
ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ: ДВА ВЗГЛЯДА НА ОДНУ ПРОБЛЕМУ (российское документальное кино девяностых и двухтысячных годов)

В процессе творческой деятельности невозможно обойтись без опыта предшественников, опыта профессиональной школы, навыков и способов работы, а также клише и эталонов как основы для создания новых произведений. Советское документальное кино периода перестройки в СССР (1985—1991 гг.) оставило заметный след в истории отечественной и мировой кино- и теледокументалистики. Оно выступило на данном историческом этапе рупором общественного мнения, отобразило смену общественно-политической парадигмы в стране. Эти фильмы явились примерами профессионального мастерства, новаторства в области неигрового кино. Этапные фильмы отечественной публицистики восьмидесятых—девяностых годов XX века созданы по классической схеме советской документальной школы, яркими представителями которой были М.Е. Голдовская, Ю. Подниекс и др.

К сожалению, эта преемственность творческих поколений сегодня наблюдается гораздо реже. Молодые документалисты, телевизионные журналисты считают традиции кино и телевидения прошлых лет пережитком, опостылевшей и надоевшей академической догмой, тормозящей развитие современной теледокументалистики и экранной публицистики, при этом часто забывая, насколько ощутимо сказывается влияние отечественной школы на их же деятельности.

Современное телевидение при наличии эффективных цифровых технологий в тематическом и художественном отношении выглядит довольно однообразно. Экранная публицистика переживает не лучшие времена. Доминирующим направлением на современном отечественном телевидении является информационно-развлекательный жанр. Информация и внешняя зрелищность — два основных критерия существования и выживаемости многих телевизионных программ. Это закономерный результат коммерциализации телевидения. Рекламодателю или спонсору намного выгоднее вкладывать свои средства в производство телевизионного проекта, не требующего больших финансовых затрат.

Одной из немногих возможностей «пробиться» на экран произведениям теледокументалистики остаются фестивали документального кино. Но этого слишком мало, ведь каждому создателю фильма необходимо продемонстрировать свое произведение целевой, а лучше массовой зрительской аудитории. Сегодня многие сценаристы и режиссеры получили уникальную возможность не только заниматься производством фильмов, но и размещая их в системе Интернет-ресурсов, формировать свою авторскую зрительскую целевую аудиторию.

Девяностые годы прошлого века в России характерны глубоким экономическим кризисом. Культура и, как следствие, кинематограф не были исключением. Государство было не в состоянии и не считало нужным в создавшейся социально-экономической ситуации финансировать кино, особенно документальное. Телевизионные, а тем более кинематографические проекты требуют серьезной эко-

номической поддержки. Не все сценаристы и режиссеры умеют добывать средства для реализации своих творческих проектов. Продюсерские компании и отдельные студии распределяют заказы между членами своей немногочисленной «команды». Приоритет хроникально-документального фиксирования происходящих в стране событий безраздельно перешел к телевидению. Но многие события того времени остались за кадром. Исключением стали документальные фильмы Станислава Говорухина «Россия, которую мы потеряли», Виктора Лисаковича «Кривая излома», посвященные реформам П.А. Столыпина, «Русская трагедия» — о попытке восстания против Советской власти офицера Балтфлота Саблина в ноябре 1975 г.

До 1995—1996 годов отечественное документальное кино находилось на перепутье жанрово-тематического выбора. В своей монографии, посвященной столетию российского кинематографа «И дольше века длится синема», исследователь кино В.С. Лисакович очень точно описывает наметившиеся перемены, которые он лично наблюдал на VII фестивале неигрового кино в Екатеринбурге осенью 1996 г. Выводы кинокритика, члена жюри фестиваля, наглядно свидетельствуют о тематической, художественной и жанровой преемственности традиций советского документального кино в российской кинодокументалистике [1]. Лишенные признанных общественных ориентиров, режиссеры-документалисты стали обращаться к важным с их точки зрения социально-общественным вопросам, опираясь в своем творчестве на опыт советской кинодокументалистики. Убедительным тому свидетельством стал документальный сериал кинорежиссера студии «Вятка-телефильм» Алексея Погребного «Лешкин луг». Этот фильм-повесть о русском фермерстве является продолжением темы «архангельского мужика» одноименной киноленты режиссера Марины Голдовской, ставшей в середине 80-х годов XX века сенсацией в отечественной кинодокументалистике. Такая преемственность очень показательна и подлежит тщательному рассмотрению.

Александр Леонидович Орловский, как и герой фильма М. Голдовской Николай Семенович Сивков, создал свою сельскохозяйственную ферму «Наследник» и отстоял ее после многолетней войны с местными властями и колхозом. В «Архангельском мужике» сценарист Анатолий Стрелянный и режиссер М. Голдовская свели сюжетную фабулу к конфликту между властями советской сельской администрацией и партokratической бюрократией, не признающими частной собственности, и современным «кулаком» Николаем Сивковым. В 1986 году, во время съемок фильма, альтернативы колхозно-совхозной системе хозяйственно-административного управления не было. Поэтому «архангельский мужик» выглядит «белой вороной» на фоне советского колхозного крестьянства. Он был первым, кто решил открыто объявить себя хозяином на своей земле. Уже сам факт противостояния системе государственной власти в середине 80-х годов XX века в СССР расценивался как сенсация и героический поступок. Но Сивков еще не окончательно сформировавшийся фермер в буквальном значении этого слова. Он подотчетен местным властям: часть урожая он должен сдавать совхозу, у которого взял в аренду, но не выкупил землю, ибо земельные угодья по советскому законодательству являются государственной собственностью.

Герой документального сериала «Лешкин луг» Александр Орловский развернул свою кипучую деятельность уже в постперестроечное время, когда примеру «архангельского мужика» последовали многие искатели фермерского счастья. Перестройка в СССР набирала обороты. Сельские жители, внезапно ощутившие потребность работать на своей земле, обратились к фермерской деятельности. «Наследник» Орловского уже не был такой сенсацией, как эксперимент его предшественника Николая Сивкова. При теоретической готовности государства предоставить землю в безвозмездное пользование всем желающим потенциальным фермерам, помощи от властей ни на законодательном, ни на каком другом уровне не было. И Сивков, и Орловский, и другие энтузиасты находили самостоятельное решение каждой проблемы. Этот общий биографический факт сильно сближает и объединяет героев обоих фильмов, несмотря на историческую разницу продолжительностью в 10 лет. Обращение к жанру фильма-портрета современника и теме фермера одиночки уже свидетельствует об осязаемом влиянии фильма «Архангельский мужик» М. Голдовской на режиссера «Лешкиного луга». Однако А. Погребной расширяет и углубляет спектр проблем, связанных с сельским предпринимательством, расширяя творческие приемы экранной реализации фильма. В аннотированных каталогах седьмого Екатеринбургского фестиваля документального кино 1996 г. главной темой фильма «Лешкин луг» обозначена проблема отцов и детей. Именно этот вопрос является основой драматургического конфликта, объединяющий первую и вторую серии фильма. Александр Орловский превращается не в сильного хозяина-собственника, а председателя обособленного отдельно взятого мини-колхоза. Почему? Тема отдельного разговора, но ни злая воля властей, ни консерватизм, ни боязнь нового и мертвая приверженность традициям, а жестокая действительность «рискованного земледелия» определила судьбу реформаторов. Сила общины, артели повалила мечты П.А. Столыпина о русском фермерстве из выходцев из нечерноземной России. Но вернемся к фильму. Подчиненными новоявленного «председателя» становятся жена и дети. Причина первоначального конфликта, постепенно перстающего в семейную драму, не в том, что младший сын Алексей, доведенный до отчаяния отцовским самодурством решает убежать из ненавистного дома, чтобы увидеть многообразие мира, других не похожих на привычное окружение людей, познать другую жизнь. Младший сын начинает во всем копировать отца, отражая как в зеркале, негативные черты и качества его натуры. Он до хрипоты, до потери пульса спорит с отцом как косить сено, когда ремонтировать технику, как погашать кредиты. Другая сюжетная линия — криминальная. Сначала Лешка крадет у колхоза два небольших стожка сена. Потеря выражена не в тоннах, а в килограммах. Вопрос ошибки мер веса остается в фильме не затронутым, но не это самое главное. Потом за решетку попадает Орловский-старший, по официальной версии за сопротивление следственным органам, но скорее всего, фермера, выражаясь современным разговорно-просторечным языком, просто «подставили».

В драматическом сериале Алексея Погребного о жизни российского фермера середины 90-х годов прошлого века намечается тенденция, и это очень важно, характерная уже для современной российской документалистики: постановочные

сцены в рамках реконструкции событий. Это принципиальное отличие фильма «Лешкин луг» от «Архангельского мужика» и других документальных советских лент. М.Е. Голдовская активно использует в своей режиссерской и операторской работе «метод наблюдения», для этого в фильме «Архангельский мужик» был специально использован принцип объединения изображения, снятого на киноплёнку и на видеокассету. Затем монтажно исходный материал выстраивается в единую линию повествования при помощи электронного и киномонтажа. Снятые на плёнку сцены и эпизоды фильма «Архангельский мужик» выглядят зрелищно-выразительно и убедительно. Процесс работы фермера, специфика его трудовой деятельности, условия труда и быта, зафиксированные «методом наблюдения» выглядят на киноплёнке не менее реалистично, чем рассказ героя о своих трудовых буднях, высказывания его родственников, соседей, представителей совхоза и официальных властей, снятые и показанные в формате видео. Как и большинство своих коллег по творческому цеху, М.Е. Голдовская в своей творческой деятельности использовала постановочные методы крайне редко. С начала 70-х годов XX века в советском документальном, особенно телевизионном кино, постановочный метод становится непопулярным. Жизнь гораздо интереснее в ее многообразии, неожиданных и различных проявлениях. Авторы «Лешкиного луга» видимо, стремятся добиться аналогичного результата, но им откровенно мешает драматическая коллизия, масштаб личности героя, разбросанность сюжетных линий и принципиально новый взгляд на проблему фермерства в современных социально-экономических реалиях. Однако общность главной проблемы, объединяющей «Архангельского мужика» Голдовской с документальной эпопеей А. Погребного «Лешкин луг» очевидна. Оба фильма посвящены одной и той же проблеме, «одиноким предпринимателям», человеку, выделяющемуся из толпы, не желающему идти по воле волн со всеми вместе, а готовому двигаться своим путем, при этом, готовому предложить свой нестандартный способ решения вопроса, готовому к конкретной созидательной деятельности на пользу общества и государства, не забывая и своем личном интересе.

В 1986 году Марина Голдовская, а десятью годами позже Алексей Погребной на примере двух сельских фермеров показали, казалось бы, фатальную, историческую обреченность таких людей в нашей, сперва советской, а позже уже и капиталистической российской действительности. Желание, чтобы было «как у всех» выше в обыденном сознании, чем позитивный результат от деятельности отдельного предпринимателя.

«Демократическая» схема дает возможность видеть лишь одно противостояние: вот плохой колхоз, а вот хорошая ферма «Наследник». Реальность — сложнее. «Наследник» наследует не только традиции частного предпринимательства, но и черты все того же колхоза. Именно поэтому Орловский-старший становится маленьким, но совершенно невыносимым начальником...» [2. С. 40]. Это так, но понять до конца и показать это на экране не захотели ни Голдовская, ни Погребной.

Документальное кино 90-х формировалось и складывалось, в первую очередь, под идейно-тематическим влиянием советской кинодокументалистики, особенно периода пере стрройки. Еще один пример подобного тематического воздействия

на постперестроечную российскую документалистику — фильм режиссера Виталия Манского «Благодать» (1996 г.) Обладатель «Золотого шпилья» — высшей награды кинофестиваля в Сан-Франциско в номинации за «лучший неигровой фестивальный фильм года». Он перекликается с перестроечным фильмом Станислава Говорухина «Так жить нельзя». Виталий Манский в «Благодати» обращается к жанру фильма-портрета, одному из популярных в советской кинопублицистике. Его задача сводится не к анализу общественно-политической и экономической ситуации на примере героинь своего фильма, а в пополнении галереи кинопортретов еще несколькими интересными образами киногероев, наших современников. Жанр фильма-портрета, в котором выполнена «Благодать» В. Манского — еще один ощутимый фактор воздействия отечественной кинодокументалистики на творчество постперестроечного периода. Это классический кинопортрет двух типичных русских женщин, последних представительниц уходящей в прошлое «классической» русской деревни на фоне исторического времени. Фильм нельзя назвать ни оптимистическим, ни пессимистическим. Он глубоко реалистичен, не лишен здорового человеческого юмора, по принципу «смех сквозь слезы». Изначально заложенное в человеке созидательное начало всегда побеждает. Стремление к добру, правде, справедливости уже в этой реальной земной жизни генетически запрограммировано в нашем соотечественнике.

Именно к такой социальной модели жизни настойчиво, но пока безуспешно стремятся герои фильмов «Архангельский мужик» и «Лешкин луг» и в глубине души верят старушки далекой уральской глубинки из такой же «забытой деревни» близ города Ефремова с красивым, по истине божественным названием «Благодать». И в этом глубокий оптимизм пессимистических документальных фильмов.

Какие же выводы можно сделать из сказанного? Грандиозная общественная катастрофа — распад СССР — заставила российских документалистов попытаться отобразить на экране смену общественной парадигмы развития России, через личные судьбы героев в самой болезненной ее части — русской деревне. И как ни парадоксально, это блестяще удалось осуществить на, казалось бы, невозможной в это время основе — принципах и традициях советского документального кино,

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Листов В.С.* И дольше века длится синема. М.: Материк, 2007.
- [2] *Джулай Л.Н.* Документальный иллюзион. М.: Материк, 2005.

REFERENCES

- [1] Listov V.S. I dol'she veka dlitsa sinema [Cinema lasts more than a century]. M.: Materik, 2007.
- [2] July L.N. Dokumentalny illusion [Documentary illusion]. M.: Materik, 2005.

Кандидат исторических наук
А.Н. Ширококов
Кандидат филологических наук
К.Б. Барышников