодами. Правда, когда мы уселись в машину, водитель передернул затвор автомата и положил его себе на колени. Мы подумали, что это избыточная предосторожность... Как мы были наивны!

После полудня мы добрались до границы. Здесь была российская военная база, а ниже, в Сухуми, стояли грузинские войска. И только за нами закрылись ворота части, из Сухуми с воем и грохотом, разрывающим перепонки, рванули снаряды. Сюда, на базу, и в село под горой, и вдали на дорогу... Дома в селе разлетались, как кубики! «Град!» – крикнул водитель. Он помог нам спуститься в убежище, там стояли, прижавшись друг к другу, женщины: армянки, грузинки, абхазки, русские. Они жили здесь, их дома были разрушены. «Даже немцы, – сказала одна из них, – мирных людей так не уничтожали! Я в ту войну здесь была, но такого не видела! Так он (Шеварднадзе) и говорит: “Уничтожу все! Все!”»

Я не помню, когда закончился обстрел, как мы выехали из части. Помню лишь, как остановились у аллеи, ведущей на передовую, и водитель сказал, что если мы хотим на саму

передовую, нам нужно бежать, виляя между деревьями. Оператор обреченно посмотрел на меня, и я сказала, что на передовую мы, пожалуй, не побегим. С деревьев то и дело падали ветки, срезанные пулями. Но нам после воя и грохота артобстрела это было уже ничуть не страшно. И потом, когда нас поселили в пионерском лагере, набитом людьми в камуфляжной форме, тоже не было страшно. И позже, когда мы шли через парк, а сверху опять падали ветки, страшно не было. Душераздирающий звук «Града» затмил все.

В Гаграх нас поселили в пустом санатории, в котором раньше отдыхали члены политбюро. Неделей раньше здесь жили грузинские боевики: все коридоры и дорожки были усыпаны гильзами. Мы сняли разрушенные улицы и дома, скелет убитой коровы, женщин, растерянно стоящих возле руин... Вечером на этаже дежурила врач. Сидела у настольной лампы, что-то писала. Посмотрела на нас, как на сумасшедших... Как мы выехали из Абхазии, я не помню.

Я помню уже Ростов-на-Дону. Разговор с казаками, вернувшимися из Приднестровья. Их страшный рассказ о том, во что превращается человек, одурманенный ложной идеей. О том, что делал этот человек-зомби с людьми там, в Приднестровье... Все это казалось невероятным: как у нас оказалось столько людей, готовых ненавидеть и убивать? Когда успели провести работу по расчеловечиванию? И кто это делал?

Были мы и в Приднестровье, еще разрушенном, но уже свободном. Лица детей, окруживших учительницу, которая рассказывала, что было здесь полмесяца назад, когда стреляли снайперы и рвались снаряды... Это забыть невозможно: здание школы, испещренное осколками, разрушенный снарядом памятник Пушкину. Удалось снять террориста, рассказавшего, как он готовил изощренные убийства, и ополченца, сражавшегося с убийцами, и кладбище с сотнями свежих могил, и идущего мимо них человека с косой...

Проникновенный рассказ владыки Санкт-Петербургского и Ладожского отца Иоанна о трагических страницах истории, о раскулачивании, о героизме народа в Отечественной войне, о том, что все происходящее – это борьба Тьмы и Света и что каждый из нас должен выбрать, на чьей он стороне. От этого, только от этого будет зависеть будущее.

Хроникальные кадры приезда в Екатеринбург Горбачева и Ельцина много сказали нам и о том, и о другом...

То, что происходило с нами, страшно... будто годы войны. Во время войны люди отдавали жизнь за Родину – отдавали искренне! Я уверена, что и сегодня бы отдали. Но сейчас никто не знает, что происходит, куда идти... Вот это, пожалуй, самое главное: понять, что происходит! Понять, куда идти! Того, что произошло в перестроечные времена на самом деле (и что мы старались сохранить как свидетельство эпохи), народ никак не ожидал. В долгие годы борьбы, побед и поражений, при всех «колебаниях» и «отклонениях», при всяческом «расшатывании» устоев и перерождении (а то и вырождении) в брежневские годы многих представителей номенклатуры, все же сохранялась иллюзорная надежда построить справедливое в своей основе общество.

И вдруг – все кувырком. Где она – направляющая и указующая верный путь рука? Все, к чему мы стремились, объявлено блефом. Собственность, создававшаяся горбом и трудами миллионов людей, стала добычей двух десятков приближенных к «трону». Прибыль аллюром понеслась за границу и осела там в банках. А здесь – нефтегазовая труба, принадлежащая Бог весть кому. Грошовые бюджетные зарплаты. Все!

Как бы то ни было, фильм был снят. Сдан. И даже показан на канале ТВ «Центр» (в день убийства Листьева – так совпало). Где он теперь, наш фильм, востребован ли сегодня?.. А о беженцах из Казахстана, поселившихся в селе Ломовом под Липецком, через четыре года мы сняли еще один фильм. Ехали туда в надежде, что жизнь наших переселенцев изменилась к лучшему, а увидели, что может сделать «невидимая рука рынка» со слаженным, объединенным общим горем и общими проблемами коллективом. Впрочем, это (как говорит один из телеведущих) уже совсем другая история.

А история с киножурналом такова: в начале 2000-х гг. журнал закрыли совсем – под предлогом, что достаточно хроники снимают телеканалы (то, что они частные и вправе не давать свой материал никому, никого не волнует). Кинохроники, той летописи страны, какой она была десятки лет, уже нет. А ведь Свердловскую киностудию открыли во время

войны, сразу развернули выпуск кинохроники. Подумать только: на экране – жизнь всего Уральского региона и двух республик! 48 киножурналов в год! Во время тяжелейшей войны!

Сейчас в главном корпусе киностудии – торговый центр. И период этот – период уничтожения государства и переход всех богатств в руки частных лиц – в кинохронике не отражен никак. Что касается телепленки, возможности ее долгосрочного хранения не изучены, и у многих остаются сомнения, что наши потомки смогут увидеть материал, рассказывающий о том, что произошло со страной на самом деле...

УДК 929:791.43.05

**Личная хроника смутного времени:
воспоминания режиссера неигрового кино**

Людмила Петровна Коршик

ООО «Кинохроника», Российская Федерация
620014, Екатеринбург, улица А. Валека, 12
E-mail: kinokor@yandex.ru

Аннотация. Статья представляет собой воспоминания редактора и сценариста документального кино о работе на Свердловской киностудии в бурные времена перестройки, крушения СССР и ломки традиций советского кинематографа. Приводится рассказ о стремлении кинематографистов отразить в своем творчестве правду о переменах в общественно-политической жизни страны и причинах социальных и национальных конфликтов.

Ключевые слова: киножурнал «Советский Урал», Свердловская киностудия, ТПО «Надежда» Свердловской киностудии.