



Документальное кино, XXI век: время подводить итоги

В.Ф. Познин

доктор искусствоведения, профессор

В статье исследуется творческое направление современного отечественного кинематографа, которое последние годы определяло тематическую, жанровую и стилистическую составляющую документальных фильмов, отмеченных призами российских и международных кинофестивалей.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальный фильм,
технология и творчество,
художественное пространство фильма,
фестивальное кино

Сегодня можно констатировать, что государственные студии документальных фильмов в нашей стране фактически прекратили свое существование. При этом производство документальных картин не только не сократилось, но и значительно выросло. Попытаемся разобраться, произошел ли переход количества в качество и каковы основные тенденции экранной трактовки современной действительности.

Быть в тренде

В конце 1980-х на волне общественных и социальных перемен тематический и мировоззренческий маятник в наших документальных фильмах из одной крайности решительно качнулся в противоположную. «Затянувшийся этап общественной немоты аукнулся новой крайностью. <...> Кино “радужного благополучия” теперь оказалось черным»¹.

Среди картин этого периода, получивших название «чернухи», были и несомненные творческие удачи. Но случилось так, что именно успех ряда талантливо сделанных фильмов надолго определил так называемый массовый «тренд» в отечественном документальном кино. Говоря о трактовке в таких картинах образа нашей страны, член отборочной комиссии документальных фильмов на Московский международный кинофестиваль 2010 года Григорий Либергал констатировал: «Тематический спектр нашего кино фактически ограничен пресловутой чернухой. Посмотрите, какие наши картины в последние годы показывают миру... какой там образ России». Речь в данном случае

¹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. С. 182.

² Гинзбург С.С.
Очерки теории кино.
М.: Искусство, 1974.
С. 160.

не о том, что «документальное кино, оставаясь строго документальным по своему материалу, способно так же передавать правду, как и извращать ее»², а о взгляде на окружающий мир и способах отбора жизненного материала.

Одна из причин живучести тренда «чернухи» — неостребованность обществом и государством документального кино. Четверть века назад, когда еще существовали государственные студии документальных фильмов, С. Фрейлих писал: «Нужно ли документальное кино? Сегодня вопрос звучит риторически — ответ подразумевается сам собой: зрители не смотрят, а если зрители не смотрят — значит фильм не окупаются. Рыночное мышление порождает предрассудок: нравственно то, что выгодно»³. Осознав, что проката документального кино в России практически нет (специализированных кинотеатров не осталось, а отечественное телевидение принципиально не жалует документальное кино), режиссеры, жаждущие успеха и финансовой поддержки, начали ориентироваться на фестивальную аудиторию. Поскольку же члены жюри отечественных и особенно международных фестивалей выказывали предпочтение тем российским фильмам, где доминировало ощущение уныния и безнадежности, ведущие режиссеры долгое время создавали картины преимущественно в такой стилистике.

Наиболее показательна в этом плане фигура Сергея Лозницы. В отличие от большинства однообразных современных отечественных документальных лент его фильмы точно выстроенны ритмически и композиционно, хорошо и осмысленно сняты, в них есть идея, концепция, атмосфера. Но все это направлено

Кадр из фильма
«Полустанок»
(реж. С. Лозница)



на то, чтобы создать на экране впечатление безнадежности, бессмысленности бытия. В картинах «Полустанок», «Пейзаж», «Портрет», «Фабрика» фактически отсутствуют приметы времени и пространства, главная задача режиссера — сгустить атмосферу убогости, бесконечного томительного ожидания и ощущение безвременья.

Но если фильмы С. Лозницы и режиссеров старшего

поколения отличают профессионализм, тщательная работа с изображением и звуком, то основная масса современной документальной кинопродукции представляет собой аморфные по композиции фильмы, бесстрастно (это впечатление усиливается отсутствием авторского, закадрового текста) фиксирующие окружающую действительность, что стало в последние 10 лет своего рода «трендом» отечественного документального кино.

Количество, убившее качество

Если бы документальное кино продолжало существовать в пленочном варианте, то, скорее всего, оно исчезло бы из культурного пространства России. Но в XXI веке кинопленку сменили цифровые носители, сделавшие документальную съемку и монтаж доступными чуть ли не каждому желающему. В результате количество создаваемых сегодня в нашей стране документальных картин не только не сократилось, но увеличилось многократно и в общей сложности составляет не менее пяти тысяч. По крайней мере, именно столько заявок поступило два года назад на участие в фестивале «Послание к человеку».

Технологическая революция, способствовавшая доступности аудиовизуального творчества, сразу привела к резкому снижению общего профессионального уровня документалистики. Можно сказать, сегодня в нашем документальном кино — апофеоз дилетантства. Даже на кинофестивали нередко отбираются фильмы с откровенным браком изображения и звукозаписи.

На волне дилетантизма некоторым теоретикам нового кино-документализма удалось выдать за новое слово то, что раньше считалось отсутствием мастерства и режиссерского мышления. Формально суть нового направления сводится к следующему: адептам его запрещено снимать со штатива, пользоваться транс-

Кадр из фильма
«Милана»
(реж. М. Мустафина)



фокатором, использовать съемку «скрытой камерой», прямой синхрон, фоновую музыку, закадровый текст и т. п. Но главное требование — беспристрастная фиксация действительности. Причем ради этого можно не обращать внимания на технический (а заодно и художественный) уровень отнятого ма-

⁴ Реальное кино. Манифест // Искусство кино, 2005, № 11 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> (дата обращения: 22.04.2016).

⁵ Манифест не «Догма», а... что? Документалисты о манифесте «Реальное кино» // Искусство кино, 2006, № 6 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article12> (дата обращения: 22.04.2016).

териала: «...Звуком и светом, ракурсом и композицией можно пренебрегать ради возможности фиксации реальных событий. Качество изображения вторично — реальность первична»⁴.

Нетрудно понять: при подобном подходе разница между профессионализмом и дилетантством размывается, что не могло не сказаться на общем уровне документального кино. Как верно заметил по этому поводу петербургский документалист А. Гутман, «для изготовления такого продукта не надо учиться, не надо таланта, так как каждый человек в той или иной степени способен собрать некое повествование из движущихся изображений и шумов»⁵.

В результате пропагандируемые приемы съемки и монтажа, объявленные новым направлением в документальном кино и ставшие своего рода возрождением лучших традиций Дзиги Вертова и *cinéma vérité*, на практике оказались унылой фиксацией довольно узкого сегмента реальной действительности.

При, казалось бы, достаточно широком тематическом спектре (проблемы маленьких городков и поселков, образ жизни пожилых людей, проблемы народов Севера, жизнь людей разных профессий и т. д.) доминирующий жанр в большинстве документальных фильмов — зарисовка или этюд с бесконечно затянутой экспозицией, без конфликта, а часто вообще без развития действия или мысли.

Понимая, что отстраненность и неэмоциональность не способны вызвать у зрителя ничего, кроме скуки, представители натуральной школы стали выбирать темы, которые уже сами по себе способны вызвать у зрителя жалость или сострадание (о девочке, живущей с опустившейся мамой-пьяницей в обществе бомжей; о слепых братьях-близнецах и ухаживающей за ними сестре; о смертельно больных людях, оказавшихся в хосписе, и т. д.). Однако принцип отбора материала и творческое решение при этом остались прежними — камера, подобно видеорегистратору, лишь бесстрастно фиксирует то, что попадает в поле зрения объектива.

«Шок — это по-нашему»

Следующим шагом в развитии популярного на кинофестивалях натуралистического направления в документальном кино стало использование в качестве эмоционального шока табуированных ранее в документалистике сторон жизни. Это неудивительно, потому что «натуралистическая эстетическая программа предполагает не просто настойчивое взглядывание в течение жизни героев. Отчетливо читается стилевая программа отбора всего

⁶ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 395.

странного и отвратительного, шокирующего, что можно высмотреть в этом фрагменте жизни»⁶.

Такие режиссеры, как А. Расторгуев и П. Костомаров, стараются найти героев, с удовольствием подыгрывающих камере, поскольку видят, что режиссеру нравится снимать, как они выпивают, матерятся, оскорбляют друг друга. В картине «Мамочки» (реж. А. Расторгуев, 2011) герои фильма подобны реальным персонажам, «строящим любовь» как в реальности «Дом 2» под наблюдением видеокамер. В этом фильме режиссер перешел тот этический Рубикон, который до последнего времени отделял документальное кино от игрового. Впрочем, это тоже в русле учений натуралистической школы: «Никаких моральных ограничений для автора в процессе съемок. <...> Этические вопросы решаются не на съемках, а в процессе монтажа фильма»⁷.

⁷ Реальное кино. Манифест // Искусство кино, 2005, № 11.

Логическим продолжением тяги фестивальных режиссеров к кинонатурализму стало использование в фильме ненормативной лексики. Первый раз она появилась в фильме «Трансформатор» (реж. А. Каттин, П. Костомаров, 2003). В полнометражной документальной ленте П. Костомарова и А. Расторгуева с лирическим названием «Я тебя люблю» количество мата уже почти сравнялось с количеством обычных слов. Подобное поведение героев фильма происходит лишь в том лишь случае, если оно явно поощряется и провоцируется режиссером. Как точно сказал по этому поводу екатеринбургский документалист А. Балуев «наши герои цинично и бессмысленно ругаются на экране только в том случае, если чувствуют (а часто и знают), что мы, авторы нетленных произведений, очень сильно этого хотим»⁸.

⁸ Кинопроблемы. дос: Российское документальное кино как реальная драма. Анкета «ИК» // Искусство кино, 2009, № 4.

⁹ Павел Костомаров: «Такая странная мирная жизнь» // URL: <http://www.film.ru/articles/pavelkostomarov-takaya-strannaya-mirnaya-zhizn> (дата обращения: 25.04.2016).

Тягу документалистов натуральной школы к своего рода «физиологическим очеркам» ее представители объясняют тем, что они «должны вплотную приблизиться к событию или че-

ловеку так, чтобы грязь, брызги летели в объектив»⁹. В фильме «Мирная жизнь» (реж. П. Костомаров и А. Каттин), созданном совместно со швейцарской студией, — такое же замкнутое пространство, безвременье, как и в фильмах С. Лозницы, такое же

Кадр из фильма «Мирная жизнь» (реж. П. Костомаров и А. Каттин)





Кадр из фильма
«Я тебя люблю»
(реж. П. Костомаров
и А. Расторгуев)

пристальное подглядывание за повседневной жизнью героев, как у А. Расторгуева, и та же атмосфера неустроенности, безнадежности, тоски. Современное телевидение приучило нас к тому, что теперь можно выставлять напоказ то, о чем раньше

было неприято говорить прилюдно. Но если телевидение превращает данные темы в игровую стихию (ток-шоу, реалити-шоу), то документальное кино погружает нас в реальную жизнь, которая достаточно сурова и не так красива, как на телеэкране. Однако при этом она не столь монохромна и уныла, как выглядит в фильмах натуральной школы, в которых совершенно отсутствуют та многомерность и неоднозначность, которые присущи лучшим документальным фильмам. Мало того, ряд режиссеров этой школы, как можно видеть на примере отбора героев и работы с ними в фильме «Я тебя люблю», начинают форсировать реальные события, чтобы получить эффектный результат, и в итоге снимают полугровое кино, что уже противоречит заявленным ими же самими принципам натуральности.

БезОбразное кино

Другой характерной чертой фестивальных неигровых фильмов стала необычайная *затянутость* и унылость повествования, что также отвечает принципам натуралистического жизнеподобия. Между тем, творчество отличается от простой фиксации фактов и явлений именно умением отобрать и структурировать жизненные наблюдения таким образом, чтобы они были интересны читателю или зрителю, а не только автору произведения. Комментируя высказывание Виталия Манского о том, что не может быть ограничений в длительности фильма, Павел Лунгин заметил: «Это была старая идея Пазолини: можно делать бесконечный фильм о бесконечной жизни людей. Может быть, еще несколько дней назад я бы с этим и согласился. Но теперь, побывав в жюри, когда я видел, как из нормальных 15–20-минутных фильмов люди пытаются делать полутора-двухчасовые ленты, я не могу с этим согласиться. Вижу, как теряется энергия фильма. Скажем так — коньяк превращается в пиво. А я хочу крепости»¹⁰.

¹⁰ Павел Лунгин: мы снова ждем прибытия поезда // Искусство кино, 2014, № 1.

Стремление многих наших документалистов делать полнометражные ленты объясняется, с одной стороны, желанием дистанцироваться от форматной документалистики телевидения, с другой — ориентацией на зарубежные стандарты. Действительно, на Западе и особенно в США создаются документальные фильмы продолжительностью в час-полтора. Но, во-первых, они сделаны на очень высоком профессиональном техническом и творческом уровне, а, во-вторых, в них затрагиваются темы, интересные многим зрителям, а не только и не столько — фестивальной «тусовке». Эти фильмы нередко с успехом идут в кинотеатрах, с лихвой покрывая затраты на их производство.

На наших фестивалях доминируют в основном фильмы, которые менее всего рассчитаны на широкую аудиторию. Вот мнения членов международного «философского жюри», обсуждавшего 24 отечественные документальные картины, представленные на национальном кинофестивале «Послание к человеку», проходившем в 2015 году:

Драган Куюнжич: «Я все время пытался понять, чем отличается документальное кино от автоматического фиксирования реальности?.. Большая часть представленных фильмов отражает только плоскость реальности, а повествование не создает никакого напряжения».

Йозель Регев: «Для большинства представленных фильмов характерна общая интонация: усталость, смиряющаяся с действительностью, нечто меланхолическое <...> Получается какая-то визуальная антропология: поставил камеру, и она снимает без интереса».

Михаил Ямпольский: «Практически во всех фильмах... представлена глубинка, какие-то умирающие деревни, изолированные места... Еще одна общая черта — это аффективная бедность, какое-то эмоциональное оскудение, унылая, меланхолическая обстановка. <...> Когда все снимают одно и то же и все снимают одинаково, это вызывает тревогу. Ошибочно считать, что если жизнь тосклива и однообразна, то и в кино она должна отражаться тоскливо и однообразно...»¹¹.

То, что за последние годы резко снизился интерес зрителей к документальному кино, наглядно показал устроенный на сайте «Новой газеты» ежедневный просмотр документальных фильмов, получавших в последнее время призы на кинофестивалях. Если первый фильм посмотрело 12 тысяч пользователей, то следующий — уже вдвое меньше, а на просмотр последней из показанных картин терпения хватило менее, чем у тысячи зрителей.

¹¹ Чуринов В. Гуманизм – самое худшее из возможного: философское жюри о национальном конкурсе // URL: <http://message2man.com/news/6310-humanism-the-worst-of-the-possible/> (дата обращения: 22.04.2016).

Из этого можно сделать вывод, что оценки фестивальных жюри и зрительское восприятие данных фильмов в значительной степени расходятся.

«Куда ж нам плыть?»

Аудитория у документального кино не может быть массовой, тем не менее фильм с интересной темой, выразительно снятый, показывающий самобытных людей, поднимающий острые проблемы, способен вызвать интерес у многих зрителей.

Сегодня, судя по всему, положение в документальном кино начинает меняться. Подводя итог многолетнему доминированию экзистенциально-натуралистического направления в отечественном документальном кино, один из организаторов фестиваля «Послание к человеку» отметил, что эйфория от показа «жизни как она есть» уже прошла, и что бытописание и погружение в чужую жизнь уже не являются достоинствами сами по себе. Натуралистическое направление, сделав прорыв в расширении тематики и методах наблюдения за реальностью, должно уступить место документальным фильмам, созданным на высоком профессиональном уровне и способным превратить факт или явление в экранный образ. Именно *образность* повествования гораздо более полнокровно и точно передает правду жизни, нежели простая констатация факта или явления. Один из замечательных документалистов Герц Франк писал по этому поводу: «Хочешь показать жизнь полной и правдивой — ищи и добавляй образы! Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем создается ощущение целостности и глубины»¹². И такие фильмы, способные пробуждать у зрителя эмоции и ассоциации, уже появились и продолжают появляться. Это картины документалистов В. Тимощенко, А. Погребного, Ю. Хащеватского, Е. Соломина, И. Твердовского, О. Стефановой...

¹² Франк Г.В. Карта Птоломея. М.: Искусство, 1975. С. 44.

Кадр из фильма «Русский заповедник» (реж. В. Тимощенко)



Поскольку традиционные киностудии документальных фильмов сегодня практически не функционируют, скорее всего, со временем будут созданы укрупненные центры документального кино с правом решать, в производство каких картин стоит вкладывать средства, и нести ответственность за их продвижение.

В России уже начали практиковаться такие принятые на Западе формы сбора средств на производство фильма, как краудсорсинг и краудфандинг. Следующим этапом станет демонстрация лучших и интересных зрителю документальных фильмов за деньги на специальных площадках, как это с успехом делается в США, Франции, Германии, а со временем у нас появятся и заказчики типа франко-германского «Арте», британских «BBC Storyville», «Channel 4» и т. п., а также возникнут VOD-платформы типа «Ivi» или «Megogo».

Можно надеяться, что 2020-е годы станут переломными в развитии отечественного документального кино. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург С.С. *Очерки теории кино*. — М.: Искусство, 1974. — 264 с.
2. Джулай Л.Н. *Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества*. — М.: Материк, 2005. — 240 с.
3. Кинопроблемы. *доп. Российское документальное кино как реальная драма. Анкета «ИК» // Искусство кино, 2009, № 4 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article15> (дата обращения: 26.05.2016)*.
4. *Манифест не «Догма», а... что? Документалисты о манифесте «Реальное кино» // Искусство кино, 2006, № 6 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article12> (дата обращения: 22.04.2016)*.
5. Павел Костомаров: «Такая странная мирная жизнь» // URL: <http://www.film.ru/articles/pavelkostomarov-takaya-strannaya-mirnaya-zhizn> (дата обращения: 25.04.2016).
6. Павел Лунгин: мы снова ждем прибытие поезда // *Искусство кино, 2014, № 1 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2014/01/pavel-lungin-my-snova-zhdem-pribytiya-poezda> (дата обращения: 22.04.2016)*.
7. Прожико Г.С. *Концепция реальности в экранном документе*. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
8. *Реальное кино. Манифест // Искусство кино, 2005, № 11 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> (дата обращения: 12.03.2016)*.
9. *Реальное кино. Манифест // Искусство кино, 2005, № 11 // URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> (дата обращения: 10.04.2016)*.
10. Франк Г.В. *Карта Птоломея*. — М.: Искусство, 1975. — 231 с.
11. Фрейлих С.И. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. — М.: Искусство, 1992. — 251 с.
12. Чуринов В. *Гуманизм — самое худшее из возможного: философское жюри о национальном конкурсе* // URL: <http://message2man.com/news/6310-humanism-the-worst-of-the-possible/> (дата обращения: 20.03.2016).

REFERENCES

1. Ginzburg S.S. *Ocherki teorii kino. [Essays on the theory of cinema]. — М.: Iskusstvo, 1974. — 264 p.*
2. Dzhulay L.N. *Dokumental'nyy illyuzion. Otechestvennyy kinodokumentalizm — opyty sotsial'nogo tvorchestva. [Documentary illusion. Domestic documentary cinema — experiences of social creativity]. — М.; Materik, 2005. — 240 p.*
3. *Kinoproblemy.doc: Rossiiskoe dokumental'noe kino kak real'naja drama Anketa «ИК» // Iskusstvo kino, 2009, № 4. [Cinema problems.doc: Russian documentary cinema as a real drama. Questionnaire of Iskusstvo Kino // Iskusstvo kino, 2009, № 4]. <http://kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article15> (дата обращения: 26.05.2016).*
4. *Manifest ne «Dogma», a... chto? [The manifesto is not "Dogma" and ... what?] Dokumentalisty o manifeste «Real'noe kino»//Iskusstvo kino, 2006, № 6//URL.: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article12> (дата обращения: 22.04.2016).*
5. *Pavel Kostomarov: Takaya strannaya mirnaya zhizn[Such a strange peaceful life] URL: <http://www.film.ru/articles/pavelkostomarov-takaya-strannaya-mirnaya-zhizn> (дата обращения: 25.04.2016).*
6. *Pavel Lungin: my snova zhdem pribytija poezda [Pavel Lungin: we are again waiting for the train's arrival]. //Iskusstvo kino, 2014, № 1 // URL.: <http://kinoart.ru/archive/2014/01/pavel-lungin-my-snova-zhdem-pribytija-poezda> (дата обращения: 22.04.2016).*
7. *Prozhiko G.S. Konsepcija real'nosti v yekrannom dokumente. [The concept of reality in the screen document]. — М.: VGIK, 2004. — 454 p*
8. *Real'noe kino. Manifest [The actual movie. Manifesto] // Iskusstvo kino, 2005, № 11 // URL.: <http://kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> (дата обращения: 12.03.2016).*
9. *Real'noe kino. Manifest [The actual movie. Manifesto] // Iskusstvo kino, 2005, № 11 // URL.: <http://kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> (дата обращения: 10.04.2016).*
10. *Frank G.V. Karta Ptolomeja [Ptolemy's map. — М.: Iskusstvo, 1975. — 231 p.*
11. *Freylikh S.I. Teoriya kino: ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo. [Theory of the cinema: from Eisenstein to Tarkovsky]. — М.: Iskusstvo, 1992. — 251 p.*
12. *Churinov V. Gumanizm — samoe hudshee iz vozmozhnogo: filosofskoe zhyuri o nacional'nom konkurse [Humanism is the worst of the possible: the philosophical jury of the national competition] //URL.: <http://message2man.com/news/6310-humanism-the-worst-of-the-possible/> (дата обращения: 20.03.2016).*

Documentaries, 21st Century: Time to Sum Up

Vitaly F. Poznin

PhD in Art, Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: During the last fifteen years in the Russian documentaries dominated creative trend characterized by passionless, objectivist fixing of reality, mainly the negative sides of it. Today, the so-called actual cinema is under crisis, and that determines the relevance of the study summing up some of the processes that have taken place in the Russian documentary cinema in the late 20th-early 21st century.

The author examines the causes of uprise and development of the objectivist, naturalistic approach to the fixing of reality and showing the negative aspects of it in Russian documentaries. The primary reason for this phenomenon is connected with the changes in the social system of the country, which has led to the loss of ethical and aesthetic guidelines. The critical perception of reality in a number of contemporary documentaries is the antithesis to the Soviet documentaries with its trend to show predominantly positive aspects of life. As for the rejection of contemporary realities, it can be explained by the desire of film directors to distance themselves from the glamorous approach in the interpretation of reality customary a contemporary TV. And finally, there was the purely practical reason, namely poor theatre and TV distribution that forced the filmmakers to focus on the festival jury and film critics supporting this orientation.

Another problem of contemporary Russian documentary lies in the fact of the elimination of the state documentary studios that has led to a general fall of professionalism in this field. The availability of digital video which appeared at this time and easiness of shooting and editing technology allowed to create documentaries by those who could not tell an interesting documentary story. The result of this process is a decline of spectators' interest towards documentaries.

It can be predicted that the development of new forms of financing documentaries and promoting them to the viewer, will significantly change the aesthetic content of Russian documentary films and return the interest of the audience to this kind of cinema.

KEY WORDS: Russian actual cinema, non-fiction, technology and arts, screen space, festival films