



Государственная поддержка неигрового кино

Л.Ю. Малькова

доктор искусствоведения

УДК 791.4

АННОТАЦИЯ

В фокусе статьи, основанной на авторском исследовании постсоветского документального кино, находится система его финансово-организационной поддержки государством. Система анализируется в сравнении с советской практикой тематического планирования, отмечаются этапы ее эволюции за 20 лет, противоречивость правовых основ перехода к рынку, то возвращающего к тотальной заданности тем всех фильмов сверху, то допускающего раздел бюджетного финансирования заинтересованными кинопроизводителями. Собственный опыт многолетней работы в Экспертном совете Минкульта позволяет автору дать «взгляд изнутри» на проблему невосприимчивости документалистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальное кино,
государственная поддержка,
тематическое планирование,
экспертиза,
кинорынок,
идеологическая доминанта,
Минкульт

История нашего кинопроизводства — история государства, и кинематографисты, обвиняющие власть в притеснениях, часто стоят у истоков и поддерживают ту самую государственную политику, жертвой которой оказываются спустя время. Это особенно очевидно в кино документальном, с которого началось все советское кино и которое первым восстало против теней государственности на пороге XXI века. А освободившись, обнаружило, что без поддержки государства обойтись не может.

К рынку

На волне демократизации и гласности горбачевской эпохи документалисты ЦСДФ выступили против навязанных сверху тем, за самоопределение и специализацию, подготовили собственные программы и распались на творческие объединения, превратившиеся в независимые КВС (киновидеостудии). Независимость проявилась в том, что, минуя руководство ЦСДФ, они давали в Госкино свои планы, а государство их финансировало на конкурсной основе. Они получили право торговать продукцией и

снимать на деньги других заказчиков. Этот опыт распространился и на большинство студий страны, где площади и оборудование поделили между собою де-факто. Юридическое решение вопроса растянулось на десятилетие в отношении недвижимости. «Движимость» слишком быстро устаревала, чтобы ею стоило серьезно заниматься. Госкино СССР исчезло вместе с СССР, Госкино РФ создало экспертное жюри для рассмотрения творческих заявок. В него входили критики, киноведы, редакторы неигрового кино и ТВ. Чиновники составляли меньшинство. Собирались порой раз в неделю, обсуждали, принимали — а пачки принятых к производству заявок копились из года в год, ибо бюджетных средств на кино не хватало.

В 1996-м система экспертизы была закреплена в ГЗ «О кинематографии», который до сих пор является правовой основой всего кинодела в стране. В нем защищается, в первую очередь, идеологическая и творческая свобода кинематографистов. Государство лишилось права вмешиваться в производственный процесс и кинопроизводство, на которое дает деньги, а производитель им свободно распоряжается. Ограничения минимальны и касаются соответствия произведения заявленным теме и объему (метражу/хронометражу) фильма.

Если в начале 1990-х государственные киностудии все-таки оставались, представляя производственную базу «независимым» и что-то выпуская, то общий курс на акционирование вел их к дальнейшему разделению, кого-то к банкротству, реорганизации или прекращению деятельности. Техническая революция спасла документалистов, перешедших сначала на видеосъемку, затем на «цифру»: это позволило разместить технику в собственной квартире, чтобы не платить «хозяину» — студии, которая содержит здание, технику, кинофонд (впоследствии тоже юридически отделившийся) и часто не производит ничего примечательного. Создавая юридические лица, документалисты могли сами обращаться к государству за поддержкой.

Цифровая революция расширила базу документалистики в целом: ценовая доступность аппаратуры, простота съемки по сравнению с кино, с одной стороны, и компьютерная грамотность, адаптивность к коммерческим отношениям нового поколения, с другой, стимулировали самостоятельное творчество и, надо признать, нивелировали барьеры, отделяющие его от профессионального. Таким образом, децентрализация, разукрупнение старых студий кинохроники, с одной стороны, и цифровая платформа, дающая возможность создавать свое кинопроизводство новым кадрам, имеющим профессиональное образование и

без такового, привели к умножению числа производителей, стремящихся к финансовой господдержке в сфере документального кино.

При этом, государство в постсоветские годы стремилось к сокращению доли своего участия в документальном фильмопроизводстве: от 100% финансирования в 1990-е, к 50% участию в полнометражных (от 52 минут) фильмах в 2000-е годы, к 70% вложений в любой принятый проект в настоящее время.

1990-е годы — самое свободное время в организации кинопотока. Экспертная комиссия, начинавшая работать под руководством А. Проценко, рассматривала все заявки, поступавшие в неограниченном числе, на более или менее регулярных заседаниях, принимала решение большинством голосов при открытом голосовании. Проблема заключалась в том, что количество принятых заявок превышало сокращающиеся объемы финансирования — и намного, так что они переходили в планы следующего года, когда поступали уже новые... Эта, вероятно, самая прозрачная система также грешила субъективизмом: в конечном счете, Госкино решало в рабочем порядке, что именно запускать. 100 названий в год — ориентир ежегодного финансирования в середине 1990-х неизменно оставлял проекты неоконченные и/или переходящие на следующий год.

В компетенцию Госкино входила непростая задача формировать блоки из поступающих заявок. По необходимости тематические — хотя тогда, в годы разоблачения идеологического диктата, как огня боялись всяких аналогий с пресловутым «темпланом» советских времен. Но как иначе выбирать лучшую, если не среди подобных по предмету, теме, проблеме заявок? Так стихийно кристаллизовались блоки кинопотока — фильм-портрет, социально-нравственная проблематика, историко-политический фильм, фильм о науке и искусстве, фильм о религии... Не строгая, отчасти перекрещивающаяся классификация по теме и жанровой форме.

Обязанности

С годами процедура экспертизы становилась все более строгой по форме: заранее определялись сроки подачи заявок и их рассмотрения, была выработана бланковая форма с названиями проектов, которую заполнял эксперт, блоки распределялись между экспертами, ибо в срок прочесть тысячу заявок одному человеку невозможно, экспертная комиссия соответственно делилась на группы. Распределением занимались сотрудники аппарата, сначала Агентства по культуре и кинематографии, затем

департамента кинематографии Минкульта. Наиболее оперативно и слаженно процесс шел в 2003–2007 годах на основе общей формы письменных заключений экспертов. Но уже в это время критики и киноведы, специализирующиеся на кинодокументалистике, составляли в Экспертной комиссии меньшинство, а представительство продюсеров росло. Министерство старалось соблюдать принцип незаинтересованности экспертов, привлекая лиц, не претендующих в текущем году на финансирование своего проекта. Союз кинематографистов предлагал своих кандидатов для работы в комиссии.

За «чистоту эксперимента» в целом ручаться трудно, но лично на меня за все годы давления со стороны министерских работников никогда не было. Присутствовала общая ориентация на старейшие студии (пока они не стали делиться изнутри), известные имена, менявшиеся с годами, хотя, думаю, другие эксперты, подобно мне, старались поддержать «стариков», особенно из провинции, в нелегкое время. Ни в одной экспертной подгруппе министерское представительство не составляло квалифицированного большинства, но, понятно, влиять на результат могло, присоединяя единым мнением свои, скажем, три голоса к разделившимся пополам голосам четырех других членов комиссии. Минимальное число членов комиссии, подписывавших протокол по отдельному тематическому блоку, в далекие годы составляло, насколько помню, семь человек. В целом организация работы комиссии была направлена в постсоветское время на поддержание профессионального кинематографического сообщества, разбросанного по всей географии страны.

Слухи

Недовольство результатами отбора внутри этого профессионального сообщества, с другой стороны, было всегда. Менее явное в 1990-е, более явное в 2000-е, когда слово «откат» вошло в обиход и ведь вовсе не в связи с работой нищего Минкульта. Слухи росли вместе с допуском документалистов к телевизионному эфиру в новом веке (мало кто вспоминает, что в 1990-е телевидение, по сути, блокировало и наши документальные фильмы и их режиссеров), потребовавшим долгих переговоров кинематографического руководства с телевизионным и коллегами из Агентства по печати и массовым коммуникациям. Остановить слухи не могли ни бесконечные проверки министерства разными инстанциями, ни неопределенность замешанных в «откате» лиц. Как и во всем по всей стране. А универсальным решением этой общегосударственной проблемы стал Федеральный Закон от

21 июля 2005 года № 94-ФЗ «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных муниципальных нужд».

№ 94-ФЗ — почему не сработал

Года три Минкульт сопротивлялся внедрению этого закона, апеллируя к Закону о кинематографии, его приоритету и противоречиям между двумя законами, предлагал свои поправки. Но в 2007–2009 годах выделение бюджетных средств на документальное кино в большей мере стал определять именно № 94-ФЗ, и именно он вызвал скандал с обвинениями в адрес министерства в печати.

Надо отметить, что документалисты изначально не были против внедрения системы государственного заказа на свои фильмы — во всяком случае не все. Сергей Мирошниченко на конференции в НИИ киноискусства в декабре 2009 года рассказывал о своем письменном обращении к министру культуры: «В этом письме я предлагал изменить систему работы отборочной комиссии проектов, создать систему госзаказов и конкурсы на госзаказ. Я предлагал оценивать работу по трем или четырем принципиальным моментам. Допустим, фильм победил на фестивале, имел общественный резонанс, был показан по телеканалу... Реализация этих принципов давала бы людям и студиям возможность будущих грантов. Предлагал, чтобы к проекту прилагалось досье режиссера, с тем, что он сделал в последнее время. Предлагал проводить отчеты студий, которые получили три и более грантов, в Союзе кинематографистов, чтобы мы смотрели работы выдающихся студий и черпали у коллег опыт. После этого письма со мной был расторгнут договор и у меня потребовали вернуть три млн рублей. Недавно я подсчитал, как меня финансировали за 20 лет после того, как не стало советской власти. Финансировали дважды: на фильм “Рожденные в СССР” (дали 5% от стоимости фильма) и на картину “Земное и небесное”. Все»¹.

На деле процесс оказания господдержки производству фильмов попал в прямую зависимость от процедуры проведения тендеров на оказание услуг государству, не мог не попасть, в свете № 94-ФЗ. Тендер же предполагает свободное соревнование любых фирм и лиц. При этом был снят критерий отбора по профессиональной квалификации участников и введен жесткий критерий независимости экспертов от них. Любопытна разница в толковании Закона Минкультом и правительством Москвы, проводившим аналогичный тендер в 2007 году. В обоих случаях эксперт не мог подавать свою заявку на тендер, но московское

¹ Документальное кино. Увидят ли его зрители? // СК-новости. 25.01.2010. С. 8.

правительство при вскрытии конвертов запрещало участникам вообще подходить к экспертам. Министерство культуры ввело обязательные пороги оценки содержания: пропаганда насилия, терроризма, наркомании — коих в тендере Москвы не было. Вместо принципа Минкульта «один лот — один победитель» здесь был выставлен общий лот на всю документалистику, и победили несколько заявок по каждому из выделенных первому, второму, третьему местам...

Эксперты выносили оценки по разработанной шкале баллов: за актуальность, художественное своеобразие и т. п. Разработкой, подсчетом и соблюдением формальных требований № 94-ФЗ занималась в том и другом случае отдельно нанятая юридическая фирма. Но на самом деле и эксперт должен был бы постоянно считать, а не оценивать собственно содержательную сторону будущего фильма, как обычно. Потому что закон требует применения коэффициентов: а) за сокращение сроков выполнения услуг; б) за минимизацию затрат. А это значит, что заявка, невысоко оцененная, может пройти за счет умножения твоих баллов на коэффициент. То есть непременно пройдет, если ты и другие эксперты намеренно ее не занижат.

Но сговориться всем экспертам и просчитать все заявки прежде, чем оформлять свое мнение документально, действительно невозможно. И прав был призер множества международных кинофестивалей В. Эйсер в своем возмущении: его заявка не прошла, а победила некая фирма «Кефир-продакшн». Только так ли уж виновато было министерство?..

Есть люди и фирмы, специализирующиеся на участии в тендерах, для которых ясна эта загадочная для нас, киношников, кухня расчетов. Первый тур отсева — формальный. Закон требует прошитый набор документов и справок с печатями, подписями и жесткими датами, помимо цифровой копии всего этого. У тебя нет права что-то «донести завтра», как бывало всегда в кинематографической практике. Все несоответствия фиксируются под аудиозапись, и ты выбываешь — или погрешивший чиновник-эксперт теряет работу. Кинематографисты редко бывают формалистами, а вот применение 94-ФЗ ко всем без исключения сферам деятельности породило круг специалистов по условным заявкам на любые госзаказы.

Привлекательность тендера по неигровому кино состоит для них в приблизительности синопсиса будущего проекта — никто не знает, как повернется перед камерой всамделешная жизнь. А приличную заявку хорошим литературным языком любой журналист написать может. Документалист со своей идеей может

носиться несколько лет и все думать над возможными поворотами жизни, визуальными решениями абстрактных идей. Для него изложить свой проект словами — сложнейшая задача, и чем лучше видится фильм, тем труднее поддается описанию. И вот объявлен лот, который по названию более или менее соответствует твоему замыслу — ты должен под него спешно оформить свой проект, честно просчитав затраты и сроки. Хорошее кино не делается спешно и дешево.

Специалист же видит лот, скажем, «Фильм-портрет современника», собирает известный пакет документов, включая заявку про некую Машу-парикмахера, увлеченную индийским танцем. Дальше его задача определить стоимость проекта на 26 минут не в 1 200 000 руб., а скажем, в 600 000, и срок исполнения не 6 месяцев, а 3. И если его Маша будет на бумаге выглядеть интересно, проект победит и Эйснера, и Манского, и любого режиссера, мыслящего здраво. По № 94-ФЗ не может не победить. Он получит свои деньги, снимет хоум-видео, которое примут, если будет оно продолжаться 26 минут. Потому что Минкульт по Закону о кинематографии не может вмешиваться в идейно-художественную ткань фильма.

В 2009-м такие специалисты соревновались между собой — рекорд по заявленному сроку был, помнится, 9 дней. Легкомыслие невежества побеждало профессиональную подготовку. Объявляется, скажем, лот «Кинофильм о N в 5 частях», а приходит заявка на сериал, снятый на DVD, потому что претендент не знает, что такое пленочное кино, измеряемое частями/катушками пленки, а не минутами. И, что любопытно, отвергнутый, если подаст в суд, имеет все шансы выиграть, ибо с юридической точки зрения, действительно неясно, а профессионального диплома закон от участника, повторно, не требует.

Призванный противостоять коррупции чиновников, № 94-ФЗ обнаружил свою уязвимость с другой стороны. Недовольный участник тендера, подав в суд, тем самым останавливает финансирование победителя, и соответственно, съемку на время судебного рассмотрения, независимо от его итогов. В документальном кино, привязанном к уходящей натуре, это чревато срывом исполнения госзаказа. Сама угроза этого способна заставить победителя «делиться», то есть сдвигает пресловутый «откат» в среду участников тендера, документалистов.

Чиновники же в 2008-м переживали очередную реорганизацию собственного киноведомства, и число занятых неигровым кино пришло к историческому минимуму. Дюжина служащих — примерность числа связана с тем, что обязанности верхнего

² Задачи, закрепленные Положением о Департаменте кинематографии (см.: <http://www.mkrf.ru/documentation/order/detail.php?ID=119955>), превосходят функции Госкино СССР, а численность сотрудников сократилась в десятки раз. Их рабочего времени едва хватает на конкурс, последующие денежные транши, сбор документации по каждой статье расходов по каждому из 400–500 проектов и финансовые проверки в режиме нон-стоп. — Прим. авт.

звена не ограничены сферой неигрового, — выполняла функции советского Госкино, при том, что число субъектов кинопроизводства возросло по меньшей мере раз в двадцать, и отчетность за расходование бюджетных средств определяется отнюдь не только «Законом о кино» 1996 года или ФЗ-94... Пока Союз кинематографистов боролся с государственным диктатом, за качеством производимой продукции следить стало просто некому².

К истории вопроса

В поздние советские годы, именуемые застойными, темплан формировался Госкино в соответствии с решениями очередного съезда КПСС на пятилетку и разбивался по годам. В среднем задавалось 10–12 тем: **1.** Фильмы о важнейших социально-политических событиях в жизни страны. **2.** Фильмы историко-революционной тематики. **3.** Фильмы о развитии промышленности и жизни рабочего класса. **4.** Фильмы о сельском хозяйстве и жизни села. **5.** Фильмы о международном положении. **6.** Фильмы морально-нравственной проблематики. **7.** Фильмы о воспитании подрастающего поколения. **8.** Фильмы о культуре и искусстве. **9.** Фильмы о развитии физической культуры и спорта. **10.** Разное. **11.** Киножурналы.

100-летие Ленина, 60-летие образования СССР, Игры Доброй воли и подобные события выносились отдельной строкой в темплан. Вектор партийной политики в те или иные годы конкретизировал название темы (разрядка международной напряженности, экономия и хозрасчетные отношения, борьба с пьянством и т. п.) если не самого блока, то фильмов внутри него. ЦСДФ чаще всего исполняла план по всем его пунктам (от 50 названий в год помимо кинопериодики). Другие студии — избирательно, в зависимости от производственных мощностей. Республиканские почти всегда получали по одному фильму о «своей» культуре, о международных отношениях — почти никогда. Но просить финансирования могли на темы внутри всех блоков, а получали методом выборочного распределения средств сверху. Эта система работала как внутри Госкино СССР, так и Госкино РСФСР при очевидном различии объемов бюджетных потоков.

Здесь важно изменение принципа отношений «сверху-снизу»: а) в СССР сверху задается десяток плановых направлений, на которые студии откликаются неограниченным числом заявок, а Госкино составляет план методом отбора; б) свободный поток заявок на любые темы, которые в постсоветский период сначала рассматриваются де-факто и отбираются произвольно лучшие, затем поступающий самотек

распределяется на предметно-тематические множества и отбираются заявки внутри таких самообразовавшихся блоков;
в) свободная конкуренция в оказании «киноуслуги» государству в форме тендера на основе № 94-ФЗ с 2005 года, но полностью воплощенного лишь в 2009 году.

При множестве «но», о которых лишь некоторые упомянуты выше, обреченность тендерной системы предопределяется уровнем заданности сверху, на порядок превосходящим советский. Парадоксальным образом получилось так, что свободный рынок потребовал от государственного управления проводить тендер на каждый фильм из 450-ти в среднем по двухтысячным годам. А это значит, что в лоте заранее определяется его тема. На аппарат легла задача самим выдумать 450 конкретных тем для фильмов. Такой формы госзаказ не имел никогда за все советские годы. Закон запрещает собирать заранее заявки киносфирм, с одной стороны, с другой — разрешает некий «мониторинг» интересов производителей. Что скрывается за модным словом? Возможное социологическое исследование в отсутствии статьи расходов на него в лучшем случае выльется в телефонный опрос знакомых документалистов, естественно, по субъективному выбору, и скорее всего, московских.

Понятно, что в итоге такого производного «коллективного разума» госслужащих появились и лоты, на которые заявки вообще не были поданы, и те, за которые развернулась битва, со всеми вышеназванными критериями отсева. И неутешительным итогом.

2010–2011. Новый виток свободы не для всех

Но можно ли винить сотрудников Минкульта за то, что не могли отбиться от такого правового порождения рыночной демократии, как № 94-ФЗ? Его применение к другим искусствам или архитектуре было еще более абсурдным. Освободиться от этого юридического яра смогли лишь после медийного скандала деятелей искусств и с согласия первых лиц государства. Вообще-то госзаказ никто не отменял, но основной поток неигрового кинопроизводства вернулся в правовое русло «государственной поддержки». Поддержка частична, касается отдельных статей расходов, однако в средних цифрах мало что изменилось. Скажем, в 2007 году участник тендера на видеофильм в 26 мин. указывал его общую стоимость в 800 тыс. руб., срок производства от 6 месяцев («специалист», понятно, уменьшал сумму и срок) — в 2011-м при общей стоимости в 1200 тыс. запрашивается поддержка в те же 800 тыс. на тот же срок. Эксперт освободился

от необходимости считать баллы по разным критериям, сосредоточился на оценке синопсиса и режиссерской экспликации и выражает ее в форме «да», «нет» или «воздержался» с краткой аргументацией в письменном виде. Это старая система, бытовавшая до внедрения № 94-ФЗ.

В 2010-м государство поддержало фильмы по 16 тематическим разделам, в 2011-м — по 17: 1. Темы о политике и бизнесе. 2. Темы о межнациональных отношениях и проблемах толерантности в обществе. 3. Темы о современной жизни и проблемах подрастающего поколения. 4. Темы о культуре и искусстве. 5. Темы военной и патриотической тематики. 6. Темы об истории отечества. 7. Темы о борьбе с алкоголизмом и наркоманией. 8. Темы о противодействии экстремизму, терроризму и преступности. 9. Темы социально-нравственной проблематики. 10. Темы религиозной тематики. 11. Темы фильмов, посвященные знаменательным и юбилейным датам. 12. Темы о коренных и малочисленных народах России. 13. Темы о спорте и здоровом образе жизни. 14. Темы о технологической модернизации, новых технологиях, изобретениях и инновациях. 15. Темы о природе и проблемах экологии. 16. Темы о медицине и здоровье нации. 17. Спецпроекты (фильмы в формате 3D, художественно-публицистические фильмы, документальные фильмы-реконструкции).

Исчезнувшие блоки 2010 года «Фильмы, посвященные проблемам инвалидов» и «Фильмы о проблемах мирового финансового кризиса и путях его преодоления» вошли теперь в укрупненные разделы «о медицине и здоровье нации» и «о политике и бизнесе», а научно-популярный блок разбит на два (№ 14 и 15). В остальном изменилась лишь стилистика формулировок и порядок в общем списке.

В тройку лидеров вошли темы фильмов о культуре и искусстве (подано 231, допущено 181, принято 61); социально-нравственной проблематики (подано 164, допущено 131, принято 41); военной и патриотической тематики (подано 119, допущено 95, принято 32); об истории отечества (подано 108, допущено 95, принято 32). Они лидируют по количеству не только поданных, но и принятых заявок (соотношение примерно 4:1). В первом (о политике и бизнесе) и восьмом (о противодействии экстремизму, терроризму и преступности) блоках прошло более половины заявок, и это косвенно свидетельствует об идеологической доминанте отбора. Заявок на тему коренных и малочисленных народов было подано почти в пять раз больше, чем прошло. В среднем прошла каждая третья заявка.

В 2010 году в состав Экспертного совета по неигровому кино входило 33 человека, включая Е.Э. Чуковскую (председатель), С.А. Зернова (заместитель), Л.Г. Демченко (отв. секретарь). Итоги были оформлены в трех протоколах: первый подписали 20 человек, второй — 25, третий — 29. Разница в персональном составе комиссий дает представление о том, что эксперты в 2010 году, по крайней мере, не судили собственные проекты, хотя некоторые их подавали и получили поддержку. Также понятно, что пять представителей Минкульта при таком количестве голосующих теряют весомость своего мнения, даже объединяясь вместе. Тут экспертам-кинопроизводителям проще договориться между собой о соблюдении взаимных интересов.

В 2011 году из 29 человек, подписавших один общий протокол (председатель — Е.Э. Чуковская, заместитель — В.Н. Тельнов, секретарь Л.Г. Демченко), кроме чиновников министерства да нас с директором РГАКФД Н.А. Калантаровой, трудно назвать эксперта, который бы не подавал и не получил деньги на свой проект, а как распределялись экспертные силы, сторонний человек знать не может. Приказа, приводящего протокол в действие, указывающего общие характеристики проекта, исполнителей и объемы финансирования на сайте Минкульта не найти.

Вопрос о допуске эксперта к участию в конкурсе на общих основаниях находится в компетенции юристов Министерства культуры. Выводить их из Экспертного совета в связи с подачей заявки чревато конфронтацией, если не со всей кинообщественностью, то с Гильдией документалистов уж точно. В 2010–2011 годах Минкульт просто перестал экспертизу оплачивать.

Очевидно, однако, то, что вместе с отказом от № 94-ФЗ лица, участвующие в проектах, поданных на конкурс, получили возможность прямо влиять на распределение бюджетных средств путем участия в экспертизе, что названный закон категорически запрещал.

Итоги

Кинематограф вернулся к тематическому планированию, определив более или менее постоянные, не меняющиеся из года в год направления.

Идеологическое регулирование. Нельзя сказать, что совсем исчезла идейно-политическая доминанта — она просто изменилась по сравнению с советским периодом. Исчез главный принцип социально-классового анализа действительности, заложенный в особом выделении жизни рабочих, колхозников и интеллигенции при отражении реальности. Нынешний «социально-

³ Максимальное приближение — темплан фабрики «Культурфильм» 1930–1931 годов (т. е. накануне централизации планирования кинопроизводства), где использовалось слово «террор» в названии одной из 790 подрубрик. План не был выполнен, что естественно: число подрубрик превышало вероятное число фильмов. См.: РГАЛИ, Ф.2498, Оп.1. Ед.хр. 26. Л. 12–30.

нравственный» блок не претендует на освещение производственных проблем человека, где бы он ни трудился. С другой стороны, появление, а в 2011 году вынесение в первую строку темплана фильмов «о политике и бизнесе», свидетельствуя о его общей политизации, в противовес советской трактовке жизни фокусирует внимание на новом деловом сословии, если не классе. Вместо противостояния капиталистическому миру в образе нового врага закрепляются «экстремизм, терроризм и преступность». Не помню, чтобы когда-либо в советские годы какое-то из этих понятий выносилось в название *отдельной строки* годового плана³.

Иными словами, при всех сетованиях в печати на отсутствие государственной идеологии, объединяющей страну идеи, темплан неигрового кино идеологически окрашен, хотя эта окраска по сравнению с советским периодом, конечно, изменилась. С отказом от кинопериодики документальное отражение лишилось той основы, которая зиждилась на разбивке между региональными студиями летописных задач и позволяла планомерно из десятилетия в десятилетие фиксировать положение промышленности, сельского хозяйства и культуры всех регионов страны.

Не ограничиваясь съемкой своего региона, студии свободны в осмыслении мира в целом. Понятно, однако, что стандартные субсидии при нынешних ценах на гостиницы и транспорт ограничивают эту свободу, отсылая к поиску внебюджетного финансирования.

Экономическое регулирование. В отношении неигрового кино Минкульт сохранил за собой право определять получателей государственной поддержки кинопроизводства в пределах 70% планируемых затрат на фильм. Однако здесь, в Экспертном совете, как в Фонде поддержки кинематографии, представлены основные производители, заинтересованные в получении субсидий для своих фирм и их получившие. Отличие состоит в том, что государство по-прежнему задает основные тематические направления неигрового кино на год, примерное число планируемых фильмов, исходя из примерной усредненной суммы субсидий на каждый в зависимости от его объема. Если оно откажется от числа и суммы, то производители будут делить бюджетные средства между собой в любой пропорции, только не «большая восьмерка» игрового, а, скажем, «большая двадцатка» экспертов-производителей неигрового. И кто же спорит, что за 1 млн долларов фильм можно снять лучше, чем за 1 млн рублей? Более, скажем, конкурентоспособный? Только делить для этого надо будет не 15% бюджета...

Старейшая и пребывавшая в судебных разбирательствах лет пятнадцать РЦСДФ в 2011 году получила субсидии на 5 проектов — столько же, сколько «КиноАртель» или «Точка зрения» И. Твердовского. Среди лидеров: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов — 9 проектов, Леннаучфильм — 10, Центр национального фильма — 8. К производству неигрового кино пришла и Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. Горького, возглавляемая ныне С. Зерновым, в 2010 году входившим в Экспертный совет по неигровому кино от Минкульта (6 проектов). В целом же субсидии рассредоточены между мелкими киноорганизациями (1–3 проекта), хотя, может быть, и сохранившими в названиях имена гигантов советской киноиндустрии (Ср.: ООО «Второе Продюсерское Управление Свердловской киностудии» — 2 проекта, ООО «Прокатное Управление Свердловской киностудии» — 2 проекта, ОАО «Свердловская киностудия» — 2 проекта). По опубликованным на сайте Минкульта протоколам невозможно определить какие физические лица стоят за организациями. В принципе документалисту недорого зарегистрировать отдельную фирму, чтобы продюсер не ущемлял его в выделенных средствах, как это сегодня уже происходит, перенося на кинопочву вечный конфликт между хозяином и наемным работником. А можно и не одну, как это сделал Дм. Писаревский, представивший на экспертизу в 2010 году один и тот же текст проекта от имени двух разных фирм. И в 2011 году получивший субсидии на ООО «Продюсерский центр Эра Водолея 2001» (2 проекта) и ООО «ДиП фильм» (1 проект).

Насколько это юридически правомочно? Может ли Минкульт этому противодействовать? Не знаю. Наше законодательство — самая скользкая основа всяческих перемен. Необходим, однако, иной уровень прозрачности итогов экспертизы: если Совет разбивается на группы, то протокол оформляется по соответствующим тематическим разделам за подписями тех, кто их действительно читал; на сайте нужно представлять полные данные об исполнителях госзаказа (руководитель организации, продюсер, режиссер, сценарист), объеме фильма и сумме выделенной субсидии. Это позволит хотя бы открыть морально-нравственный компонент, сопутствующий разделу бюджетных средств внутри заинтересованного профессионального сообщества.

Рынок — регулятор?

При том, что по количеству единиц продукции неигровое кино далеко опережает игровое и анимационное, также поддерживаемое государством в производстве, ни одна из 25 ведущих

⁴ См.: Eurimages — http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_en.asp (дата обращения 22.04.2012).

компаний по дистрибьюции и прокату в публикуемые листы по итогам года отечественное неигровое кино не включает вообще.

На что может рассчитывать наша документалистика после вступления России в систему «Евримаж», которая в 2011 году при 36 членах поддержала совместное производство двух неигровых фильмов и заморозила поддержку дистрибьюции, обнаружив большие нарушения в Македонии?⁴

В рамках рыночной философии неигровое кино не оправдывает затрат на производство — более того, оно требует дополнительных затрат от государства на свое продвижение. И государство тратится, поддерживая растущее число кинофестивалей, из которых около 30-ти включают показ документальных фильмов. Данные о том, сколько зрителей посетило тот или иной неигровой фильм, за какие деньги — отсутствуют. А ведь «Радонеж», например, фестиваль бесплатный. «Артдокфест» пробует разные форматы проведения. Но по личным наблюдениям редкий неигровой фильм на каком-либо фестивале набирает больше ста зрителей.

Это, конечно, не повод для отказа в поддержке фестивальной деятельности государством. Без нее сфера государственного регулирования театрального показа неигрового кино свернется к сети муниципальных кинотеатров. Московская, самая крупная, насчитывала в 2009 году — 25, из которых функционировало 12, а реально документалистику показывает к/т «Художественный» с Клубом документального кино при нем. На малый экран этого кинотеатра (до 70 зрителей, включая приставные места) попадает отнюдь не каждый (и даже не каждый десятый) новый документальный фильм. Что говорить про большой зал?

Зрительский интерес — категория субъективная и подлежащая стимуляции. История показывает, что его объективный рост к неигровой продукции в целом приходится на время социально-политического и идеологического кризиса в нашей стране — революция, перестройка, война... Этот интерес прямо связан с тем, насколько экран отвечает озабоченности зрителя развитием общества. Сегодня он даже не изучается, и вовсе не социальное кино составляет ядро фестивального показа, если, конечно, он не открывается в день выборов, как «Артдокфест» 2011 года. Да ведь «Ходорковский» — фильм зарубежный...

О спектре зрительских предпочтений DVD-фильмов лучше социологических исследований говорят прилавки сетевых магазинов: фильмы BBC лидируют в спросе, как известно, определяющем предложение. Среди разных топ-листов, разбросанных в интернете, в 2010 году повторялся лишь один документальный

фильм — «Океаны» (Франция), а он может поспорить с игровыми по техническому совершенству и финансовым затратам на бесспорно высокое художественное качество.

Зарубежную документалистику предпочитает и наше телевидение. В год из 400–500 поддержанных Минкультом фильмов рассчитывать на эфир канала «Культура» могли лишь несколько, и только из блока «о культуре и искусстве», — основные федеральные каналы справляются иными силами. «24_Док», вошедший в 2012 году из интернета в пакет бесплатных телеканалов для Москвы, демонстрирует предпочтение социально-политическим зарубежным фильмам, хотя, может быть, снятым в России. Даже В. Манский и десяток петербургских фильмов разных лет им не конкуренты.

Качество нашей документалистики за постсоветское время в отсутствие массового зрителя невероятно упало. Кино создается не для зрителя, а для производителя. За качеством следить некому. Киноведов к экспертизе не привлекают на этапе заявок, профессиональный просмотр сдаваемых фильмов ликвидирован за ненужностью, — а ведь ушедшее в небытие Госкино интересовалось мнением киноведов, не полагаясь на свое. Теперь критика не нужна. Кинофестиваль, спешно сбивающий программу за отдельные деньги, ужасается распространению хоум-видео. Киноведу предлагается поехать на него за свой счет.

Как бы ни называлась система государственной поддержки кинопроизводства, выделяемые бюджетом деньги не возвращаются, а рынок, по существу, не пропускает к театральному зрителю неигровое кино. В этом, собственно, и состоит рыночная саморегуляция. Производитель же имеет реальные возможности продать телеканалу свой фильм в качестве материала или использовать его в новом проекте, конкурируя вновь за субсидии, может быть, в Минкульте, а может быть, в Федеральном Агентстве по печати и массовым коммуникациям или на региональном уровне...

Система затратна для госбюджета и выгодна отдельным производителям, охотно обвиняющим зрителей в пиратстве. Но по меньшей мере «государственные» 70% затрат на фильм оплачены нашим общим подоходным налогом — бюджетные субсидии включают и деньги зрителя. Не больше ли пиратствует производитель в отношениях с госбюджетом? При сохранении текущих объемов неигрового кинопроизводства государство могло бы, по меньшей мере, обязать организации-получатели субсидий выставлять свои фильмы в интернете через год-два после получения удостоверения национального (!) фильма. Это может стимулировать формирование цифровой сферы public domain, которой

по своей природе принадлежит документалистика — двигатель свободы аудиовизуального мышления. Пока же единственным зрителем, видящим всю годовую неигровую кинопродукцию, является сотрудник РГАКФД, куда закон обязывает производителя сдавать фильм на хранение. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2005.
2. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. — М.: Материк, 2006.
3. Малькова Л. Киноправда вне «коммунистической расшифровки мира» // Документальное кино эпохи реформаторства / сост. Г. Долматовская, Г. Копалина. — М.: Материк, 2001.



В СУЗДАЛЕ ПРОШЕЛ XVIII ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ АНИМАЦИОННОГО КИНО

В нем участвовали педагоги, студенты и выпускники факультета анимации и мультимедиа ВГИКа. Многие из них отмечены дипломами и призами.

Педагог факультета, легендарный аниматор В.П. Колесникова награждена почетным призом фестиваля «За вклад в профессию», руководителю мастерской режиссуры А. Демину был

вручен *Приз Славы* за создание стиля кинофорума, а его режиссерская работа в фильме «**Тише, бабушка спит**» завоевала 6-е место в профессиональном рейтинге.

Дипломы жюри авторской анимации получили:

- «За лучший христианский фильм» — «**Чудо в Иргентводорфе**», реж. Д. Осипова (выпускница мастерской А.П. Зябликовой, В.Н. Зуйкова).
- «За победу над гравитацией» — «**Перелетная**», реж. В. Мякишева (выпускница мастерской А.П. Зябликовой, В.Н. Зуйкова), художник — постановщик Дина Великовская, выпускница мастерской Н.Г. Лациса, педагог факультета анимации и мультимедиа.

Приза жюри коммерческой анимации удостоилась лучшая работа в прикладной анимации — «**So Close**», реж. Ф. Ярин (выпускник мастерской А.П. Зябликовой, В.Н. Зуйкова).

Дипломами жюри награждены: «За раскрытие коммерческого потенциала следующих 31 буквы алфавита» — серии «**Когда Е была елью**», реж. Е. Скворцова (выпускница мастерской А.М. Горленко, В.П. Колесниковой); «**Когда З была завитушкой**», реж. В. Федорова (выпускница мастерской С.М. Соколова, Л.В. Носырева).

В результате **анимационного питчинга** одним из победителей стал проект сериал «**Принца хочу**», авторы сериала О. Коршунова и А. Соломинцева, студентки мастерской Е.Г. Ярёмченко, О.В. Добрынина.