



Эволюция концепции Победы в отечественной кинодокументалистике

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK63610>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Каждое поколение послевоенных десятилетий стремилось заново открывать суть «великого противостояния» нашего народа фашистским захватчикам. Отечественные документалисты выражали эту новую концепцию нашей Победы каждого поколения в лентах, созданных на материалах киноархивов, свидетельствах участников войны. Статья предлагает обзор опыта освоения этой темы отечественной документалистикой от первых послевоенных лет до нынешних времен.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хроникальный кадр,
экранный документ,
историческая концепция,
отечественная документальная кинематография

А нам нужна одна Победа,
Одна на всех.
Мы за ценой не постоим!

Б. Окуджава

¹ А. Базеня.
Что такое кино?
М.: Искусство,
1972. С. 55.

Хорошо известно летучее определение А. Базены «Кожа истории шелушится, превращаясь в киноплёнку»¹. Однако существует иллюзия, что плёнка сохраняет несравнимый облик и смысл исторического прошлого на все времена. На самом деле, архивный кинокадр открывает смысл запечатленного события только в контексте авторского послания. Этим объясняется неутолимая жажда последующих поколений — понять суть ключевого события XX века, Великой Отечественной войны, побуждая кинематографистов вновь и вновь возвращаться в архивные хранилища, чтобы заново увидеть и осмыслить столь важную страницу нашей национальной истории. В статье рассматривается эволюция концепции Победы в отечественных документальных фильмах как в послевоенные десятилетия, так и в нынешние времена.

Подвиг Победы в памяти экрана

Во время одной из дискуссий, которая была озаглавлена «Военная хроника: летопись или пропаганда», мне как выступающему пришлось уточнить: «В названии обсуждаемой темы

закралась неточность в союзе “или”, так как здесь уместнее использовать союз “и”».

Диалектика значения хроникального кадра определяется тремя составляющими: сюжетом самого события, видением его человеком с камерой, то есть современником, и зрителем разных поколений с учетом ментальности и миропонимания. Этим определяется вечное возрождение хроникального кадра в разных контекстах — смысловых, исторических, стилевых и т. д. Но именно поэтому и возникают постоянно сомнения в достоверности запечатления прошлого. И если меня спросят: уверена ли я в безусловной адекватности запечатления событий войны, то мой ответ будет следующим: если это касается отдельных кадров, то уверена не всегда; что же касается военной хроники в целом, то — да, уверена. И этому есть пояснение. Каждое следующее поколение, осознавая себя в историческом контексте, не может не создавать свое понимание ключевого события XX века — Второй мировой войны. И человек ищет подтверждение в хронике, и... находит. Это означает, что фронтовые операторы смогли запечатлеть это грандиозное событие во всей его многогранности, а не в знаковой сиюминутной однозначности. Истина не одномерна, но многогранна, и каждое следующее поколение может подкрепить экранными документами именно свою концепцию войны и Победы.

Большая часть фильмов, созданных в годы войны, именовалась «хроникально-документальными», так как режиссеры ставили своей задачей показать информацию о происходящих событиях, но в них всегда присутствуют живые эмоции реальных участников, какими были и сами документалисты. Эмоции воплощались в энергетику дикторского высказывания, в способах съемки, в принципах монтажной композиции, а точнее в публицистическую и художественную концепцию, то есть в «документ и пропаганду». Это, кстати, касается не только советских хроникеров, но и всех участников сражений Второй мировой, где именно способ запечатления и подачи материала отражают четкую ориентацию документалистов на особенности менталитета того народа, которому они принадлежат и адресуются.

В послевоенное десятилетие вряд ли необходимо напоминать эти события людям, их пережившим, боль и горестные образы хранятся в памяти большинства народа. В списке этих лет встречаем «Суд народов» (1946, Р. Кармен), первый фильм, стремившийся не только к историческому запечатлению Нюрнбергского процесса, но и к осмыслению случившегося, к иссле-

дованию самого феномена фашизма. Но стоит отметить и ленту А. Ованесовой «Повесть о наших детях» (1945), которая открыла пронзительную правду о детях, жертвах и участниках войны. В соседстве этих картин как бы намечены два принципа понимания войны: как история сражений, столкновения народов и как судьба отдельного человека в военной мясорубке.

Чередование концептуального ракурса видения этой страницы истории человечества определяется эволюцией социально-политической жизни страны, формирования самосознания и миропонимания новых поколений. Так, в период «оттепели», когда ломались прежние ролевые схемы «народных масс» и отдельного человека, возникает и новая концепция Победы. Документалисты, вместе со всеми, осознают особую роль конкретного усилия отдельного человека в трагических условиях войны. Прежняя формула Победы — как заслуги стратегов и армий — вытесняется концепцией Личной Победы каждого солдата. И рядом с игровыми, сегодня классическими лентами «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Отец солдата», «Иваново детство», появляются фильмы «Катюша» (1964, режиссер В. Лисакович), «Доктор Осень» (1972, режиссер А. Эпнерс), «Если дорог тебе твой дом» (1968, режиссер В. Ордынский), «Память» (1971, режиссер Г. Чухрай). И, несомненно, «Обыкновенный фашизм» (1965, режиссер М. Ромм).

Это время открыло шлюзы памяти людей, и концепция Победы преобразилась, обретя человеческое лицо. Нельзя не сказать о той роли, которую сыграли телепередачи с участием С. Смирнова, куда люди отправляли свои воспоминания о человеческих подвигах в годы войны. С этих пор мы знаем героев Бреста, Катюшу, Маринеско, других. И сотни «неизвестных героев» обрели в истории достойное место, тогда же появились «города-герои». Реальные герои, запечатленные в кинопортретах документалистов, не только напоминали о своих военных годах, но и демонстрировали особые достоинства простого человека, для которого понятия патриотизма и готовности к самопожертвованию во имя своей земли были органичны и лишены внешнего пафоса.

Последующие страницы жизни советского общества сохраняли эту ориентацию на человеческое лицо великого противостояния. В числе фильмов, оставшихся в истории за эти годы: «Была на земле деревня Красуха» (1969, режиссер П. Русанов), «Его звали Федор» (1963, режиссер В. Лисакович), «Слово об одной русской матери» (1966, режиссеры Б. Карпов, П. Русинов), «У войны не женское лицо», (1981–1984, режиссер В. Дашук)

«Женщина из Равенсбрюка» (1984, режиссер М. Мамедов), «Мы из блокады», (1979, режиссер Д. Салимов), «Секретный заказ» (1971, режиссер П. Коган), «Маршал Жуков» (1984, режиссер М. Бабак) «Солдатские мемуары» (1976, режиссер К. Симонов), «Шел солдат» (1975, режиссеры К. Симонов, М. Бабак)

Тематическое пространство в этих фильмах расширяется и включает не только воинский подвиг, но и подвиг самоотверженного труда.

Интересный ракурс видения войны предлагает съемочная группа фильмов «Шел солдат» и «Солдатские мемуары» во главе с К. Симоновым, где ратный подвиг солдата оборачивается не подвигом сражения с врагом, но подвигом Жизни, солдатской жизни в фронтовых условиях. Разговоры Симонова касаются простейших сторон фронтового быта и незамысловатые ответы бывших солдат открывают нравственные истоки выживания в окопе, готовности к противостоянию врагу.

Человек на войне

В предперестроечное время история не переставала интересовать документалистов. Ведь выросли новые поколения, не знавшие войны, возникла настоятельная потребность открыть им масштаб народного подвига и великую тяжесть испытаний войны, которые выпали в свое время на плечи советских людей. И документальное повествование о славном и трудном прошлом шло именно в этих двух направлениях: эпические полотна, воссоздающие войну как страницу истории страны, и ленты об отдельных мгновениях и людях тех лет, для которых война была частью их личной биографии.

Наиболее значительным трудом советских документалистов 1970-х годов, отмеченным Ленинской премией, стала 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» (1978). Созданная для американского телезрителя группой Р. Кармена и названная «Неизвестная война», эта картина вновь открывала панораму великого подвига советского народа, переломившего ход Второй мировой и закончившегося освобождением родины, полным разгромом фашизма.

Фильм родился в результате энергичной деятельности большой группы советских документалистов. В основе его лежит нестареющая хроника войны, снятая на полях сражений советскими операторами, нередко платившими жизнью за достоверное отображение событий (напомним, каждый пятый фронтовой оператор погиб на фронте). И все же необходимо подчеркнуть особую роль нашего ведущего кинодокументалиста Романа

Кармена, который был не только художественным руководителем документальной серии и автором нескольких фильмов, но — истинной душой и мозгом всей этой работы. Он осознавал высокую пропагандистскую миссию будущей ленты и отдал ей весь остаток своих сил и жизни.

Эпопея «Великая Отечественная» вновь продемонстрировала непреходящую ценность хроникального кадра. Именно таким ощущением исторической и эмоциональной емкости старой архивной хроники отмечены ленты «Зима и весна сорок пятого» (1978, режиссеры Д. Фирсова и С. Жданова), «Маршал Жуков, страницы биографии» (1984, режиссер М. Бабак), «Тогда в 45-м» (1984, режиссер Ю. Занин).

В ленте Д. Фирсовой, основанной на скрупулезном историческом труде, сохранена и акцентирована логика завершающих страниц великого сражения. Здесь правит неумолимая «драматургия» самой истории, скрепленная экранным сопоставлением всех граней мировой жизни в эти предпобедные месяцы. Фильм открывает неудержимость Победного итога войны, диктуемого закономерностью исторической воли.

В ленте о маршале Жукове собрано немало новой, прежде не опубликованной хроники, фотографий. Свежесть впечатлений, которые возникают при встрече с легендарной и вроде знакомой по другим материалам каждым своим жестом и словом фигурой любимого народом маршала, обостряет, заставляет по-новому взглянуть на привычные, известные повороты судьбы героя.

Столь же активно используются в картине «Тогда, в 45-м» материалы о трудных днях разгромленного Рейха, с первых шагов рождающегося на его руинах нового народного государства.

Фильмы эти, равно как и сама эпопея «Великая Отечественная», свидетельствуют о неисчерпаемом содержательном потенциале архивной хроники, которая каждому поколению открывает созвучный современности смысл. Вместе с тем очевидно, что чрезмерная эксплуатация популярных хроникальных кадров приводит к их эмоциональной инфляции. «Охота в архивах», как называли свой труд по розыску выразительной хроники известные немецкие кинодокументалисты А. и А. Торндайк, — процесс, безусловно, творческий, вознаграждающий авторов. Зная потенциальные возможности наших киноархивов, в особенности, в разделах фронтовой хроники, нельзя не подивиться малой активности современных документалистов, которые предпочитают чаще заимствовать кадры из уже сложенных фильмов, нежели искать оригинальный неведомый материал.

Одновременно с эпическими и поэтическими обобщениями материалов о Великой Отечественной войне в 1970–1980 годы кинодокументалисты продолжают вглядываться и в конкретного человека — участника тех знаменательных событий, который на своих плечах вынес тяжелые военные испытания. Своеобразным кинематографическим памятником подвигу Солдата стала лента К. Симонова «Шел солдат», снятая в 1975 году на ЦСДФ. С той степенью пронзительной правды, которая дается очевидцу, участнику войны, Симонов выстраивает перед зрителем серию жестких тематических картин тяжелого ратного труда простого солдата. Его герои — кавалеры ордена Славы, которым награждались только солдаты.

Фильм сплетается как бы из двух линий. *Первая* — безыскусные фразы воспоминаний не столько об атаках и наступлениях, сколько о быте войны, повседневном существовании в условиях фронта и постоянной смертельной опасности. Потом из материала этих долгих разговоров Симонов сделал серию телевизионных документальных лент «Солдатские мемуары». В фильме же «Шел солдат» использованы лишь самые волнующие, образно емкие мгновения длительных бесед-исповедей бывших солдат. *Вторая линия* — стихотворные строки самого поэта, которые сопровождают кадры хроники. Здесь хроника утрачивает свою информативно-повествовательную функцию, обращая к зрителям глубинное символическое содержание кадров. На экране из конкретных лиц многих солдат, творящих свой великий ратный труд, возникает обобщенный образ Солдата на войне.

Среди фильмов, анализирующих человеческие истоки Великой Победы, глубину перенесенных страданий и силу духа советского человека, следует назвать такие картины, как «Меланьяина свадьба» (1979, режиссер А. Коваль), «Красная тетрадь» (1980, режиссер И. Пикман), «Секретный заказ» (1981, режиссер П. Коган), «Мы не сдаемся, мы идем» (1982, режиссер М. Литвяков), «Сорок лет после детства» (1985, режиссер Д. Салимов), «Женщины из Равенсбрюка» (1984, режиссер М. Мамедов), «Шел мокрый снег» (1985, режиссер А. Карпов) и другие. Фильмы эти привлекают зрителей не количеством ярких фактов, а особой пронзительностью конкретной истории, конкретной судьбы. Это может быть и короткая жизнь партизанской разведчицы, и подробности личного поединка с фашистами известного татарского поэта, или неизвестного заключенного концлагеря, ведущего дневник, своя, трудная память детей войны — сирот и малолетних узников концлагерей,

воспоминания рабочих Ленинграда, которые, умирая от голода, выполняли секретный заказ — делали детали для *катюш*.

Чаще всего в поисках наиболее точной передачи тогдашних чувств, уже далеких мгновений истории, авторы обращаются к человеческой памяти. Память о пережитом цепко хранит самые точные, самые впечатляющие детали и нюансы. Она хранит не только картины прошлого, но и эмоциональное состояние участников этого прошлого. И каждое воспоминание — живой репортаж чувств, переживаемых заново.

Именно на этом эффекте памяти чувств основана главная сила лент белорусского документалиста В. Дашука «Женщина из убитой деревни» (1975) и, в особенности, серия картин из цикла «У войны не женское лицо» (1982–1985). Вместе с журналисткой С. Алексиевич, собравшей книгу исповедей женщин, чья молодость пришлась на годы войны, режиссер ищет во встречах с девушками 1940-х годов, ныне уже пожилых, нестареющую остроту эмоциональной памяти. Мы знаем, каково было женщине на войне. Но это знание — как бы со стороны, оно рождено киноискусством, театром, литературой. Этот же фильм открывает нам главное конфликтное напряжение: женщина воевала, всей своей душой и сердцем ненавидя смерть и войну. Физические раны затянулись, страдания забылись. Но остались самые тяжелые раны, которые кровоточат до сих пор, — раны души. Они выплескиваются с экрана пронзительными монологами-исповедями о том, как невыносимо чуждо жесткое лицо войны созидательной женской сущности. Может быть, потому мы почти не встречаем в серии рассказов никаких героических историй, шутливых воспоминаний. Тонкая женская душа до сих пор хранит чудовищный и жестокий лик войны.

Сила человеческих откровений — главное в этом фильме. Автор весьма ограничивает себя в использовании кинематографических средств воздействия. Кто-то из съемочной группы признался, что оператор, снимая разговор, боялся сделать наезд, сменить крупность, чтобы не разрушить того прямого тока откровенности, что шел от героини прямо к зрителю. Фильм еще раз убедил в том, что говорящий человек, если его речь эмоциональна и поражает зрителя своим содержанием, представляет собой яркое увлекательное зрелище. Ведь искреннее слово сильно и тем, как оно произнесено: мимика говорящего, жест, свой особый ритм речи и поведения перед камерой, контрапункт этого поведения и произнесенного слова, — все это играет огромную роль для зрительского восприятия.

В картине «У войны не женское лицо», как и в фильме «Шел солдат», что, кстати, есть и в более ранней работе Г. Чухрая «Память» (1970), архивные кинокадры используются не в своей хроникальной, то есть информационной функции. Авторы выделяют второй символический содержательный пласт хроникального кадра, своего рода «обещание искусства». В. Дашук еще более подчеркивает условность тайного смысла хроникальных кадров, их обобщающее знаковое прочтение особым монтажным ритмическим рисунком рапидных движений, стоп-кадров.

Этим качеством — *многослойностью смысловой и художественной* — обладают многие ленты этого и последующих периодов истории страны и документалистики, где проблема Человека и Истории, ранее воспринимаемая как органичное единство аксиом «Человек — творец истории», «История — труд миллионов», теперь, при более пристальном рассмотрении, оказывается не контактом, а конфликтом. Наиболее ярко эта тема прозвучала в ленте С. Мирошниченко «А прошлое кажется сном» (1987), где герои, жители Игарки, построенной на костях спецпереселенцев, пройдя тяжелые времена незаслуженных репрессий, вспоминают вместе с писателем В. Астафьевым о патриотическом порыве жителей, массово ушедших добровольцами на фронт защищать Родину.

Упомянутые здесь фильмы поворачивают традиционные формы обращения кинодокументалистов к прошлому от изучения общего движения Истории к анализу человеческого аспекта этого движения, нравственного содержания перипетий исторического процесса. Именно этот ракурс видения исторического материала открыл драматические и трагические конфликтные напряжения в отношениях Человека и Истории. В повествовании о «сшибках» личной судьбы и исторической закономерности кинодокументалисты начинают осваивать сложный многозначный жизненный материал. Оттого и возникает художественная многослойность, своеобразная сюжетная полифония, где разные линии судеб скрещиваются, взаимодействуют, взаимопроецируются, порождая не столько коллективный портрет (что для кинодокументалистики было бы привычно), сколько многоаспектный узел исторического катаклизма.

Борьба за истинную правду Победы

Перестроечная, поспешная журналистско-агрессивная риторика, направленная не только на «преступления власти советского периода», но и на людей этого периода, которые в годы

войны спасли страну от колонизации не во имя неких идеологов, а по велению любви к Родине, подвергла осмеянию все аксиоматичные для советского человека нравственные основы и среди них — чувство патриотизма. Лихие историки переписывали не только оценки, но и факты прошлого. Ярлык псевдоисторика Афанасьева «красно-коричневые» был адресован всем патриотам и, прежде всего, ветеранам войны. Переписывали учебники, где истинная роль советского человека, «сломавшего хребет фашистскому зверю», подвергалась сомнению, принижалась. К чести наших документалистов, они не присоединились к хору злопыхателей. Сложности финансирования и преобразования кинопроизводства резко сократили число производимых фильмов; растерянность перед будущим, смена критериев положительности во взгляде на реальность привели к мелкотемью. Прошлое отодвинулось, и на первый план внимания вышли проблемы выживания. В тематических списках тема войны уходит далеко на задний план. Лишь на рубеже веков, в условиях восстановленных объемов производства, вновь возникает интерес к прошлому и к теме нашей Победы.

Здесь несомненно стоит отметить ленту 2000 года «Марш Победы» (режиссер Т. Шахвердиев), где перед зрителями предстает последний марш ветеранов на параде Победы, как они шли, крепко взявшись за руки, поддерживая слабых, но сохраняя великую духовную силу поколения Победителей, не сломленных ни испытаниями нашей трудной полувековой истории, ни теми нравственными унижениями, которым их подвергло постперестроечное время. На всех последующих репортажах их переместили в ряды зрителей, наблюдающих балетные постановки на Красной площади.

В картине «Давид» (2002, режиссер В. Федорченко), внешне весьма скромной, действие которой сосредоточено на исповеди уже очень пожилого и усталого человека, жестокость фашистского геноцида представлена в наиболее омерзительном варианте: медицинские опыты над детьми. Давид повествует о своих страданиях без аффекта, с философской отстраненностью человека уже на пороге иного мира, потустороннего. Его речь экономна и почти без эпитетов. Он иногда даже пытается рассказать о чем-то человеческом в своей чудовищной по бесчеловечности истории — к примеру, о чудесном своем спасении из-за симпатии одной из своих мучительниц. Безумный Молох Истории прошелся по его судьбе от детства до старости, так как после фашистских застенков были и советские концлагеря. И вся жизнь промелькнула как в окошке несущегося вагона.

Но поражаясь немыслимой жестокости судьбы и людей, какой была подвергнута жизнь героя, нельзя не отрешиться от глубокого восхищения его спокойной, полной достоинства и глубокой мудрости интонации рассказа. Он, видимо, имел право и на проклятия людей, и на эмоциональные сетования Богу за свою судьбу. Однако на экране человек больной и страдавший, разумеется, но не утративший своей личности в клубке испытаний. И сейчас, на пороге Вечности, Давид не изменяет своей судьбе, сохраняет рассудительную мудрость и живую реакцию достойного человека. Он тоже — Человек Истории, несущий в своей судьбе и памяти крайнюю жестокость исторической колесницы и великую стойкость малой человеческой «песчинки» в океане истории.

Расширение кинопроизводства на рубеже веков и бюджетная финансовая поддержка умножили число снимаемых документальных лент. В их число входят, правда, не слишком большим корпусом, и картины, посвященные войне. Однако более внимательное углубление вызывает некоторую тревогу, не столько в отношении численности снимаемых фильмов, сколько в их художественном качестве.

Сопоставление списков профинансированных Минкультуры фильмов и фестивальных программ указывает на зияющую дистанцию между ними. Большая часть внимания документалистов отдана проблематике сегодняшнего дня в наиболее «безопасных», то есть беспроблемных разделах: мир детства, жизнь инвалидов, путешествия по многочисленным «малым городам России». История обозначена «датскими» фильмами с подчеркнутой связью с конкретной датой и охраняемые титром поддержки военно-исторического общества. Поэтому не обманывают циклы перемонтажных лент к определенным битвам войны, сделанных холодными руками и не менее холодными сердцами ремесленников. Никого не вводят в заблуждение пафосные названия циклов «Полководцы Победы», «Маршалы Победы» и т. д. Формальная информация энциклопедического толка пересказывает очевидные страницы учебников. Прежнего внимания к человеческому содержанию народного подвига Победы найти довольно трудно.

От реальных участников войны внимание смещается на последних свидетелей — детей. Появляются ленты, где детские воспоминания создают новую грань в понимании цены Победы. Так, в картине «Дети военного времени» (2014, режиссер В. Эйсер) уже давно выросшие «дети войны» далеких сибирских земель рассказывают о голоде и тяготах того лихолетья, о пронзительной жажде увидеть вернувшихся с фронта отцов,

о радости встреч и горести неслучившегося. Отметим, что уже в нынешнем десятилетии студентами сняты воспоминания уходящих от нас ветеранов («Еще в строю», «Я научился верности в бою», «Я обязательно вернусь», «Пороги памяти»), трогательные опыты исторических изысканий «История моей бабушки» (2012, режиссер Н. Бесхлебная), «Бабушка Евгения» (2020, режиссер М. Красноперова), «Партизан Василь», (2020, режиссер Н. Саврас) и другие.

Но были и ленты, вызывающие споры и размышления. Выделим основные векторы проблем. Обстоятельная и подробная по материалу лента «Союзники» (2010, режиссер В. Зайцев) все же поддерживает новую концепцию войны, тиражируемую прессой: без помощи союзников мы не выиграли бы войну. Может, авторы и не хотели подобного вывода, но отсутствие темы роли жертвенности советского народа в Победе позволяет думать об этом. Тема блокады, которая осознавалась все десятилетия как индивидуальный подвиг жителей города, в последние десятилетия смещается к перечислению, прежде всего, страданий и тягот, отпущенных судьбой блокадникам. Возникает своего рода дистанция между рассказами самих ветеранов-блокадников и авторскими концепциями фильмов. Слишком часто авторам хочется потрясти зрителей ужасами голода и холода, мало задумываясь о мужестве тех, кто, несмотря на нечеловеческое испытание блокадой, выжил и гордится этим. Думается, в этом смещенном ракурсе понимания великого противостояния смерти и победы жизни, каким осознается подвиг блокадников-ленинградцев, можно упрекнуть и весьма выразительную кинематографически ленту С. Лозницы «Блокада» (2006), причем, даже не за отсутствие дикторского комментария, а в сосредоточенности отбора материала, основанного только на страданиях. Не случайно так неоднозначно воспринимаются финальные кадры картины — казнь фашистов, ибо не месть главное чувство людей, прошедших испытание войной. Главное здесь — жажда жизни, за которую они сражались. Поэтому, кстати, сомнение вызвал и финал другой недавней ленты А. Осипова «Восточный фронт» (2019), построенной на съемках немецких хроникеров, которая завершается подробным торжественным ритуалом казни военного преступника, идущего на казнь в сопровождении священника. Смерть — акция торжественная, и потому как бы приподнимает чувства свидетелей в отношении преступника, который воспринимается как жертва мести.

Следующая проблема связана с лентой «Цветы времен оккупации» (2008, режиссер И. Григорьев). Этот фильм появился в

начале этого века и сосредоточился в рассказе об оккупации на материалах из архива немецких пропагандистских и инструктивных «гебельсовских» лент, что хранятся у нас в Госфильмофонде. Ленты эти представляют собой инсценировки, которые снимались для жителей оккупированных стран и сопровождались дикторским текстом на языке того народа, которому они адресовались. При показе подобных фильмов студентам, выясняется, что жители в узнаваемых «вышиванках» с радостью записываются на работу в Германию и, получив в паек круг колбасы и бутылку водки, радостно отправляются на заводы и поля, где трудятся для победы Рейха. К сожалению, коллектив фильма, не осознавая до конца инсценировочный характер всяких радостных букетов, какими девушки забрасывали вступающие немецкие войска, отнеслись к ним как к реальной событийной хронике, включив ее в фильм как демонстрацию коллаборационизма. Кстати, во время пресс-конференции на фестивале был задан вопрос режиссеру: «Почему в фильме нет ничего о партизанах?». Ответ умилил своим простодушием: «А про них и так все знают». Так искажается истина в погоне за завлекательным материалом.

Довольно помпезно был оценен и фильм «От парада до Оскара», где памятное событие 1941 года и фильм режиссеров Л.В. Варламова и И.П. Копалина «Разгром немецких войск под Москвой» оказались отодвинутыми от просмотра в результате поиска премии «Оскар», присужденной фильму в Америке. Стоит отметить, что и во ВГИКе отмечалась годовщина не создания фильма, а ...присуждения ленте «Оскара», премии, которой не придавали особого значения до 1990-х годов, когда всю страну заставили смотреть с нетерпением ритуал присуждения «Оскара». Так происходит искажение логики нашей Победы.

Существенной проблемой последних лет стала, однако, формальная, а потому небрежная «датская» кинореакция на юбилейные даты военного периода. Обилие названий (к примеру, «Имя Победы» — 6 фильмов, «О великих полководцах», «Вечный огонь», «Сталинградская поэма. К юбилею битвы» и другие) с указанием на определенные мгновения великого противостояния во время войны, не утешает. Тревогу вызывают холодность сердца создателей, прямолинейность изложения общеизвестных фактов, бедность художественной формы. Не случайно, существенно различается количество лент, сделанных на бюджетные деньги и принятые Министерством культуры, и число картин, представленных на фестивалях, не говоря уже о премированных.

Нельзя не отметить и снижение масштаба тематики военных фильмов. Речь не идет о картинах, сосредоточенных на неизвестных страницах войны. Здесь сама сюжетность поиска неизвестных фактов и восстановление истинной истории произошедшего держат внимание зрителей. Так это было с фильмами «Побег с Узидома» (2017, режиссер В. Касьянов), «Волга в огне» (2020, режиссер Г. Щерба), «Сталинградское Евангелие Кирилла (Павлова)» (2020, режиссер В. Шуванников). Внешне новую информацию несли ленты, касающиеся «окраинной» тематики, но сопряженные все-таки с подвигом Победы: о фронтовых бригадах артистов, циркачей, о полевой почте, о мистике войны, о работах ученых и женщин в те тяжелые годы и другие. К сожалению, главным в этих лентах оказывалась довольно сухая информация, лишенная авторского эмоционального переживания, а потому мало затрагивающая сердца зрителей. Наверное, стоит говорить об ответственности автора перед самой темой, перед прошлым народа, перед будущими поколениями. Ведь ветераны, свидетели тех дней, уходят, и по этим выходящим лентам потомки будут судить о переломном событии XX века.

* * *

И все же последние годы принесли примеры верности – прослеживается верность концепции Победы, носителям нравственного права называться Победителями. Важно, что инициатива пришла из народа. Таким стал «Бессмертный полк», наполнивший сердца потомков гордостью за участие предков в великой Победе. Были сделаны репортажи об этой всенародной акции. Но хотелось бы остановиться на цикле, созданном в Краснодаре режиссером В. Тимощенко «Чистая Победа», куда вошли ленты-воспоминания о значительных сражениях войны. Это — «Битва за Севастополь», «Битва за Новороссийск», «Битва за Эльбрус», «Битва за Сталинград». Работа над этой неисчерпаемой темой продолжается и перечисление фильмов будет пополняться.

Наиболее точно авторская концепция как содержательная, так и стилистическая, выражена в ленте «Битва за Севастополь». Прежде всего, благодаря участию ветерана, который с завидным жизненным темпераментом комментирует марш-бросок танкистов, морской пехоты от Керчи до Севастополя сквозь немецкие войска. Ветеран не только комментирует хронику стремительного продвижения, но насыщает свой рассказ удивительными по точности и пронзительности

деталью, которую хранит его память, — это образы той весны, запах кровопролитной атаки, чувства человека в смертельном штыковом бою. Этот герой уже был в картине «Черноморский десант», режиссера И. Алимпиева, созданной по сценарию того же В. Тимощенко. В память врезались его монологи о жесткости сражений за Малую землю, в которых он участвовал. Кинематографический текст точно следует динамике движения героя по земле Крыма, его воспоминаний: подвижная репортажная камера, точность визуальных деталей, эмоциональный монтажно-ритмический рисунок повествования. Но главное, это правда чувств реального участника, что открывает еще одну грань цены Победы — пронзительный жар сердца, сохраненный в памяти на десятилетия, ибо минувшие годы не стерли из памяти тот апофеоз человеческого напряжения в сражении за Жизнь, которая и есть главная Победа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
2. История советского кино: в 4 томах. Т. 3–4. М.: Искусство, 1969.
3. Прохико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
4. Прохико Г. Документальный экран войны: статья в сб. «Образ войны на экране» (на материале фильмов и архивных документов стран-участниц Второй мировой войны). М.: ВГИК, 2015. С. 64–130.
5. Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Документы и свидетельства. Авт.-сост.: В Михайлов, В. Фомин. М.: Канон+, 2010.

REFERENCES

1. Bazen A. Chto takoe kino? [What is the cinema?]. Moscow: Iskusstvo, 1972. (In Russ.).
2. Istoriya sovetskogo kino [History of soviet cinema] v 4 t. T. 3–4. Moscow: Iskusstvo, 1969. (In Russ.).
3. Prozhiko G. Konceptsiya real'nosti v ekrannom dokumente [Concept of reality in screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
4. Prozhiko G. Dokumental'nyj ekran vojny [Documentary screen of war, in "Image of war on screen"]. Statya v sb. "Obraz vojny na ekrane" (na materiale fil'mov i arhivnyh dokumentov stran-uchastnic vtoroj mirovoj vojny. Moscow: VGIK, 2015, pp. 64–130. (In Russ.).
5. Cena kadra [Value of shot]. Sovetskaya frontovaya kinohronika 1941–1945. Dokumenty i svidetel'stva. Avt.-sost.: V Mihajlov, V. Fomin. Moscow: Kanon+, 2010. (In Russ.).

The Evolution of the Concept of the Victory in Russian Documentary Cinema

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor,

Department of Cinema Studies, VGIK

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Each generation of the post-war decades sought to rediscover the essence of the "great confrontation" between our people and Nazi invaders. Russian documentary filmmakers expressed each generation's concept of the Great Victory in movies based on archival footage and testimonies of veterans. The article offers an overview of the interpretations of this topic by national documentary cinema from the first post-war years to the present.

There is an illusion that film preserves the image and meaning of the past forever. In fact, archival footage reveals the significance of the filmed event only in the context of the director's intention and artistic message. This accounts for the eager desire of all post-war generations up to the present day to understand the essence of the key event of the 20th century — the Great Patriotic War — prompting filmmakers to return to film archives time and again to reconsider such an important page of our national history. The author examines the evolution of the concept of Victory in national documentaries both in the post-war decades and now. It is the insight into the representation of our Victory that testifies to the profundity of each generation's historical viewpoint, the understanding of the originality of the nation's spiritual strength, their ability to capture the vector of the country's development in the past experience.

KEY WORDS: newsreel, audiovisual document, historical concept, national documentary filmmaking