УДК 791.43:070 + 321.7

Н. Б. Кириллова

ЭКРАННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА КАК МЕТАФОРА ЭПОХИ ДЕМОКРАТИИ

В статье на материале уральских документальных фильмов и программных лент Открытого фестиваля неигрового кино «Россия» рассматривается эволюция экранной публицистики как метафоры эпохи демократии.

Ключевые слова: демократия; документальное кино; документальный экран; экранная культура; экранная публицистика; метафора; метафорический смысл; свобода слова.

Экранная культура Урала, как и страны в целом, в 1990-е гг. пережила свой кризис. Кинематограф, наиболее тесно связанный с современными технологиями и материально-финансовым обеспечением производственного процесса, оказался чувствительней всего к кризисным явлениям в экономике и вторжению рынка, что обусловило резкий спад производства отечественных фильмов (игровых, документальных, научно-популярных и др.) и низкий уровень их конкурентоспособности в условиях рынка. Далее последовал развал идеологически выстроенной системы кинопроката и организации зрительской аудитории. К важнейшим факторам следует также отнести интенсивное развитие федерального и регионального телевидения, ставшего основным способом демонстрации фильмов, резкое изменение культурно-досуговых интересов подростков и молодежи, которые традиционно составляли наиболее «массовую» аудиторию кинотеатров, появление и распространение новых технических средств и альтернативных способов проведения досуга [1, *301–302*].

В 1990-е гг. резко падает объем кинопроизводства на единственной в нашем регионе Свердловской киностудии. Конечно, художественные фильмы уральских

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна — доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail: urfo@bk.ru).

© Кириллова Н. Б., 2014

киномастеров разных лет достаточно широко идут на телеэкране: «Угрюм-река», «Демидовы», «Приваловские миллионы» и «Перед рассветом» Я. Лапшина, «Трембита» и «Арифметика любви» О. Николаевского, «Семен Дежнев» и «Тайна золотой горы» Н. Гусарова, «Зеркало для героя» и «Макаров» В. Хотиненко и др.

Однако на первый план в общественном сознании в конце 1980-х — начале 1990-х гг. выходит экранная публицистика как метафора нового времени. У ее истоков — уральский кинематограф, который был широко известен не только игровыми лентами, но и кинодокументалистикой. Не случайно именно здесь, в Екатеринбурге, стал проводиться Открытый фестиваль неигрового кино «Россия», впервые состоявшийся в 1991 г., уже после распада СССР. Этот фестиваль стал первой в стране творческой лабораторией документального кино постсоветского периода.

Уральская кинопублицистика была хорошо известна и раньше. На Свердловской киностудии с конца 1940-х до 1960-х гг. работал один из основателей советского «этнографического» фильма А. Литвинов, поставивший здесь свои последние фильмы («По Чусовой», «Сокровища наших недр», «Урал — земля золотая» и др.). Здесь создали свои знаменитые «экологические» фильмы «Рассказ о камне», «Железный век», «Огненное копье», «Будь полезен человечеству» Л. Рымаренко и В. Волянская. Работая на Свердловской киностудии, получил всемирную известность кинорежиссер Б. Галантер, чьи фильмы «Лучшие дни нашей жизни», «20 дней жаркого лета», «Джульетта», «Ехала деревня», «Косынка» являются вершиной отечественной кинодокументалистики 1960–1970-х гг.

Уральская кинопублицистика эпохи «гласности» и «перестройки» представила и новый тип политического фильма, освобожденного от идеологического диктата. Достаточно вспомнить картины «Госпожа тундра», «А прошлое кажется сном...» (Гос. премия РСФСР, 1989 г.) и «Частушка — XX век» С. Мирошниченко, «Леший», «Камо грядеши» и «Тайное голосование» Б. Кустова, «Июльский снег Уренгоя» и «Эх, Россия, ты Россия» Б. Урицкого, «Ходоки» и «Тот, кто с песней» В. Тарика и др. Эти фильмы, по-настоящему демократичные, стали призерами многих международных кинофестивалей, определив дальнейшие пути развития российской кинодокументалистики. А ведь они были поставлены еще до того, как появился Закон РФ «О СМИ», отменивший цензуру и провозгласивший свободу слова и творчества[1].

Публицистический накал первых лет перестройки постепенно иссяк, и в уральском кино, как и на телевидении постсоветского периода, возникло состояние растерянности перед хаосом новой реальности. Впрочем, в отдельных случаях кинодокументалистика сумела взглянуть на постсоветскую ситуацию с определенной долей иронии и сарказма. Первым в этом ряду стал фильм Б. Кустова «Новые сведения о конце света» (1991), поставленный в уникальном для документального экрана жанре «фантастической комедии». Его героями стали черные и белые маги, хироманты и экстрасенсы, астрологи и политики, среди которых нетрудно узнать и основоположников марксизма-ленинизма, и современных политических деятелей.

---

[1] Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» № 93-ФЗ, 1991 г.

Метафорическим смыслом наполнена наиболее емкая и язвительная сцена, в которой последователи диалектико-материалистического учения о всемирно-исторической роли пролетариата как могильщика капитализма волокут неподъемное бревно своей теории на... свалку истории. И в свете августовских событий 1991 г. эти игровые кадры, вмонтированные в документальную ткань фильма, приобрели ошеломляюще пророческий смысл, что и было отмечено на Открытом фестивале «Россия» в 1991 г.

Сквозь призму «человечности», а не политического статуса рассмотрена режиссером А. Сокуровым в картине «Пример интонации» (Пермская студия детских и юношеских фильмов) личность такого государственного масштаба, как первый Президент России (картина снималась задолго до августовского путча 1991 г.).

Есть такой прием в американской политической игре: если вы хотите вызвать симпатии к политику, покажите его в кругу семьи. Так и поступил Сокуров, создав свой фильм о Ельцине. И, наблюдая за лидером, пьющим чай на кухне скромного загородного дома, начинаешь понимать, что Сокуров «работает» на имидж человека, выбранного им в герои. Сокуровский Ельцин — это работяга, которому предназначено тащить груз ответственности за народ, доверивший ему свою судьбу.

«“Пример интонации”, однако, скорее констатирует, чем убеждает. И трудно сказать, откровенен Ельцин или актерствует, хотя видно, как старается режиссер, чтобы та или иная сцена выглядела естественно. При просмотре фильма еще раз ловишь себя на мысли, насколько иррациональна документалистика А. Сокурова... Долгие паузы; раздражающий скрип шагов на снегу, делающий невозможным диалог; длинный-предлинный крупный план Ельцина; монотонно-долгое движение автомобиля по автостраде — стиль скорее претенциозен, чем художественен. И все же Сокуров есть Сокуров. В его картине есть то, чего недостает большинству документальных фильмов: личность героя, яркая индивидуальность автора, то есть “своя” интонация» [1, *305*].

Кстати, через несколько лет, в 1996 г., на Свердловской киностудии будет создана еще одна картина о Б. Н. Ельцине — документальная кинодилогия «Превратности судьбы» (автор сценария и режиссер — В. Савчук), снятая в достаточно традиционной для документалистики манере, что сделало ее своеобразной «энциклопедией жизни» первого Президента России.

Далек от расхожих штампов фильм молодого режиссера Красноярского филиала уральской киностудии С. Князева «Как нам дается благодать...». Короткий двадцатиминутный рассказ о нескольких эпизодах одного дня жизни молодого священника (в начале 1990-х гг. это был новый тип экранного героя) пронизан искренностью и теплотой, добросердечностью и юмором.

Рассказ об обыкновенном человеке, чаще всего из глубинки, как правило, бессребренике, ищущем «свою» дорогу в жизни, стал основой многих, пусть и не во всем совершенных уральских фильмов: «Никола-работник» режиссера В. Ярмошенко, «Обыкновенная жизнь Вызова» режиссера В. Ротенберга и др. Необычайно привлекательны по своей творческой манере и эмоциональному строю такие камерные ленты, как «Анастасия» (режиссер Т. Васильева) и «Я ехала домой...» (режиссер Л. Уланова). Каждая из них, по-своему исследуя своеобразный женский

характер, поведала о духовном дефиците нашего времени — дефиците доброты, милосердия, сострадания.

Обозначившийся тематический поворот поставил перед кинодокументалистами в 1990-е гг. новые, более сложные творческие задачи. Для того чтобы на документальном экране возникло не «информационное» изображение человека, а «образ человека», его надо познать и найти способ это познанное проявить.

Одним из самых заметных фильмов этого направления стал фильм Г. Дегальцева «Кто косит ночью?» (1991). Все его содержание — неторопливый подробный показ того, как трудится, чтобы выжить (ухаживая за коровой, заготавливая сено, плотничая), старый одинокий крестьянин Василий Филиппович Филиппов. Эмоциональный эффект и гуманистический настрой этой в общем-то безыскусной, неброской ленты основан на том, что герой с малых лет слепой... Уже давно судьба поставила его перед жестоким выбором — быть или не быть. Он выбрал жизнь, подчинился ее законам и, наверное, в чем-то сильнее любого из нас ощущает ее полноту. Образом большой обобщающей силы стал облик слепца, вышедшего косить ночью, красивыми, точными движениями подсекающего траву...

В определенном смысле фильм Г. Дегальцева, как и «Новые сведения о конце света» Б. Кустова, стал экранной метафорой первых постсоветских лет.

В 1996 г. был принят Закон РФ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации»[2], в котором большое внимание уделяется кинохронике и документальной публицистике.

Благодаря этому в конце 1990-х — начале 2000-х гг., несмотря на резкий спад кинопроизводства (особенно игровых фильмов), документальный экран все больше становится зеркалом общества, отражая происходящие в нем изменения. Среди лучших работ уральских документалистов на рубеже веков выделяются фильмы Б. Кустова («Хомут для красного коня», «Косой брод»), В. Тарика («Армагеддон», «Теча», «Мужчина в доме, или Кевин Кейн в стране большевиков»), Л. Ефимова («Автопортреты», «Предчувствие»), а также А. Морозова («В зеркале Нейвы», «Рождество в Париже», «Миры Висима») и др.

Многие фильмы, ставшие заметным явлением в документальном кино, на рубеже веков ставятся на телевидении. К таковым относятся картины А. Балуева «Быкобой» и «Дыхание жизни», поставленные на СГТРК и получившие многочисленные призы на отечественных и международных кинофестивалях (к примеру, у «Быкобоя» их было 8!). В 2003 г. А. Балуев за эти фильмы был удостоен Государственной премии РФ. Среди несомненных лидеров «нового» документального кино и картины телережиссера И. Снежинской «Капитал», «Без героя», «Человек с киноаппаратом». В русле новых творческих поисков документалистики — фильмы пермского телережиссера П. Печенкина «Человек, который запряг идею», «История Тюрина, художника и жертвы», «Два сына Язили Калимовой. Уинская мелодрама» и др.

Жанровое многообразие и пристальное наблюдение за непростой реальностью — основная особенность уральской кинопублицистики 2000-х гг. Взять, к примеру, неспешную повествовательную картину П. Печенкина «Два сына Язили

---

[2] Закон Российской Федерации «О государственной поддержке кинематографии РФ» № 126-ФЗ от 22.08.1996 (с изм. от 27.12.2000, 30.12. 2001).

Калимовой. Уинская мелодрама» (пермская студия «Новый курс»), которая позволила с массой деталей и с разных сторон раскрутить необычный сюжет, основанный на недоразумении, случившемся 22 года назад. Подвыпившая сельская акушерка перепутала двух родившихся в один день младенцев, и русская мать воспитала сына-татарина, а татарка — русского. Фильм демонстрирует последствия этой жизненной драмы: показывает самочувствие самих юношей, их родителей, членов семей, призывая к гуманности и единению.

Содержание документальных лент в начале 2000-х гг. становится все более жестким. Так, диагноз обществу выносится в картине Свердловской ГТРК «Свободная Лозьва» (режиссер С. Дерюшев, сценарист В. Ефремова), в которой развиваются параллельно «детская» (судьба брошенных родителями детей) и «колонистская» (жизнь преступников, отбывающих срок в колонии на севере Среднего Урала) линии.

Пример истории трагически-страшной — фильм «Давид» А. Федорченко (Свердловская киностудия), герой которого пережил и фашистские, и советские лагеря, пережил столько, что «хватило бы на несколько жизней». Фильм получил несколько престижных призов кинофестивалей и приз зрительских симпатий на Открытом фестивале «Россия» в 2005 г.

Вспоминается ситуация и с итогами XIII Открытого фестиваля неигрового кино «Россия» осенью 2002 г., когда жюри и пресса обсуждали критерии социально-художественной допустимости в искусстве. Дело в том, что жюри, возглавляемое высокопрофессиональным режиссером Глебом Панфиловым, вынесло решение, которое многих поставило в тупик.

Главный приз фестиваля был присужден фильму студии «Вертов и К» (Москва) «Мамочки», снятому режиссером из Ростова-на-Дону А. Расторгуевым, выпускником Санкт-Петербургской академии театрального искусства 1998 г. Протест вызвало не художественное качество фильма (он снят профессионально), а сам его материал, из-за которого начались споры на заключительной пресс-конференции жюри после объявления победителей.

Расторгуев на фестивальной афише — имя не новое. Он был отмечен еще в 1997 г., когда, будучи студентом, снял первую свою картину «До свидания, мальчики». В картине «Гора» (2001) он рассказал о бомжихе Ирине Горе, решившей родить ребенка, а в фильме 2002 г. «Мамочки» была показана атмосфера дна жизни и круг тех же героев. Только камера снимала историю некой Юли, в семье которой, кстати, Гора квартировала.

Содержание «Мамочек» — конфликт между матерью и сыном, заявившим, что полюбил Юлю и она ждет от него ребенка. Мать же предъявила сыну категорический ультиматум: не расстанется с Юлей — родной дом для него закрыт. Так он и оказался в семействе Юли, где грязь и мат, где круглые сутки пьяные лица, осоловелые глаза. Впрочем, и сам он не лучше: тоже пьет, сквернословит, да и с Юлей, пьяный, обращается не лучшим образом. Недаром режиссер говорит, что снял «чудовищно реальный фильм про любовь». Юля в свои совсем еще небольшие годы познала дно жизни в полной мере. Здесь даже мать — не родной человек, а думающая только о выпивке неопрятная баба, посылающая дочь переспать с кем попало, лишь бы та принесла ей на водку.

И в этой семье будет ребенок... Или не будет? По сути дела, на протяжении всего сюжета решается его судьба. Все-таки эта девочка родилась, хотя, появившись на свет, долго никак не хотела дышать. Акушерки все же ее оживили. Для какой жизни? И полноценным ли будет ребенок таких родителей?..

Не вызывает сомнений, что кинематографисты относятся к своим героям с сочувствием, а члены съемочной группы не просто снимали, но и пытались помочь Юле, вытащить ее из порочного круга. Правда, эти усилия не увенчались успехом. Не случайно на обсуждении картины публика и кинематографисты так много размышляли о жизни героев.

« Это фильм, который волнует, ранит, обдирает, будоражит, — объяснял свою точку зрения на заключительной пресс-конференции председатель жюри Глеб Панфилов. — Происходящее на экране касается каждого из нас. Для меня это фильм о том, как нищета убивает все человеческие чувства. О том, что должно стать главным для наших руководителей, которые нередко говорят, что вот, дескать, у нас нет национальной идеи. А мне кажется, что она есть — это борьба с нищетой. Мы часто употребляем слова: нищета духа. Но есть еще просто нищета, которая разрушает душу. Возможно, у кого-то сложится впечатление, что этот фильм — чернуха. Но чернуха — это когда смакуются черные стороны жизни. Нет, здесь не чернуха, а правда...» [цит. по: 2, *54*].

Молчать о правде нельзя. Жизнь нашего общества на рубеже веков стала напоминать «пир во время чумы». Богатеющие на глазах «верхи» и социальное неблагополучие «низов». Авторы «Мамочек» не побоялись послать сигнал тревоги и сделать это в крайней, вызывающей шоковую реакцию форме...

Но страсти вокруг кинопублицистики кипели и на XV фестивале документального кино в Екатеринбурге осенью 2004 г.

В центре всеобщего интереса оказались две «молодежные» картины — «Внутренний джихад» Н. Сутырина (киностудия «Barrikada») и «Да, смерть» А. Полуниной (Высшие курсы сценаристов и режиссеров). «Радостно, что появляются молодежные фильмы на серьезную тему», — выразил свое мнение вообще-то не падкий на похвалы московский критик Виктор Матизен [цит. по: 3, *57*]. А обе картины не просто серьезны — они о политике, которая, как принято у нас считать, молодежь не интересует.

Игорь Лисник, герой «Внутреннего джихада», поставленного нашим земляком, студентом ВГИКа Никитой Сутыриным, — музыкант, лидер группы «Acid umbrellas», призывающий вести борьбу за внутреннюю свободу. Он рассуждает вполне логично: поскольку-де существующая в стране политическая система сейчас «не для молодых», надо внедряться в нее, проявлять активность. Словом, 23 летний Игорь решил выдвинуть свою кандидатуру на выборах мэра Екатеринбурга, проходивших в декабре 2003 г. Конечно, его не избрали, да и сам он фактически был «подставой», игрушкой в руках более опытных политических сил. В то и дело возникающем в фильме диалоге двух молодых людей — Игоря и режиссера Сутырина — несостоявшийся мэр не обеляет себя, а говорит о случившемся так, как есть.

«Да, смерть» — фильм про «лимоновцев» из Национал-большевистской партии. И молодой режиссер тоже постарался нарисовать объективную картину явления, посмотреть на него, как на заслуживающую внимания общественную проблему.

Но если в предыдущем фильме стержень повествования — исповедальность, то режиссер Алена Полунина предпочитает репортажный рассказ, лишь время от времени прерываемый высказываниями партийных лидеров. Мы видим ребят — членов партии то на демонстрации, то на встрече Нового года. Видим, как они с юмором реагируют на информацию теленовостей о протесте, выраженном очень своеобразно: десять юных партийцев приковали себя наручниками на крыше Министерства юстиции, которое в очередной раз отказало партии в регистрации.

«— Наш бог — Россия, наша церковь — партия, наш пророк — Эдуард Лимонов! — кричит молодежь во время одного из шествий...» [цит. по: 3, *57*].

На своем знамени многие молодые режиссеры вполне могли бы написать: «Правду, ничего, кроме правды!» Правды предельной. Вместе с тем — и это, в первую очередь, доказывает фестиваль — их искусство гуманистично.

Именно эта черта — гуманизм роднит фильмы молодых с творчеством многих заметных представителей более старшего поколения.

Два последних фестиваля документального кино «Россия» — XXIII и XXIV — очередной раз продемонстрировали беспристрастность экранной публицистики в отражении жизни страны в условиях постсоветского пространства.

В умении говорить Правду — сила документалистики. Но сила Правды — и в возможности быть услышанной. Не случайно на фестивале «Россия-2012» жюри под руководством Сергея Пускепалиса предложило составить шорт-лист из шести картин, рекомендованных для просмотра Правительству РФ, «чтобы они поняли, каким народом руководят» [цит. по: 4, *56*]. В список вошли «Трезвость» В. Тимощенко и Н. Шуваловой (о жизни убогих, больных и никому не нужных людей), «Остановите поезд» В. Резниченко (о ситуации на некогда знаменитом БАМе), «Валенки» Е. Ласкари (о Елецкой сапоговаляльной фабрике, ее работниках, сумевших сохранить традиции старинного производства), «Праздник» Ю. Шиллера (о гибели современной деревни), «Дорога в ад» С. Сигалаевой (о стремлении многих россиян «свалить» за границу, чтобы обеспечить будущее своим детям) и «Широкие объятия» Ю. Киселевой (о жизни домов престарелых, где умирают забытые богом и людьми старики). Интонация пристального анализа и грустных размышлений отличает перечисленные фильмы [Там же].

Поисками истины и смысла жизни пронизаны многие программные ленты фестиваля «Россия-2013»: «Линар» А. Тарасовой и «Катя» А. Шишовой, «После войны» Е. Голынкиной и В. Соловьевой, «Моя родня» Р. Исмаилова. Об этом же фильм-поэма «Звездная пыль» безвременно ушедшего Анатолия Балуева — ностальгия о родине, о дорогих ему людях, о местах, где родился и вырос. Фильм «Березка» нашего земляка Андрея Титова — это новелла о любви, пронесенной через всю жизнь.

Главного приза жюри XXIV фестиваля «Россия» была удостоена картина мэтра экранной документалистики москвича Виктора Лисаковича «Мы не подписывали договор в Версале» — завершающая часть его исторической трилогии о Первой мировой войне и ее трагических для России последствиях.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть особую роль экранной публицистики (кино- и телевизионной) в формировании основ демократического гражданского общества. В отличие от игрового или анимационного кинематографа

документальный экран, как говорил когда-то классик советского кино Д. Вертов, — это «мир без игры», «мир без маски». Информируя и просвещая, анализируя и обобщая, он концентрирует внимание на тех проблемах, которые «в повестку дня» вносит сама жизнь. В этом тождество документалистики с журналистикой как «четвертой властью». Это «кино с “человеческим лицом”», которое заставляет зрителя сопереживать, думать, дискутировать и прогнозировать; оно способствует диалогу между обществом и властью, творцами и разными специальными группами» [6, 364].

Что еще немаловажно, экранная публицистика формирует совершенно особый тип зрительской аудитории — той, которая не будет бездумно смотреть очередной американский боевик или отечественный сериал «про ментов», которая предпочитает кино реалистическое, проблемное, близкое к функции «социальной экспертизы».

Формирование такой аудитории — одна из задач документалистики, от решения которой зависит дальнейшее развитие медиакультуры российского общества.

---

1. *Кириллова Н. Б.* Медиасреда российской модернизации. М., 2005. 400 с.
2. *Кириллова Н. Б.* Кино Урала: от прошлого к будущему. Екатеринбург, 2013. 408 с.
3. *Матафонова Ю. К.* Предчувствие перемен // УрФО. 2004. № 11–12. С. 56–57.
4. *Матафонова Ю. К.* Кино предъявляет счет // УрФО. 2012. № 11–12. С. 54–57.

Статья поступила в редакцию 09.09.2014 г.