

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский
университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Исторический факультет
Кафедра «Отечественной и зарубежной истории»

УДК 94(470)''1941/1945'' + 791.43
ББК ТЗ(2)622 + Щ375

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент _____

_____ 2017 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой д.и.н.,
доцент О.Ю.Никонова

_____ 2017г.

Фильм «Черноморцы» в контексте истории советского документального
кино военных лет (1941 – 1945 гг.)

Выпускная квалификационная работа бакалавра

ЮУрГУ – 46.03.01. 2017.031 ВКР

Нормоконтролер

к.и.н., доцент Семочкина Е.И.

_____ 2017 г.

Руководитель ВКР бакалавра

д.и.н., профессор.

Волков Е. В. _____

_____ 2017 г.

Автор ВКР бакалавра

студент группы СГ-406

Чичерова Т. Р.

_____ 2017 г.

Челябинск – 2017

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
О.Ю. Никонова

_____ 2016_г.

ЗАДАНИЕ
на выпускную квалификационную работу студента
Чичерова Татьяна Романовна
(Ф. И.О. полностью)

Группа СГ – 406

1. Тема работы

**Фильм «Черноморцы» в контексте истории советского
документального кино военных лет (1941-1945)**

утверждена приказом по университету от _____ 201__ г. № _____

2. Срок сдачи студентом законченной работы 16 июня 2017 года

3. Исходные данные к работе

4. Перечень вопросов, подлежащих разработке:

- формулирование темы работы;
- формирование полного и структурированного списка источников и литературы по проблеме с учётом изданий, находящихся в Научной библиотеке ЮУрГУ, ЧОУНБ, а также ресурсов сети Интернет;
- чтение основной литературы и источников по проблеме;
- определение цели и задач исследования. Составление плана работы;
- определение теоретических оснований исследования (нахождение и выбор теории, позволяющей адекватно описать рассматриваемую проблему);
- выполнение отдельных частей (глав) работы с опорой на анализ ключевых источников и литературы по теме;
- формулирование основных вводных и заключительных положений исследования. Предзащита ключевых результатов работы;
- доработка исследовательской проблемы с учётом полученных на предзащите замечаний. Написание окончательного текста работы.

5. Иллюстративный материал (плакаты, альбомы, раздаточный материал, макеты, электронные носители и др.). Общее количество иллюстраций

6. Дата выдачи задания « 15 » ноября 2016 года.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

Наименование этапов выпускной квалификационной работы (проекта)	Срок выполнения этапов работы (проекта)	Отметка о выполнении руководителя
Формулирование темы работы	15 ноября 2016 г.	
Формирование списка литературы и источников. Определение целей и задач исследования. Составление плана работы	До 15 февраля 2017 г.	
Подготовка первого варианта рукописи ВКР (по главам). Консультации с научным руководителем	15 февраля – 15 мая 2017 г.	
Апробация ВКР на научной студенческой конференции и проверка степени готовности ВКР	март – апрель 2017 г.	
Прохождение предзащиты ВКР на кафедре	15 - 19 мая 2017 г.	
Доработка текста ВКР с учетом замечаний, полученных на предзащите. Подготовка итоговой редакции ВКР	19 мая – 5 июня 2017 г.	
Проверка работы нормоконтролером, получение допуска работы к защите у заведующего кафедрой	5 - 9 июня 2017 г.	
Выдача направления на рецензию и передача ВКР рецензенту	9 июня 2017 г.	
Передача ВКР на кафедру с отзывом научного руководителя	16 июня 2017 г.	
Защита выпускной квалификационной работы	26 июня 2017 г.	

Руководитель _____ (И.О. Ф.)

Задание принял к исполнению студент _____ (И.О. Ф.)

РЕФЕРАТ

Чичерова Т. Р. Фильм «Черноморцы»
в контексте истории советского
документального кино военных лет (1941
– 1945 гг.). – Челябинск: ЮУрГУ, СГ-406,
2017. – 91 с., 3 главы, список источников
и литературы – 71 наименование.

Визуальные образы, документальное кино, советский кинематограф, Великая Отечественная война, оборона Севастополя, фильм «Черноморцы».

Объект исследования – документальный фильм «Черноморцы» в контексте истории советского документального кино военных лет.

Цель дипломной работы – реконструировать историю создания и образы фильма «Черноморцы» в контексте развития советского военного документального кино. Это, в свою очередь, предполагает решение следующих задач:

- 1) охарактеризовать особенности документальных фильмов как исторического источника;
- 2) осветить историю создания советского документального фильма «Черноморцы»;
- 3) проанализировать образы фильма «Черноморцы» и их роль в советской пропаганде и конструировании коллективной памяти о войне в советском обществе.

Хронологические рамки исследования: 1941 — 1945 гг.

В ходе исследования было выявлено, что кинематографические образы фильма представлены как бесстрашные боевые действия советских войск и флота в ответ на жестокий штурм города врагом. В следствие акцентирования внимания на верные действия и указы советского командования складывается образ непобедимости советской армии.

Оглавление

Введение.....	6
Глава 1 Кинодокумент как исторический источник	19
§ 1. Визуальная антропология: подходы к изучению кино	19
§ 2. Документальное кино как исторический источник.....	28
Глава 2. Фильм «Черноморцы» и советское документальное кино военных лет	42
§ 1. Советский документальный кинематограф в период Великой Отечественной войны	42
§ 2. Фильм «Черноморцы»: образы обороны Севастополя на экране	60
Заключение	81
Список источников и литературы	88

Введение

Актуальность исследования. Гуманитарные науки развиваются под воздействием сложных явлений действительности, отражая осознание человечеством новых для себя проблем и поиск путей их решения. Открытия, сделанные в специальных областях знания, вызывают изменения всей системы наук о человеке в целом. Начиная со второй половины XIX века, наряду с текстовым и техническим, всё более широкое распространение стали получать новые способы документирования, явившиеся результатом технического прогресса, научных открытий, технических изобретений. Это фото-, кино-, видео-, фоно(аудио) документирование.

До недавнего времени число историков, которые серьезно воспринимали визуальные объекты и использовали их как важные источники, было относительно невелико. При этом большинство членов международного исторического сообщества относится к визуальным источникам снисходительно или недоверчиво. Среди историков по-прежнему широко распространено представление о ненадежности и вторичности изображений по сравнению с текстом, и если они и используются в исторических трудах, то чаще всего как иллюстрация к тексту. Данная работа, основанная на изучении визуальных источников, имеет целью доказать, что фильмы и истории с ними связанные являются полноценными предметами исторического исследования.

Актуальность нашего исследования мы видим в том, чтобы на примере советского документального фильма периода Великой Отечественной войны показать кинематографические приемы и экранные образы, которые использовались в советской пропаганде, так как рассмотрение кинодокументов (в контексте развития современной исторической науки) в качестве исторического источника позволяет значительно расширить возможности познания реальной действительности и содействовать обновлению исторического мышления при изучении прошлого страны. Кроме того, мы рассчитываем проанализировать, какие сюжеты и идеи документального кино

стали основанием для конструирования образов Великой Отечественной войны в коллективной памяти советского общества.

Историография. Историографическое и источниковедческое изучение кинодокументов имеет сравнительно недавнюю историю. Литературу, используемую в работе, можно разделить на два тематических блока. Первый блок составляют работы по изучению отечественного документального кино. Историографию данной тематики можно разделить на два периода: советский и современный. Историография советского периода (1920-е – конец 1980-х гг.) отличается марксистским классовым подходом и материалистическим пониманием истории. Как правило, советские историки большую роль в развитии документального кино приписывали советскому государству. В данный период прослеживается тенденция к определению роли кино в агитационно-массовой работе, политической и общественной жизни страны¹. В работах по истории кино 1920-1980 гг. С.С. Гинзбурга, А. Згуриди, И. Василькова, дан анализ отдельных фильмов этнографической и научной тематики². Значительный вклад в изучение истории советского киноискусства внес киновед В. С. Листов. Его работа посвящена раннему советскому кино. Раскрывает основу, с которой затем произошел взлет советского кино в двадцатые годы³.

Современная отечественная историография расширила круг изучаемых проблем документального кино и отказалась от однозначных марксистских постулатов. Основы и история отечественного документального кинематографа довольно подробно были исследованы в трудах Л.Ю. Мальковой, Л.Н. Джулай, С.А. Муратова, Г.С. Прожико, Н. М. Зоркой⁴.

¹ Болтянский Г. М. Историческая кино-документация и кино-музей. // Кино. – 1922. – №1. – С. 23-24.; Долидзе Г. Г. Ленин и вопросы кино. – Тбилиси, 1980.

² Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М., 1963.; Васильков И. А. Экран рассказывает о науке. – М., 1977.; Згуриди А. М. Экран, наука, жизнь. – М., 1983.

³ Листов В. С. История смотрит в объектив. – М., 1973.

⁴ Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. – М., 2001.; Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм: опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. – М., 2005.; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М., 2004. Зоркая Н. М. Визуальные образы войны / Неприкосновенный запас. – 2005. – №2. Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2015/05/18/зоркая-нея-визуальные-образы-войны/>

С конца 1990-х годов появляются исследования о деятельности кинодокументалистов в период Второй мировой войны⁵. Вышли новые серии воспоминаний и дневников фронтовых кинооператоров⁶.

Несмотря на отдельные успехи, в отечественной историографии фактически отсутствуют крупные фундаментальные, обобщающие труды по советскому военному документальному кинематографу, которые основаны на подходах визуальной антропологии. «Визуальный переворот» в гуманитарных науках, о котором писал современный историк А.Б. Соколов⁷, уже представлен в работах отечественных исследователей по истории документального кино, но по военному периоду пока нет обобщающих и фундаментальных трудов.

Если говорить о зарубежной историографии, то стоит назвать одни из самых полных трудов по истории документального кино. В первую очередь, это труд французского историка Жоржа Садуля. Автор впервые сделал попытку рассмотреть историю киноискусства как историю коллективного труда кинодеятелей всего мира. Работа разделена на несколько томов. Для данного исследования представляет интерес 6 том, посвященный развитию кино в период Второй мировой войны (1939 - 1945 гг.)⁸.

В 1970-е гг. британским историком Эриком Барноу была написана работа посвященная зарождению и развитию документального кино. Книга, что в данном случае немаловажно, снабжена богатым иллюстративным материалом⁹.

Большой интерес для темы нашей работы представляет труд французской исследовательницы Валери Познер о советской военной кинохронике периода Второй мировой войны. Она рассмотрела особенности деятельности советских кинооператоров, деятельность властей по руководству кинопроцессом, как

⁵ Рубайло А. И. Вклад советских кинематографистов в Великую победу // Героическое и трагическое лихолетье. – Смоленск, 2000. – С. 247-251; Сиротин О. В. Кино в годы Великой Отечественной войны (1941-1945). Пензенский край // Война. Народ. Победа. – Пенза, 2001. – С. 139 – 143.

⁶ Микоша В. В. Я останавливаю время. – М., 2005.; Трояновский М. С веком наравне. Дневники. Письма. Записки. – М., 2004.

⁷ А.Б. Соколов. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. - Челябинск. 2008. – С. 10-24.

⁸ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 6 (Кино в период войны 1939-1945) – М., 1963.

⁹ Barnouw E. Documentary: A history of the non-fiction film – London, 1976. – VI. – 332 p.

менялись визуальные образы кинохроники в связи с изменением военной и политической ситуации¹⁰.

Второй блок литературы составляют работы, посвященные теории и методике по работе с визуальными источниками. В настоящее время возрастает объем научного знания, и с каждым годом увеличивается количество научных книг и монографий, посвященных визуальной антропологии, которые представляют ценный материал для нашего исследования.

С конца 1980-х гг. начинается активное производство и популяризация всё новых видов носителей информации: развитие цифровой техники, фотоаппаратов и камер, новых пленок, дисков, флешкарт. Фактически во все стороны человеческой жизни проникло кино и телевидение. Данный период, с конца 1980-х и до наших дней, широко представлен в источниках, а именно в архивном законодательстве, в нормативно-методических положениях, правилах. В работах Л.П. Запрягаевой¹¹, В.М. Магидова¹² а также в статьях В.А. Еремченко¹³, А.А. Устинова¹⁴ в журналах «Отечественные архивы» и «Вестник архивиста» были сформулированы основные современные проблемы исследования и методика изучения аудиовизуальных документов.

Функционированию визуальных образов и их роли в конструировании действительности посвящен сборник статей «Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия» (Челябинск. 2008), подготовленный на основе международной конференции «Образы в истории, история в образах: визуальные источники по истории России XX в.», которая проходила в Челябинске осенью 2007 г. Авторы сборника на разнообразнейшем материале

¹⁰ Познер В. Советская кинохроника Второй Мировой войны: новые источники, новые подходы // Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 35 – 54.

¹¹ Запрягаева Л. П. Проблемы комплектования РГАКФД аудиовизуальными документами // Библиотечное дело - XXI век. -М., 2002. №2. - С. 59-64.

¹² Магидов В.М. Зримая память истории. – М., 2011.; Магидов В.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник – М., 1992. – № 5. – С. 104-116.; Магидов В.М. Кинофотодокументы как объект источниковедения / Советские архивы – М., 1991. – № 4. – С. 32-33.

¹³ Еремченко, В.А. Основные проблемы работы государственных архивов СНГ с аудиовизуальной документацией / Отечественные архивы. – 2001. – №6. – С. 248-257.

¹⁴ Устинов А.А. Современные способы хранения аудиовизуальных документов: советы международных организаций / Отечественные архивы. – 2001. – №2. – С. 86-90

демонстрируют потенциал визуальных источников для изучения исторического прошлого. Для данного исследования представляют интерес две статьи из этого сборника.

Андрей Соколов в работе «Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии», выявляя предпосылки «визуального поворота», отмечает изменение статуса истории в современном обществе¹⁵.

Представляет интерес сборник «Визуальная антропология: режимы видимости при социализме», под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой и П.В. Романова. В сборнике исследуется «зримый социализм» и его визуальные формы¹⁶. Отдельные работы посвящены образам Севастополя в советском художественном кинематографе¹⁷.

Информация о зарождении визуальной антропологии, ее развитии, предмете и методах изучения этой науки содержится в работах Е.В. Александрова, В.М. Магидова¹⁸.

В зарубежной литературе осмысление теоретических проблем и прикладных аспектов визуальной антропологии началось задолго до формирования интереса к дисциплине в России, еще в середине 60-х годов XX века, когда визуальная антропология окончательно оформилась как самостоятельная (суб)дисциплина. В частности, в США и в Великобритании разработкой теории визуальной антропологии в разное время занимались такие антропологи, как П. Свитман и П. Берк¹⁹. Американский антрополог Гордон Грей размышляет на

¹⁵ Соколов А.Б. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. – Челябинск. 2008. – С. 10-24.; Соколов, А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии. Взгляды и образы: визуальные методы в социальной науке, образовании и практике. – М., 2008.

¹⁶ Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. – М., 2009. – 448 с.

¹⁷ Волков Е.В. Образы Севастополя периода Второй мировой войны в советском игровом кино // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15. № 3. – С. 10 – 16.

¹⁸ Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М., 2003.; Головнев А. О киноантропологии. М., 2007.; Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания М., 2005.

¹⁹ Свитман П. Некоторые соображения по поводу визуальной социологии, визуальной антропологии и визуальных методов исследования / Антропологический форум. – 2007. №7 – С. 91–122.; Берк П. Угол зрения: Использование образов как исторических источников. – М., 2015.

тому того, как кинематограф воспринимается и интерпретируется и с помощью каких механизмов кино оказывает влияние на зрителя.²⁰

Из вышесказанного следует, что разработка визуально-антропологических теорий и методов исследования велась и зарубежными, и отечественными исследователями.

Таким образом, представленный выше историографический обзор свидетельствует о значительных достижениях исследователей в области истории документального кино, но при этом существует совсем немного работ о советской военной документалистике с использованием методов визуальной антропологии. На сегодняшний день теоретические и методологические разработки в области визуальной антропологии активно продолжаются и количество ученых, включенных в визуальные исследования, расширяется.

Объектом нашего исследования является документальный фильм «Черноморцы» в контексте истории советского документального кино военных лет.

Предмет исследования – образы фильма «Черноморцы», представленные на экране как идеологические конструкции для пропаганды и формирования коллективной памяти о войне.

Цель исследования: реконструировать историю создания и образы фильма «Черноморцы» в контексте развития советского военного документального кино. Это, в свою очередь, предполагает решение следующих задач:

4) показать специфику кинодокументов как объект изучения визуальной антропологии;

5) охарактеризовать особенности документальных фильмов как исторического источника;

6) выявить характерные особенности в деятельности советских военных кинооператоров;

²⁰ Грей Г. Кино: Визуальная антропология / пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М., 2014.

7) осветить историю создания советского документального фильма «Черноморцы»;

8) проанализировать образы фильма «Черноморцы» и их роль в советской пропаганде и конструировании коллективной памяти о войне в советском обществе.

Выбор хронологических рамок настоящей работы (1941 — 1945 гг.) обусловлен периодом войны, как времени работы фронтовых кинооператоров и создания фильма «Черноморцы».

Территориальные рамки охватывают территорию СССР, и, прежде всего, города Севастополь и Москву, где снимался и монтировался фильм «Черноморцы».

Научная новизна работы заключается в том, что впервые рассматривается в качестве исторического источника советский документальный фильм «Черноморцы», созданный в период Великой Отечественной войны.

Источники. Все исследуемые источники можно разделить на два типа: визуальные и письменные. Визуальными источниками для нашей работы стали документальные фильмы военных лет – прежде всего об обороне Севастополя: «Черноморцы» (1942); «Герой Севастополя» (1942); «Битва за Севастополь» (1944). Представляют также интерес фильмы, на основании которых выделялись характерные черты работы кинооператоров, а также производился сравнительный анализ с фильмом «Черноморцы»: «Разгром немецких войск под Москвой» (1942); «Ленинград в борьбе» (1942); «День войны» (1942); «Берлин» (1945).

При рассмотрении документального кино как исторического источника, необходимо учитывать несколько особенностей. В кинодокументалистике воплощена социальная память, ментальность, политические стереотипы и социальный контекст эпохи. В связи с этим визуальные источники являются серьезным инструментом воздействия на общество. Таким образом, нередки случаи искажение реальности, зависящее от цели создания фильма. Важно рассматривать источник с точки зрения контекста, в котором он возник. Как

отмечает исследователь В. Познер, «анализ дает возможность увидеть в этих материалах «реальность, далеко выходящую за рамки снятого»²¹.

Кроме визуальных источников нами использовались письменные документальные источники, например, положения, инструкции, указания советских властей относительно работы кинооператоров и корреспондентов на фронте²².

Источники личного происхождения также были очень полезны для данного исследования. К таким источникам относятся, в частности, мемуары кинооператоров и режиссеров-документалистов. В послевоенное время был опубликован ряд сборников с воспоминаниями режиссеров и операторов В. Микоши, С. Школьников, Р. Кармена и др.²³.

В первой половине 1990-х годов был опубликован каталог «Живые голоса»²⁴, содержащий перечень документальных и художественных фильмов, созданных во время войны. Сборник также включает тексты выступлений кинорежиссеров, А. П. Довженко, С. А. Герасимова, Р. Л. Кармена, С. М. Эйзенштейна и др., которые были посвящены эстетике войны, выражению патриотизма в кино и т. д.

В указанных трудах ключевой проблемой является вопрос отношения автора и действительности, творческие принципы и приемы запечатления и трактовки жизненных процессов. Много внимания уделялось также особенностям творческого процесса в работе кинодокументалистов. Но при этом, конечно, необходимо учитывать субъективизм мемуаров. Зачастую каждый автор стремится показать себя только в лучшем свете. Однако, воспоминания могут предоставить в распоряжение исследователя ценную

²¹ Познер В. Советская кинохроника... С. 52.

²² О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. Сборник документов и материалов. / Сост. Л. С. Климанова. – М., 1972.

²³ Микоша В. С киноаппаратом в бою. М., 1964.; Их оружие – кинокамера. Рассказы фронтовых кинооператоров. / Сост. А. Лебедев. – М., 1984.; Кармен Р. Л. Но пасаран! – М., 1972.; Школьников С.С. В объективе – война. М., 1979.; Не забыто! Рассказы фронтовых кинооператоров и кинорежиссеров / Г. Цитриняк. – М., 1984.; Рымарев, Д. Г. Дни штормовые. – М., 1975.; Трояновский, М. А. С веком наравне. Дневники. Письма. Записки. – М., 2004.

²⁴ Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства / Сост. Л. А. Парфенов. – М., 1999.

фактическую информацию и сведения о личных оценках и взглядах мемуариста.

Также большой интерес представляет периодические издания, изучаемого периода²⁵. Например, журнал «Искусство кино», который выпускался с 1931 года. В номерах военного периода есть публикации о документальном кино²⁶.

Ценные документы содержатся в фондах Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Отдельно стоит упомянуть фонды, содержащие монтажные листы – покадровые описания отснятого материала с аннотациями. Эти материалы были опубликованы в сборнике «Кино на войне»²⁷. Например, в научно-документальном издании «Музы в шинелях» был составлен перечень фильмов с аннотациями, снятых фронтовыми кинооператорами в 1941-1945 гг.²⁸, хранящихся в РГАЛИ. Данные документы позволяют лучше и точнее понять условия создания военной кинохроники.

Теоретической основой нашего исследования стали концепции из области визуальной антропологии и культурной памяти. В центре нашего исследования находятся кинематографические образы документального кино. Под кинематографическими образами мы подразумеваем изображение, облик людей, природы или событий, несущих эмоционально окрашенную информацию, которая подается средствами кино. Определенное видение создателя фильма должно интерпретироваться зрителем при просмотре картины, в следствие этого складываются кинематографические образы.

Кино обладает широкими изобразительными возможностями, поэтому кинематографические образы имеют свою специфику. Они отражают одновременно разные стороны действительности, то есть они многогранны. Кинематографические образы тесно связаны с тем, как герой фильма

²⁵ Искусство кино / под ред. И. А. Пырьев. – М., 1941, 1945. Вып. №2-6, №1-3.

²⁶ Большаков И. Наши ближайшие задачи / Искусство кино. – 1945. – №1. – С. 2-5.; Эйзенштейн С. Крупным планом / Искусство кино. – 1945. – №1. – С. 6-8.

²⁷ Кино на войне: Документы и свидетельства / Авт.-сост. В. И. Фомин. – М., 2005.

²⁸ Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания / Сост. С. Д. Воронин, Т. М. Горева. – М., 2006.

воспринимается зрителем. Искусствовед М.И. Беспаява говорит о том, что герой документального кино не является положительным или отрицательным персонажем. «Он несет в себе, прежде всего, «роль» реально существующего человека и его реальность. «Неигровой герой» (герой неигрового кино) зачастую наполнен разными качествами и оттенками выразительности и колоритности, что именно эта многослойность делает документалистику захватывающей и эмоциональной для зрителя»²⁹. Беспаява также рассуждает о том, что, зачастую, образы в документальном кино дают нравственный пример, то есть имеют поучительный характер, при этом «документальный образ должен быть реальным, а не вымышленным»³⁰.

Таким образом, кинематографический образ – это представление и восприятие о событии, действиях, человеке, природе, с точки зрения создателей фильма в совокупности с отражением этого представления и восприятия у зрителя.

Изучение визуальных образов с точки зрения гуманитарных наук можно разделить на два направления. Первое направление, связано с изучением тех событий и лиц, картин природы, которые представлены в визуальных образах. Как указывал современный французский историк М. Ферро, это наиболее распространенный, унаследованный от просвещенной традиции позитивистский способ состоит в том, чтобы выверить, насколько точно восстановлены события; проследить, верны ли декорации и внешнее оформление³¹.

Второй направление в изучении визуальных образов можно назвать «феноменологическим», когда визуальное произведение исследуется как культурный феномен. Основной теоретический подход, на который мы ориентировались, связан с трудом немецкого социолога Зигфрида Кракауэра «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), где он

²⁹ Беспаява М. И. Образ в документальном кино. / APRIORI. серия: гуманитарные науки. 2015. - №2. Режим доступа: <http://www.apriori-journal.ru/serial1/2-2015/Bespaeva.pdf>

³⁰ Там же.

³¹ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. №2. – М., 1993. – С. 55.

изложил свою «зеркальную теорию киноискусства». Согласно данной теории, фильм, в том числе и документальный, реалистичен, так как кино основано на фотографии, схватывающей с помощью объектива реальность. Но кино показывает только часть реальной действительности, ее «осколки». Здесь многое зависит от авторов кинокартины. Большую роль в создании кинофильма играет и психологический фактор, то есть настроения, страхи, надежды создателей фильма, которые связаны с социальными, политическими и экономическими условиями их жизни. Кроме того, в создании фильмов участвует и зрительская аудитория, поскольку создатели картины ориентируются на взгляды, настроения и ожидания людей, для которых предназначено их творение³².

Важной в данном плане является работа современного британского исследователя Маркуса Бенкса «Методы визуальных исследований», где он предлагает изучать визуальные образы по двух направлениям. Первое – это «контент», то есть содержание и смысл визуальных образов. Второе направление – «контекст», то есть, кто создал этот образ и для кого³³.

Методику источниковедческого анализа кинодокументов разрабатывал и советский исследователь В.С. Листов³⁴. Он находит в документальном кино те же функции, что и в письменных источниках: отражать объективные события и служить памятником общественной мысли, что, по его мнению, обуславливает возможность критики кинодокумента в тех же направлениях (в отношении его подлинности, достоверности, полноты, в вопросах датировки, места создания, авторства и пр.). Первичной единицей исследования, согласно предложенной методике, является кадр. Следующей ступенью структуры кино-источника является план (часть киноленты, состоящая из последовательных кадров, снятая с одной точки и отражающая объект съемки без перерыва во времени). Отдельные планы объединяются монтажом, на стадии которого

³² Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974.; Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. М., 1977.

³³ Banks M. Visual Methods in Social Research. – London, 2001.

³⁴ Листов В. С. История смотрит в объектив М., 1973 г.

кинорежиссером или оператором осуществляются интерпретация кинодокументальных планов, их авторское толкование, могут быть внесены изменения подлинного кинодокумента.

Современный французский историк М. Ферро предложил свой метод определения достоверности кинохроники как исторического источника³⁵:

а) анализ материала фильма – изучение угла и ракурса съемки (неподвижность – изменчивость), анализ переходов от крупных к дальним планам, четкость изображения и освещенность, анализ контрастности пленки;

б) анализ содержания кадров – идентификация костюмов, предметов, интерьеров;

в) аналитическая критика, сопоставление внешних фактов, имеющих отношение к фильму – данные о фирме, выпустившей хронику, условия производства и проката и пр.

Кино, отмечает Ферро, выступает прежде всего как фактор истории. Оно предстает в первую очередь в качестве инструмента научного прогресса³⁶.

Современный исследователь В. М. Магидов считает одним из наиболее продуктивных методов изучения кинодокументов транспозицию (перенос) зрительного ряда в письменный. Это дает возможность скрупулезного изучения мельчайших деталей изображения в общем анализе происходящего на экране³⁷.

Таким образом, при анализе кинодокументов необходимо выполнение двух условий. Во-первых, необходимо, чтобы исследователи по возможности поставили себя в ситуацию, не зависящую от идеологических сил и действующих общественных институтов. Второе условие требует знания специфических средств создания кинематографических образов на экране.

Фильм может рассматриваться и с точки зрения теории культурной памяти. Данная теория убедительно представлена в трудах немецких исследователей Яна Ассмана и Алейды Ассман. Они, опираясь на труды французского

³⁵Ферро М. Кино и история... – С. 52.

³⁶Там же – С. 48.

³⁷Магидов В.М. Кинофотофонодокументы... С. 107.

социолога М. Хальбвакса (1920-е гг.), создали следующую теорию. Коллективная память общества о своем прошлом включает культурную память (общественную) и социальную/коммуникативную (индивидуальную) память³⁸. Культурная память создается разными институтами общества и поддерживается при помощи различных медийных каналов, в том числе и кино. С этой точки зрения любой исторический фильм, в том числе и документальный, можно считать фактом культурной памяти. Изучая фильм, можно увидеть, как общество трактует свою историю, вспоминая одни факты, забывая другие³⁹.

В основу методологии исследования положен также принцип историзма, который предполагает, что история – это процесс; люди прошлого по своей культуре кардинально отличаются от современных людей; любое историческое явление необходимо изучать в контексте явлений и событий его эпохи. Методы исследования включают как общенаучные, так и специальные исторические. К общенаучным методам относятся наблюдение, описание, анализ и синтез, к специальным методам – историко-генетический и историко-сравнительный методы.

Структура работы. Данная работа по своей структуре состоит из Введения, двух глав (по два параграфа) и Заключения.

³⁸ Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.; Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014.

³⁹ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как источник для изучения культурной памяти. / Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2012. Вып.18. № 10. С. 22 – 25

Глава 1 Кинодокумент как исторический источник

§ 1. Визуальная антропология: подходы к изучению кино

Обогащение знания об истории тесно связано с полнотой источниковой базы, кругозором видения различного рода исторических процессов, их интерпретации с учетом существования альтернативных историографических школ, философских воззрений и политических убеждений⁴⁰. В этой связи антропологическая информация, сосредоточенная в различных типах и видах исторических источников, позволяет по-новому взглянуть на историческую проблематику, расширяя представление об уже изученных событиях и фактах прошлого.

Характерной чертой, присущей историографии на ее нынешнем этапе, является внимание к визуальным источникам⁴¹. Направление в науке, которое изучает данный вид документов – называется визуальной антропологией.

В исторической литературе до сих пор нет единого мнения относительно времени появления этого научного направления. Исследователь Е.В. Александров отмечает, что само словосочетание "визуальная антропология" появилось в обиходе отечественной науки только в 1987 г., и до сих пор в стране отсутствуют специализированные университетские кафедры по данной дисциплине⁴². Большая часть исследователей связывает ее возникновение с распространением процессов фото-фоно-кино-документирования (вторая половина XIX в.) как способа фиксации культуры народов. Следует учитывать тот факт, что этот процесс немыслим без использования достижений науки и техники. Следовательно, визуальная антропология обязана своим появлением, прежде всего, фотографии, звукозаписи и, особенно, кинематографу.

В настоящее время нет четкого определения этого понятия, так как визуальная антропология еще слишком молода и бурно развивается. Е.В. Александров дает следующее определение. Визуальная антропология – это

⁴⁰Селунская Н.Б. Россия на рубеже XIX-XX веков. – М., 1992. – С. 3–4.

⁴¹Соколов А.Б. Текст, образ, интерпретация... – С. 10.

⁴²Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем... – С. 4.

комплексная (научная, творческая, организационная и информационно-технологическая) деятельность, направленная на получение и внедрение в социальную практику аудиовизуальной информации (кино, телевидение, звукозапись, фотография) о малоизвестных сторонах жизни общества с целью осуществления диалога культур⁴³. Автор дает пояснение относительно выражения "малоизвестные стороны жизни общества", оно было употреблено для того, чтобы подчеркнуть ориентацию на более глубокое освещение действительности, чем это происходит в средствах массовой информации.

Визуальная антропология может охватывать множество разных вещей — от исследования визуальных аспектов общества и культуры и вплоть до методологии использования конкретных форм визуального метода⁴⁴. Британский историк П. Берк высказал плюсы и минусы в использовании произведения искусства как источник: «Хорошая новость для историков состоит в том, что искусство может сообщать об аспектах социальной реальности, которые игнорируются текстами, по крайней мере, кое-где и кое-когда... Плохая новость — то, что изобразительное искусство часто вовсе не так реалистично, как кажется, и скорее искажает, чем отражает социальную действительность, так что историки, не учитывающие многообразие намерений художников или, могут быть введены в большое заблуждение⁴⁵.

В научных исследованиях должны быть задействованы все возможные типы источниковой базы. И в этом случае визуальная антропология, основанная преимущественно на документах аудиовизуального происхождения, тесно соприкасается с другими научными дисциплинами и направлениями исторического, культурологического, философского, социологического и искусствоведческого профиля, что придает ей ярко выраженную междисциплинарную направленность. В настоящее время визуальные источники становятся не просто средством оживления представленного

⁴³ Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем... — С. 14

⁴⁴ Свитман П. Некоторые соображения по поводу визуальной социологии... — С. 91.

⁴⁵ Берк П. Угол зрения... — С. 34

материала, но предоставляют оригинальный подход и новый предмет исследования⁴⁶.

Таким образом, визуальная антропология – это широкое понятие и вмещает в себя практически всю технологическую цепочку от замысла аудиовизуального документа до создания конечного продукта, осмысления границ его интерпретации в гуманитарном и естественнонаучном знании, а также определение его места в системе методологических парадигм XX века. Она выступает преимущественно в качестве прикладной дисциплины. Это позволяет изучать визуальные источники как социальные и культурные объекты и интерпретировать их как особый вид текста. Вместе с тем процесс создания продуктов визуальной антропологии, т.е. процесс документирования событий, фактов и явлений реальной действительности профиля указанной дисциплины носит ярко выраженный научно-творческий характер и сопровождается широким применением современных технических средств и оборудования.

Визуальная антропология включает в себя все зрительно актуальные области и средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, музейную экспозицию, театр, медиакомпозицию. Кино венчает эту пирамиду, поскольку, как принято считать, «синтезирует в динамике достоинства других искусств»⁴⁷. Известный режиссер Андрей Тарковский утверждал: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение. Фильм рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографа»⁴⁸.

В вопросе способов, к которым прибегают историки в изучении визуальных источников, историография развивалась параллельно с искусствоведением. Первой научной школой, обратившейся к теории работы с произведениями

⁴⁶ Соколов А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии... – С. 1

⁴⁷ Головнев А. О киноантропологии... – С. 21

⁴⁸ Тарковский А.А. Запечатленное время. М., 2002. – С.164–167.

изобразительного искусства в контексте истории, стала Гамбургская школа, основанная А. Варбургом в 1920-е годы. Теоретиками выделялись три уровня работы с визуальными источниками: от описания увиденного до выделения присущих эпохе принципов, определивших характер произведения.

В дальнейшем развивались концепции, в которых использовался «классовый» анализ источников, в настоящее время не пользующийся популярностью. Среди современных теорий, большое влияние оказывает тенденция, конкретизирующая внимание на общественной реакции на произведения искусства.

Визуальные источники служат историку важным способом «разоблачения мифов». Британский историк С. Шама говорит о том, что визуальный источник является инструментом, позволяющим приступить к раскрытию темы или ее части⁴⁹.

Как можно изучать визуальные образы кинематографа? История кино многослойна. Она включает в себя историю развития кинотехники и системы кинопроизводства, становления киноязыка, теории кино и самой концепции искусства экрана. Развитие кинематографа и кинотеории неразрывно связаны друг с другом. Понимание внутреннего устройства фильма – один из ключевых компонентов кинотеории, благодаря этому мы получаем инструментарий для понимания образов кино. Теории о кино можно рассматривать в хронологической последовательности.

По существу, теории кино изучают то, как «работает» фильм, почему он создан, его содержание, реакцию зрителей, условия достижения успеха его создателей.

Одной из самых ранних и влиятельных теорий является формализм. Она берет свое начало в 1920-е годы. Ее развивали исследователи Б. Балаш, Г. Мюнстерберг, Р. Арнхейми др. Данная теория делала акцент на изучении формальных элементов кинематографа – освещении, монтаже, построении

⁴⁹ А. Б. Соколов. Текст, образ, интерпретация ... – С. 22.

кадра. В рамках этого направления определялись такие понятия, как мизансцена, композиция, кадрирование, освещение и основные признаки кино как искусства и его взаимосвязи с другими видами искусств. С точки зрения теоретиков, значение кино заключалось в его визуальных возможностях. Вплоть до 1960-х годов критерии, выделенные в ходе развития данной теории, оставались доминирующими в анализе кинофильмов.

Параллельно с 1930-х г. в Германии складывалась Франкфуртская философская школа. В изучении кино ее представителями были З. Кракауэр и В. Беньямин. Эта школа является одним из важнейших теоретических направлений в сфере изучения медиа. Теоретики школы занимались восприятием кино, процессом его производства, проката и демонстрации. Основная позиция Франкфуртской школы состояла в том, что «массовая культура является инструментом господства, порабощения масс, отлучением их от социально значимого опыта и идей»⁵⁰. Кракауэр считается основателем современной кинокритики⁵¹. Он утверждал, что главной функцией кино является реализм, с этой точки зрения произведение должно максимально соответствовать действительности. Главные постулаты Франкфуртской школы – идеи правят миром, гуманизм и свобода человека – главные ценности.

В середине 1920-х годов в Москве появляется новый центр теории и практики кино. Он связан, в основном, с техникой монтажа. Здесь наиболее известными теоретиками стали С. Эйзенштейн, Д. Вертов и Л. Кулешов. Они стремились использовать монтаж как самостоятельное повествование. Путем склейки не обязательно последующих друг за другом кадров они добивались возникновения новых ассоциаций у зрителя. Эйзенштейн выделял пять видов монтажа, самый важный из которых – интеллектуальный, когда сочетание контрастных образов несет в себе идеологический смысл (например, кадры одесской лестницы в фильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» 1925г.)

⁵⁰Грей Г. Кино: Визуальная антропология... – С. 66.

⁵¹Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М., 1977.; Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. М., 1974.

Таким образом, и советские режиссеры-теоретики внесли большой вклад в развитие ранней кинотеории.

После Второй мировой войны начинается переосмысление значимости кинематографа и, в целом, что такое кино. Наиболее влиятельными направлениями развития кинематографа в Европе стали итальянский «Неореализм» и французская «Новая волна». «Неореализм» возник в последние годы Второй Мировой войны. К этому направлению относятся фильмы о рабочем классе, в основном, с привлечением непрофессиональных актеров. Считалось, что участие обычных людей создает большее ощущение реальности, достоверности. В Италии такие фильмы были свидетельством экономического кризиса в послевоенные годы. Теоретиками неореализма были Ч. Дзаваттини и У. Барбаро. Они говорили о ценностях обычных людей и выступали за «эмоциональную правду»⁵². В 1950 – 1960-е годы во Франции происходит формирование кинематографистов, которое получило название «Новой волны». В данной сфере большое влияние имел французский киновед А. Базен.⁵³ Он считал значимыми в киноиндустрии глубинное построение кадра, широкоугольную оптику, длинные кадры и мизансцены. Также он утверждал, что режиссер должен быть «невидим» для зрителя. Кинематографисты данного направления в дальнейшем выходили за пределы концепции Базена. Они использовали набор технических приемов, которые позволяли увидеть искусственную сторону создания кино: резкие переходы, диафрагмирование, тем самым добиваясь вывода режиссера на первый план. Успех и влияние «Новой волны» оказалось огромным. Оно сказалось на творчестве британских и американских режиссеров.

Неореалистические идеи в Италии и тенденции «Новой волны» во Франции легли в основу кинотеории 1950 – 1960-х годов. В послевоенное время в теории кино развивается такое направление как структурализм. Его основной посыл состоит в том, что люди осмысливают мир и существуют в нем с помощью

⁵²Грей Г. Кино: Визуальная антропология... – С. 73.

⁵³Базен А. Что такое кино? М., 1972.

набора бинарных оппозиций: хорошо/плохо, лево/право, земля/небо, суша/вода. Человеческое понимание строится на сопоставлении и противопоставлении этих оппозиций. Люди сами состоят из определенных ранее структур. Но мир меняется, и в переходных ситуациях создаются мифы и ритуалы, которые объясняют необходимость новаций или стараются их отменить. Сложность структурализма в том, что человек практически никогда не остается неизменным. Теоретиком данной теории является русский филолог В. Пропп⁵⁴, который занимался типологией персонажей и разновидностью действий в русских сказках. Он выделял структурные блоки, из которых состоит повествование. Его выводы можно использовать и при изучении кино как повествования со своим сюжетом.

Структурализм стал частью другой теоретической модели изучения кинематографа – семиотики. Семиотика – это наука о знаках и знаковых системах. Предметом семиотики являются любые объекты, которые могут рассматриваться в качестве языка. У истоков семиотики стоят труды философов начала XX века. Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, первыми исследовавшими природу языка, в результате чего начинает складываться новая научная дисциплина, изучающая все знаковые системы. Как самостоятельная наука семиотика возникла в 1950-е годы. Это был период, когда интенсивно развивались массовые средства коммуникации, особенно печать, радио, кино и телевидение. Большой вклад в развитие науки о знаковых системах культуры внесли многие отечественные и зарубежные исследователи: К. Метц, Р. Барт, М. Бахтин, В. Библиер, Ж. Бодрийяр, Л. Выготский, К. Леви-Строс, Ю. Лотман, Ю. Кристева, Ж. Пиаже, Ю. Тынянов, У. Эко, Р. Якобсон, М. Ямпольский и др.⁵⁵.

Например, Метц в книге «Язык и кино» (1971) предпринял попытку установить «общие правила означивания, благодаря которым зритель способен

⁵⁴Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 2001.

⁵⁵История и теория кино: учеб.-метод. комплекс /авт.-сост. Н. П. Соколова. Тюмень, 2007. – С. 14.

понимать фильм»⁵⁶. В его видении главное в изучении кино – выделить коды кинематографического текста (освещение отдельных кадров, расстановка персонажей, кадрирование, планы). Развитие семиотики способствовала тому, что в теории стало повышаться внимание к смыслу кино. Также эта наука помогла ввести в теории понятие «означающего», что имело важное значение для психоаналитических теорий.

Психоанализ в теории кино развивался с 1930-х годов. Теоретик этого направления – Жан Лакан. Он ставил в центре исследования – развитие субъективности, которая проходит через три определяющих фазы: самосознание (зеркальная стадия – осознание собственного «я» и «другого») – «воображаемое»; обретение языка (доступ к сфере символического и социализации) – «символическое»; социализация (формирование идентичности, но подчинение правилам и ограничениям) – «реальное». Идеи Лакана помогают теоретикам кино понять, почему тот или иной индивидуум получает удовольствие от конкретных фильмов или от кино в целом.

Между практикой и теорией кино изначально существовала неразрывная связь, так как целый ряд режиссеров первой половины XX века были одновременно теоретиками кино. Несмотря на то, что теории охватывают массу проблемных полей, относительно мало разработано исследований в контексте производства, распространения и показа фильмов. Однако теории кино внесли значительных вклад в формирование киноиндустрии в целом.

Таким образом, кинофильмы являются ценным средством информации, которая в свою очередь может быть эффективно использована в трудах историков, визуальных антропологов и этнографов в качестве полноценного исторического источника. Сторонники визуального поворота призывают по новому посмотреть на информативные возможности изображений.

Исследователь Е.В. Александров отмечает, что в обыденном сознании кино воспринимается в первую очередь как игровое, но на самом деле, если

⁵⁶Грей Г. Кино: Визуальная антропология... – С. 84.

рассматривать его с позиции специфичности языковых возможностей, оно оказывается вне конкуренции именно как средство отображения не вымышленной, а реальной жизни. И если главным критерием специфики языка, определяющим его место среди других языков, считать способность делать с его помощью только ему доступные открытия, то для киноязыка уникальной будет способность запечатлевать реальное протекание события в динамике⁵⁷.

Главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из сверхзадачи осуществления диалога культур, – это роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое⁵⁸. Поскольку отправитель и получатель кинотекста не всегда используют один и тот же код, чтобы шифровать и читать сообщение, становится возможным зазор между авторским видением и зрительским восприятием фильма, происходит его интерпретация и реинтерпретация. Тем самым предметная область кинокритики пересекается с социологией кино и социокультурным анализом репрезентаций, поскольку простирается за пределы текста, до отношений фильма и зрителя в контексте культуры⁵⁹.

В настоящее время визуальным источникам стало уделяться больше внимания. Это связано с двумя факторами. Во-первых, доступность аудиовизуальных средств, небольшая стоимость, простота в обращении сделали практические опыты в области визуальной антропологии распространенным явлением. Во-вторых, постоянно возрастающая роль визуальной коммуникации в современном обществе также обуславливает применение аудиовизуальных записывающих средств разных типов, особенно электронных.

Итак, на новом этапе исследования в области визуальной антропологии, согласно прогнозам историков, в первую очередь предлагается внимательное и детальное изучение фильмов как уникальных и многослойных исторических источников. Сегодня можно говорить о том, что визуальная антропология

⁵⁷ Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем... – С. 13.

⁵⁸ Там же. – С. 15.

⁵⁹ Соколов А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии... - С. 9.

является одной из фундаментальных научных отраслей, которая ведет к формированию более четких и аргументированных представлений о жизни общества и его культуре.

§ 2. Документальное кино как исторический источник

В свое время один из советских кинооператоров написал следующие строки: «Кинохроника — машина времени: может отработать назад и воскресить пережитое для размышления, чтобы никогда не забыть и не дать повториться»⁶⁰.

Начиная со второй половины XIX века появляется новый вид источников — это фото-кино-видео-фоно(аудио)-документирование. Создаваемые таким путём документы получили название аудиовизуальных, то есть содержащих изобразительную и звуковую информацию. Они обычно рассматриваются в едином комплексе, так как весьма схожи по технике создания и воспроизведения, по характеру информации, по способу кодирования, по организации хранения⁶¹.

Все эти источники недавнего происхождения, они появились лишь в XIX веке (фотография была изобретена в 1830-е годы, звукозапись — в конце 1870-х, кинематограф — в середине 1890-х годов). Они фиксируют факты в тот самый момент, когда эти факты имеют место, т.е. дают уникальную возможность непосредственно наблюдать прошлое. Данный вид источников в последнее время привлекают все большее внимание историков.

Сведения, получаемые от фотодокументов, далеко не всегда могут создать живую картину ушедшего времени. Фотография статична, так как фиксирует на пленку лишь одно мгновение какого-либо события. Увидеть мир таким, каким он был и есть на самом деле — в движении, объеме, во временном пространстве, — стало возможным благодаря изобретению кинематографа. История обрела свою зримую память — кинодокументы.

⁶⁰Микоша В. В. Я останавливаю время... — С. 3.

⁶¹Магидов В.М. Зримая память истории... — С. 15.

Бурный технический прогресс, характеризовавший вторую половину XIX века, пробудил в самых широких массах потребность в знаниях, новых художественных ценностях. Кино явилось воплощением этой потребности — соединить традиционные виды искусства и воздействовать на человека разносторонне.

Немецкий социолог З. Кракауэр отмечал, что кино отчетливее, чем другие виды искусства, может выразить уmonoстроения целого народа. Причины этому — массовость кино. «Обращенность, — по его выражению, — фильма к человеческой массе, стремление удовлетворить, из коммерческих соображений, вкусы зрителей», а также коллективный характер творчества в кино⁶². Кракауэр полагал, что «кино с его способностью делать невидимое заметным может возвращать человека в реальный мир, к материальной действительности»⁶³. Таким образом, кино оказывает значительное воздействие на социальную действительность.

В центре нашего исследования — такой жанр, как документальное кино. Его называют прародителем всех видов кинематографа. Оно является таким видом киноискусства, когда образы создаются на основе съемки подлинных событий и лиц.

Датой рождения кинематографа считается 1895 г., когда братьями Огюстом и Луи Люмьер был продемонстрирован в Париже сюжет «Прибытие поезда». Эти изобретатели положили начало реалистическому направлению в кинематографе. Первые хроникальные фильмы появились в России в конце XIX в. Огромное место в русском дореволюционном кино занимала официальная хроника — съемки торжественных церемоний, маневров, молебнов с участием императора и его семьи (например, съёмка коронации Николая Второго в 1896 г. французскими кинооператорами).

Первая этнографическая киносъемка и звукозапись была произведена в 1898 г. во время Британской этнографической экспедиции в Торресов пролив по

⁶² Кракауэр З. Природа фильма... — С. 3.

⁶³ Там же.

инициативе Альфреда Корта Хеддона. Цель этой съемки состояла в том, чтобы отобразить на киноплёнке жизнь коренного населения Австралии, его повседневную жизнь и материальную культуру. Киносъемки и звукозаписи экспедиции считаются датой официального рождения этнографического кино, которое впоследствии стало объектом изучения визуальной антропологии.

Родоначальниками документального кино как вида искусства считают трех выдающихся кинодокументалистов XX в. - Р. Флаэрти, Д. Вертова и В. Ерофеева. Все трое занимались изучением культуры народов Севера. Р. Флаэрти создал в 1922 г. фильм «Нанук с Севера», отразив в нем жизнь и быт эскимосов. Д. Вертов показал в фильме «Шестая часть мира» (1926 г.) национальные культы и ритуалы коренных народов России - ненцев, коми, бурятов, калмыков и др. Режиссер В. Ерофеев в фильме «За Полярным кругом» (1927 г.) использовал съемки оператора Ф.К. Бремера во время путешествия парохода «Колыма» за Полярный круг.

Особое значение в изучении кинодокументов имеет четкое представление о первоисточнике, его наличии или утрате. Первоисточник кинодокумента — неоднозначное понятие. Современный исследователь Магидов предлагает относить не только отснятый материал в оригинале (не подвергшийся монтажу), но и совокупность съемок, составивших основу того или иного кинопроизведения (фильмы, киножурналы, кино-теле-сюжет)⁶⁴. Задача восстановления и реконструкции первоисточника решается путем привлечения для изучения всех доступных сведений, относящихся к происхождению, содержанию и внешним особенностям этих документов. На его основе такого анализа можно составить представление об уровне изученности кинодокументов в последовательном развитии от первоисточника до самых различных редакций, в целом, об уровне достоверности и возможности использования каждого документа как самостоятельного исторического источника. Важным условием плодотворного изучения кинодокумента в

⁶⁴Магидов В.М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания... – С. 36.

качестве источника является знание особенностей носителей информации. При решении этой задачи особое внимание обращается на установление оригинальности источника, технических и других особенностей носителя и др. Понятие об оригиналах и копиях — один из принципиальных вопросов, встающих при изучении внешних признаков кинодокумента. К числу таких проблем относят установление факта авторской съемки. Знание об авторе и его мотивах позволяет получить необходимые сведения о происхождении документа.

Самая большая трудность, возникающая при обращении к кинематографическому материалу как к источнику, состоит в том, чтобы отличить подлинно документальные кадры от инсценировки, постановки. Первым этапом анализа документа является проверка его подлинности, иногда называемая внешней критикой источника⁶⁵. Историк А.Я. Гуревич настаивал на том, что история, согласно представлениям исторической антропологии, всегда конструируется: «Мы видим ее из настоящего времени и, следовательно, привносим в ее картину свой взгляд на историю, свое понимание ее преемственности, собственную систему оценок»⁶⁶.

Социолог З. Кракауэр видит главное назначение кино в отражении действительности. «Однако и в этой реальности есть много явлений, которые мы вряд ли восприняли бы без помощи кинокамеры, обладающей способностью улавливать их на лету»⁶⁷.

Уже в процессе съемки в кинодокументе, с одной стороны, объективно отражается действительность, а с другой — эта действительность субъективно оценивается авторами съемки, трансформируется через их личное отношение к фиксируемому на пленку событию или факту⁶⁸. Советский историк кинематографа С.С. Гинзбург размышляет о том, как реальность отражается в кино. «Правда документального фильма определяется положенной в его основу

⁶⁵ Тош Д. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка/ Пер. с англ. — М., 2000. — С.85.

⁶⁶ Гуревич А.Я. Исторический синтез и школа «Анналов». — М., 1963. — С. 153.

⁶⁷ Кракауэр З. Природа фильма... — С. 12

⁶⁸ Магидов В.М. Зримая память... — С. 37.

идеей. Она определяет отбор кадров и такое их сопоставление, которое выражает авторское понимание отображаемых событий. Если авторское понимание верно – то фильм считается правдивым»⁶⁹.

Следует отметить, что одним из очевидных качеств хроникальной съемки считается достоверность. Съемка считается достоверной в классическом понимании документальной выразительности, если запечатленный человек не замечает камеры. Именно на этот признак направлены «многочисленные ухищрения, связанные с теорией и практикой кинонаблюдения»⁷⁰.

Таким образом, процесс выяснения происхождения кинодокумента является достаточно сложным и многогранным. Именно факт подтверждения подлинности кинодокумента, его достоверности во многом определяет его значение как исторического источника.

Впоследствии субъективные свойства отснятого материала еще в большей степени усиливаются при его монтаже. В отличие от фотографии, в кинематографии стадия монтажа является необходимой операцией на пути к созданию произведения — сюжета в кинохронике, документального или игрового фильма. Также он может превращаться в способ внушить зрителю «искаженные, отличные от реальности представления»⁷¹. Монтаж обычно состоит из нескольких этапов: выбора (в соответствии с заказом или авторским замыслом) объектов, точек, ракурсов съемки, просмотра отснятого материала на экране с целью отбора необходимых для фильма кинокадров; композиционного оформления отобранных кадров и планов. Таким образом, монтаж является главным атрибутом кино и служит преимущественно для установления осмысленной последовательности кадров.

Существует два вида монтажа. Первый из них – это внутрикадровый – построение единого выразительного пространства-времени кадра. Здесь важны такие показатели, как ракурс, план, длина кадра, движение камеры и т.д.

⁶⁹ Гинзбург С. С. Очерки теории кино. – М., 1974. – С. 152.

⁷⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности ... – С. 77.

⁷¹ Магидов В. М. Кинодокументы по визуальной... – С. 13.

Композиция кадра объединяет все его выразительные средства в новое художественное целое – мизанкадр⁷² (элемент монтажного ряда). Суть внутрикадрового монтажа сводится к тому, что происходит суммирование различных творческих приемов и соединение их в единую изобразительную композицию. Второй вид монтажа – межкадровый, то есть склейка мизанкадров на основе их содержания, ведущая к созданию единой монтажной системы фильма. Умение логично сочетать кадры в экранном эпизоде способствует последовательному изложению события.

Монтаж основывается, прежде всего, на зрительных ощущениях движения. Как правило, он создается чередованием видимых фрагментов развивающегося действия. Монтаж устанавливает причинно-следственные связи между двумя последовательными планами одной монтажной фразы⁷³.

Изучение содержательной стороны кинодокумента предполагает четкое понимание его структуры. Кинодокумент в этом отношении представляют собой непростую достаточно оригинальную композицию, включающую в себя взаимосвязанные элементы: последовательность эпизодов или сюжетов, состоящих в свою очередь из кинематографических планов (монтажных кадров) и отдельных кинокадров. Кинематографические планы и кинокадры органически связаны между собой. В отличие от фотокадров кинокадры никогда не появляются изолированно. Отдельные же кинокадры могут существовать независимо от плана, являясь по аналогии с фотодокументами самостоятельным объектом для изучения.

С появлением звукового кино органическим элементом кинопроизведений становится фонограмма, значительно расширившая информационный потенциал кинодокументов, придав ему аудиовизуальный характер. Отмечая, в целом, неисчерпаемые информационные возможности кинематографических источников, следует обратить внимание на тот факт, что, по сравнению с фотодокументами, в них имеется значительно больше содержательных

⁷²Мизанкадр – это минифильм с тематикой, действием, драматургией. Термин ввел С. М. Эйзенштейн.

⁷³Гинзбург С. С. Очерки теории кино... – С. 36.

элементов, что позволяет им служить уникальным источником сведений для различных областей знаний. С приходом звука те документалисты, в фильмах которых преобладала умственная реальность, получили в свое распоряжение живое слово – средство, несомненно, наиболее пригодное для выражения концепции и идеологии⁷⁴.

Кино в большей мере, чем другие изобразительные и аудиовизуальные документы, предназначено для более глубокого изучения исторических событий, явлений и фактов. Анализ этого процесса органически связан с наличием у кинодокументов таких уникальных, сугубо специфических элементов как монтаж и звуковое оформление. Между тем, историки, признавая источниковедческий характер кинодокументов, нечасто используют их в качестве самостоятельных исторических источников. Это связано с особенностями данного вида документов. Во-первых, кинодокумент представляет собой изобразительный ряд с визуальными образами, зафиксированный с помощью технических средств. Во-вторых, отличие кинодокумента заключается в способе передачи содержания, которое представляет собой не просто рассказ о событиях, фактах, явлениях, а изображение некоторых сторон событий и фактов, зафиксированных кинокамерой.

Таким образом, кино отражает зачастую лишь внешнюю суть явлений, их конечный результат, и часто рассматривает событие не во всех его проявлениях. Например, кинокамера зафиксирует приезд и встречу международной делегации; обсуждения, и в какой-то степени ее фиксация будет более детальной. Однако кинокамера может заснять далеко не всех присутствующих в зале заседания, а письменные материалы о данной делегации отразят нам более подробно эти стороны. В-третьих, стоит помнить о субъективности данного вида источника. В кинохронике констатируется лишь факт, с кратким описанием, а документальный фильм дает более образное

⁷⁴ З. Кракауэр. Природа фильма... – С. 168.

осмысление действительности, факты рассматриваются в совокупности, и здесь особенно четко проявляется субъективное мнение автора - кинорежиссера и кинооператора.

Возможности кино в отражении общественно–политической, социально-культурной и личной жизни человека, использование в качестве средства познания, просвещения, обучения, следственной практики и т.п. позволяют говорить о кинодокументах, как о ценнейших источниках информации о прошлом.

Исходя из вышесказанного под кинодокументом следует понимать изобразительный (немое кино) и аудиовизуальный (звуковое кино) документ, фиксирующий посредством кинематографической и телевизионной техники события, явления и факты реальной действительности в виде последовательных их изображений, а также звуковую информацию о тех же событиях, явлениях и фактах в виде речи, музыки, шумов.

Документальное кино подразделяется на несколько видов:

1. Чистая кинодокументалистика создается на основе подлинных событий, с участием конкретных живых людей, в условиях натурального ландшафта, на городских и сельских улицах, в производственных и других помещениях;

2. Научные и образовательные фильмы – предназначаются для обучающих программ в школах и других учебных заведениях;

3. Мокьюментари – этот вид называют псевдодокументалистикой, в которой использованы не только архивные материалы, но и различного рода симуляции.

Кинодокументалистика, как и игровое кино, имеет множество жанров, например:

- кинохроника;
- видовой фильм на различные темы;
- беседа;
- фильм – исследование;
- интервью;
- фильм – биография.

Во всех случаях, конечно, имеется отбор кадров и монтаж. Но, например, в документальном кино, в отличие от документальной хроники, присутствует больше авторского начала и более разнообразные способы подачи материала на экране.

3. Кракауэр отмечал, что отсутствие сюжета – является главным недостатком документальных фильмов. «Документальное кино страдает от ограниченности своего диапазона. Поскольку понятие «документальность» предполагает только воспроизведение нашей окружающей среды, в фильмах этого жанра опускаются аспекты потенциально зримой реальности, способные раскрыться только в личных взаимоотношениях персонажей»⁷⁵. Таким образом, немецкий социолог приходит к выводу, что в отказе от сюжета есть свои минусы.

Для того, чтобы рассмотреть методы изучения кино, необходимо остановиться на основных элементах кинофильма.

1. Изображение. Кино в высшей степени достоверно передает ощущение реальности, воссоздавая на экране ее черты. Можно сказать, что кинематограф, более, чем другие искусства, позволил человеку всмотреться в облик привычной реальности, проникнуть в его глубь. Изображение на экране является фрагментом последовательного действия и развивается во времени. И потому любой отдельно взятый кадр представляет собой лишь нечто незавершенное, открытое для развития и дальнейшего движения, которое достигается путем монтажа.

2. Цвет и звук. Эти составляющие придают зрительскому восприятию изобразительного пространства живой, осязаемый объем. Передача этих, наиболее характерных, черт реальности и определяет особую достоверность и правдивость киноизображения. Этим объясняется эффект сопричастности зрителя экранному действию, веры в его подлинность.

⁷⁵ 3. Кракауэр. Природа фильма... – С. 171.

3. Композиция. Кино, как и любое искусство, основано на отборе и построении материала. Законы композиции здесь схожи с живописью. Только статичность композиций преодолевается в кино сменой планов, движением камеры и т. д.

4. Камера. Кино владеет особыми приемами погружения зрителя в экранный мир, создания иллюзии пространства. Едва ли не главную роль здесь играет камера. Творческая роль съемочной камеры в создании киноизображения чрезвычайно многообразна. Поначалу камера использовалась для рассмотрения декорации или движения в кадре. Но со временем камера начинает осваивать все более заметные перемещения.

5. Кадр – отрезок пленки, который снят непрерывно, от включения камеры до ее остановки. Нужно различать понятия «кадр» и «кадрик» – одно из 24 изображений, проходящих в секунду. Размер кадра может быть различным.

6. План. Он характеризуется степенью приближения камеры к объекту съемки. Первоначально съемки состояли из одного плана, но со временем, когда камера стала более динамичной, появилась возможность использовать различные планы.

7. Ракурс. Это точка зрения кинокамеры, одно из активных и эффективных средств операторского искусства, позволяющих верно донести замысел режиссера. С помощью неожиданного ракурса возможно указать на наиболее важные моменты объекта съемок, менять соотношение между предметами, а, следовательно, усилить эмоциональное содержание кинокартины.

8. Монтаж. Кинокадры, склеенные между собой, составляют киноленту, которая как бы «собирается» из них с помощью монтажа.

Кинематографическое прочтение истории ставит перед историком задачу его собственного прочтения прошлого. Исследователь при изучении кинодокумента должен поставить себя в определенные условия, не зависящих от идеологических сил.

Наиболее распространенный, унаследованный от просвещенной традиции позитивистский способ состоит в том, чтобы выверить, насколько точно

восстановлены события; проследить, верны ли декорации и внешнее оформление. Большинство кинематографистов внимательно соблюдают верность деталям; чтобы ее обеспечить, они призывают историков и консультантов, приходящих к ним на помощь⁷⁶. Есть часть кинорежиссеров, требования которых более высоки: они сами идут в архивы, выступая в роли историков. Этот аспект важен для определения достоверности событий, показанных в фильме, так как задача автора документального фильма, снимающего «прямой» камерой, – максимально достоверно, без искажения передать характер события и сюжетно важные объекты.

Такие кинематографические элементы, как освещение, расстановка персонажей и кадрирование, обладают признаками, позволяющими кинематографистам оперировать определенными значениями. Планы в кино делятся на три типа: общий, средний, крупный. Каждый из них выражают разную характеристику явления. Общий план дает ощущение охвата показанного явления в целом, отдаляя зрителя от объектов. Средний – ставит наблюдателя в близкие отношения с героем экрана. Крупный план показывает эмоции персонажа – это означает, что чувства этого героя важны в данный момент, следовательно, сам персонаж является одним из главных фигур в фильме или эпизоде. «Зритель внедряется в самое сокровенное, происходящее на экране. Детали изобличают человека в тех подробностях, в которых он до конца раскрывает и разоблачает себя сам»⁷⁷.

Для документальных фильмов важную роль играет закадровый голос. В отличие от надписи закадровая речь не прерывает действие, а накладывается на него. Она способна как нести большее содержание, так и замалчивать некоторые очевидные вещи. Живая речь, смысл которой образуется не только значением тех слов, из которых она состоит, но и ее стилистикой и интонацией. Она обязательно опирается на изображение, полностью исходит из него, им предопределяется.

⁷⁶ Ферро М. Кино и история... – С. 55.

⁷⁷ Эйзенштейн С. Крупным планом / Искусство кино. – 1945. – №1. – С. 6.

Закадровая речь может выражать идеи, которыми движимы герои фильма, но может и разоблачать их. Великолепным примером такой закадровой речи является текст фильма «Обыкновенный фашизм» (режиссер М. Ромм, 1965). Закадровый голос самого режиссера сообщал о миллионах убитых и замученных в угоду превосходства «арийской расы»; рассказывал о взлете и падении главарей нацистской Германии и их союзников. В середине повествования диктор сделал паузу и спокойным голосом заявил, что фашизм никуда не делся: он будет всегда жить, лишь меняя имена и обличия.

Кроме речи за кадром, особое внимание стоит обращать на музыку и звуки в фильме, так как зритель воспринимает звучания как течение времени, а тишину – как его остановку. «Молчание, – как отмечал З. Кракауэр, – создает напряженность. Как ни странно, но это впечатление тем более усиливается тогда, когда в моменты крайне напряженного действия музыка вдруг замолкает, оставляя нас наедине с немым экраном. Можно было ожидать, что без музыки зрительные образы перестанут интересовать нас; однако фактически происходит обратное: они привлекают наше внимание еще сильнее тех, что мы видели перед ними в сопровождении музыки»⁷⁸.

В военной хронике также нужно обращать внимание на движение в кадре. Перемещение фигур слева направо – воспринимается зрителем как наступление, справа налево – как отступление. Этот фактор является значимым в контексте стремления кинооператоров показать героизм участников войн.

Одной из тенденций, более свойственной документальным фильмам, является быстрая смена кадров. Это обусловлено клиповым мышлением зрителя, и тем, что часто репортажная съемка подразумевает динамичную камеру и короткие планы. Только съемка длительными по протяженности планами позволяет создавать иллюзию «проживания» в объемном пространстве. При этом съемка неподвижной камерой, планом одной крупности не решает задачи, так как в отличие от постановочного кино в

⁷⁸ З. Кракауэр. Природа фильма... – С. 103.

документальном кинематографе принципиально нельзя режиссировать и всячески регламентировать поведение людей. А в глубинной мизансцене чрезвычайно важной оказывается временная последовательность перевода внимания с объекта на объект. В то же время, любое активное перемещение оператора с камерой, а тем более с использованием технических средств (крана, тележки, даже стэдикама), неизбежно будет приковывать внимание участников события, невольно нарушая естественность их поведения. Чаще всего оператору приходится сводить к минимуму свои передвижения и прибегать к использованию трансфокатора⁷⁹.

В практической деятельности документалистов случается, что один и тот же метод позволяет по-разному раскрыть замысел режиссера, усилить позицию автора, акцентировать на чем-либо внимание зрителя. Например, применение метода съемки «скрытой» камерой способно создать очередную серию разоблачений и вызвать скандал, либо передать на экране естественное поведение людей.

Метод наблюдения за человеком, объектом, явлением, вне зависимости от динамики развития методов, имитирующих документальную съемку, - художественная реконструкция, компьютерные технологии, – появление новых жанров на грани документального и художественного, был и остается основным инструментом познания действительности.

Следуя совету британского исследователя Маркуса Бэнкса, мы можем применить к кинодокументам двойную перспективу анализа: контент и контекст. С одной стороны, речь идет о содержании любой визуальной репрезентации, и мы задаемся вопросом, в чем состоит «смысл» того или иного элемента произведения искусства? Кто этот человек, изображенный в кадре? С другой стороны, они связаны с контекстом любой визуальной репрезентации: кто создал это произведение искусства и для кого?⁸⁰

⁷⁹ Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем... – С. 23

⁸⁰ Цит. по: Соколов А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии... – С. 3.

Вообще исследование любого кинофильма должно предполагать три разных уровня. Первый из них – это докинематографический уровень. Здесь необходимо изучить причины появления и замысел фильма, этапы и особенности съемок, обработка снятых материалов, отбор сюжетов и, главным образом, работу сценариста, режиссера, кинооператора. Второй уровень – кинематографический. На этой стадии следует, используя подходы и методы визуальной антропологии изучить кинематографические образы фильма, средства их выразительности, идеологическое содержание картины в целом. На третьем уровне (посткинематографическом) необходимо исследовать реакцию общества на фильм и его существование в культурном пространстве с момента первого выхода на экран.

В кинодокументалистике наших дней активно продолжается освоение и осмысление истории посредством изучения архивных документов, выявление среди них новых, ранее не использовавшихся, а также широко используются устные воспоминания непосредственных участников или свидетелей каких-либо событий. С развитием такой науки, как визуальная антропология, появляются новые методы и подходы к изучению кинодокументов как исторических источников. Таким образом, внимание к кинодокументу сегодня значительно возрастает.

Глава 2. Фильм «Черноморцы» и советское документальное кино военных лет

§ 1. Советский документальный кинематограф в период Великой Отечественной войны

Документальное кино в СССР рассматривалось в исследовательской литературе нечасто. Однако его изучение имеет большое значение в понимании развития советского общества. Если говорить об истории советского документального кино, то стоит учитывать политику, направленную на реализацию планов «культурной революции», когда выдвигалась задача – в кратчайший срок ликвидировать всеобщую неграмотность, приобщить массы к духовным составляющим и коммунистической идеологии. Достижению этой важной задачи должно было способствовать киноискусство.

Культурно-просветительские задачи, решаемые кинематографом, имели огромное политическое значение. Недаром советский вождь В.И. Ленин, по свидетельству его соратника А.В. Луначарского, указывал, что кино «могущественнейшее орудие научной пропаганды и сильнейшая агитация»⁸¹. Также отличительной чертой советского кинематографа является то, что нигде больше документальное кино не занимало такого высокого статуса, как «государственное искусство, которому многое давалось и с которого еще больше спрашивалось»⁸².

Под государственной опекой проходило становление и формирование советского документального кинематографа. Оно способствовало появлению в кинематографе ведущих идеологов и агитационных образов, таких как «Родина», «советский народ», «коллектив», «подвиг», «труд». Оно определяло трактовку тем войны и мира, социалистического сегодня и коммунистического завтра; оно спускало установку мобилизацию и задавало параметры образа героя. По этому поводу современная исследовательница Л.Н. Джулай делает

⁸¹ Луначарский А. В. О кино. – М., 1965. – С.22.

⁸² Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 6.

следующий вывод: «Государственность – всегда была главной опорной традицией советского экрана»⁸³.

Самые значительные свершения советского документального кино раннего периода связаны с творчеством кинорежиссера Дзиги Вертова, который первым сумел сделать кинодокумент образным. При просмотре киноплёнки Вертов сделал вывод о том, что смысл и назначение документального кино не в имитации привычного зрения, а в проникновении в суть явления или человеческого характера. Фильмам Вертова присущи короткие кадры, резкие переходы и необычные ракурсы съёмок. «Он блестяще доказал, что в документальном кино можно свободно обращаться с событиями, совершенно не связанными в действительности ни пространством, ни временем, отдельные фрагменты которых могут объединяться только идеей автора и прекрасно на нее работать»,⁸⁴ – отмечает исследователь Е.В. Александров.

В развитии документального кино большой шаг сделала режиссер Эсфирь Шуб. Она стала автором первых в советском документальном кино монтажных фильмов на исторические темы. Задачи документального кино она видела в том, чтобы представить зрителю некоторый факт, дать возможность его осмыслить (с помощью долгих кадров), показать отношение автора к тому, что видит зрителю. В отличие от кинолент Вертова, фильмы Шуб можно назвать событийной хроникой, киноповествованием.

Особую роль в развитии документального кино сыграл советский режиссер А. И. Медведкин со своим уникальным опытом передвижной киностудии. В четырех пассажирских и грузовых вагонах так называемого «кинопоезда» были оборудованы производственные цеха, просмотрный зал, типография, гараж и т. д. Поезд совершил в 1932 – 1934 гг. 12 поездок по стройкам 1-й пятилетки, выпуская картины (за год было выпущено 72 фильма), организуя киносеансы, лекции.

⁸³ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 7.

⁸⁴ Александров Е.В. Система визуальной ... – С. 21.

В.И. Ленин в первые годы советской власти отдавал предпочтение кинохронике перед игровыми лентами, видел в ней большие возможности для осмысления действительности. Он говорил о том, что производство новых фильмов, «проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»⁸⁵.

По мнению киноведа Г. С. Прожико, лишь хроника, непосредственно связанная с реальной жизнью, черпающая свою силу и выразительность в творчестве самой действительности, могла сразу познакомить зрителей с теми значительными преобразованиями, которые переворачивали вековой уклад России.⁸⁶

С середины 1930-х годов в мире стала нарастать угроза войны. В связи с этим появляются военно-патриотические фильмы с целью показать героизм предков для мобилизации масс и решения новых задач в контексте подготовки к войне. Данная тема оказывается в центре внимания выдающихся советских кинорежиссеров, снимавших художественные фильмы, – С. Эйзенштейна («Александр Невский», 1938), В. Пудовкина («Минин и Пожарский», 1939) и А. Довженко («Щорс», 1939).

В 1937 году рассматривается вопрос об усилении мощностей производственных баз для создания документальной хроники. Им предоставляется большая организационная и творческая самостоятельность. Например, кинематографисты Дальнего Востока получили возможность обработки и печати пленки на месте. Раньше снятый здесь сюжет шел к своему же зрителю долгим круглым путем, через Москву, что крайне мешало хроникерам работать оперативно, между тем политическая обстановка здесь была крайне накалена в связи с агрессией Японии в Китае⁸⁷.

Можно сделать вывод о том, что в кинодокументах 1920 – 1930-х годов превалирует больше фиксация и отражение внешней стороны событий. Вместе

⁸⁵ Ленин В. И. Самое важное из искусств. Ленин о кино. – М., 1973. – С. 163.

⁸⁶ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе... – С. 152.

⁸⁷ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 53.

с тем, ценность этих съемок очень высока. На основании данных, сосредоточенных в кинодокументах этой тематики, можно наглядно и образно представить и сформировать определенное мнение об основных представлениях власти и общества. Следует также подчеркнуть, что подавляющая часть фильмов носила пропагандистский, заказной характер и имела своей целью показать существенные социальные и экономические изменения которые происходили в довоенный период в СССР.

Кинохроники и документальные фильмы, которые создавались во время войны, заслуживают особенного внимания, так как киноэкран, который справедливо называют «зеркалом реальности», демонстрирует этот процесс с особой наглядностью. Первая российская фронтовая хроника появилась еще в годы Первой мировой войны. В марте 1914 года при благотворительном Скобелевском комитете был образован военно-кинематографический отдел, который занимался «изготовлением кинематографических лент военно-образовательного и воспитательного содержания, предназначенных специально для солдатских кинематографов, и картин батальных для кинематографического рынка вообще»⁸⁸. Первые кадры военной кинохроники – обстрел русской военно-морской базы в Либаве германскими крейсерами «Аугсбург» и «Магдебург» были сняты 2 августа 1914 года кинооператором Эдуардом Тиссэ, будущим оператором-постановщиком фильмов Сергея Эйзенштейна и одним из основателей советской операторской школы.

В первых работах хроникеров наблюдается их стремление запечатлеть уже итоговые картины случившегося события на фронте. Присутствуют также обширные эпизоды, посвященные пленным вражеским солдатам и захваченным трофеям. Киновед Г.С. Прожико видит причину этого «во внутренней установке на итог, на стабильную повествовательность, а не на репортаж спонтанного действия»⁸⁹. И даже во фронтовых репортажах, которые

⁸⁸ Конычева Н. В. Скобелев Михаил Дмитриевич – «яркий символ величия России»: Скобелевскому комитету – 100 лет // Восток. Афро-азиатские общества: История и современность. 2007. – № 4. – С. 209.

⁸⁹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе... – С. 153.

посвящены событиям экстремальным, традиционные установки хроникеров сохраняются.

Огромное поле деятельности, напряженная политическая обстановка, исключительность событий, развили в операторах профессиональные качества: смелость, острую наблюдательность, быстроту, сообразительность, активность, умение найти главное и существенное. Один из наиболее активных хроникеров того времени Э. Тиссэ вспоминал о боях на подступах к Крыму во время Гражданской войны. Выбирая высокую точку съемки, он взобрался с аппаратом на ветряную мельницу. Увлечшись съемкой, оператор не заметил, как эта мельница стала центром боя, и продолжал снимать, пока «белые» не подошли вплотную к самой мельнице. В итоге оператору с большим трудом удалось спуститься со своим аппаратом вниз, избежать гибели или плена⁹⁰. Именно тогда закладывался новый тип оператора-автора, столь характерный для документального кино. Оператор сам выбирал сюжет, сам разрабатывал его композицию, сам осуществлял съемку.

Во время Первой мировой войны фронтовые операторы были вынуждены работать с громоздкими и неповоротливыми стационарными камерами. В основном они снимали подготовку и тренировку солдат, учебные бои, постановочные эпизоды и только изредка реальные боевые действия. Это было связано, в первую очередь, с военной цензурой – вплоть до осени 1915 года категорически запрещалось показывать сражения, отечественную военную технику и убитых русских солдат. В связи с этим кинематографисты часто фальсифицировали военные фильмы с помощью монтажа: использовали иностранную и российскую хронику, фрагменты из художественных фильмов и постановочные сцены.

Настоящей революцией в документальном кино стало создание в 1925 году американской компанией «Bell & Howell» мобильной ручной кинокамеры «Аймо», которая сочетала в себе на тот момент самые прогрессивные решения

⁹⁰ Тиссэ Э. Искусство миллионов. – М., 1958. – С. 46.

(надежный грейферный механизм, кассетная зарядка пленки, турель на три сменных объектива) и по оперативности не уступала самым малоформатным фотоаппаратам⁹¹. Технические возможности «Аймо» диктовали и стиль изображения. Чаще всего это относительно короткие монтажные планы, снятые с рук, или обзорные панорамы, сопровождающие бегущих в атаку солдат. Именно при съемке такой панорамы, продолжая снимать, погиб во время Великой Отечественной войны один из лучших кинооператоров В. А. Сущинский.

Благодаря малым размерам аппарата стали возможны съемки в труднодоступных местах и экстремальных условиях, смена ракурса и масштаба изображения, что было необходимо в условиях боевой обстановки.

Использование новой техники и набор молодых специалистов в кинохронику способствовали появлению во второй половине 1930-х годов первой небольшой группы опытных «боевых» операторов, специализирующихся на военной тематике. В марте 1941 года была создана особая операторская группа в составе В. Ешурина, С. Когана и В. Штатланда. Они были зачислены в ряды Красной армии.

Кинематограф второй половины 1930-х годов уделяет большое внимание проблеме «Кинохроникер на войне», ставшей актуальной ввиду усиливающейся угрозы со стороны гитлеровской Германии и милитаристской Японии. Кинооператоры проходят боевую подготовку. Своим опытом делятся кинематографисты, снимавшие Гражданскую войну. Внимательному разбору подвергаются фронтовые съемки коллег, уже опробовавших в деле свое профессиональное оружие⁹².

В годы Великой Отечественной войны киноискусство рассматривалось как мощное средство патриотического воспитания масс, поддержания морального

⁹¹ Эта камера имела определенные недостатки: на позволяла заснять за один раз не более 30 метров пленки; механизм аппарата на морозе замерзал. Тем не менее, ее советские копии (КС-4, КС-5) оказались очень востребованы во время войны.

⁹² Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 60.

духа народа, его уверенности в победе, и, конечно, государственной пропаганды с целью мобилизации населения.

В положении Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) говорилось: «Главной задачей военных корреспондентов является показ людей фронта – бойцов и командиров Красной Армии, хорошо владеющих техникой и тактикой ведения боя, их инициативы и хитрости в борьбе с врагом, их ненависти к немецко-фашистским захватчикам, стойкости, самоотверженности и дисциплины в выполнении приказов командования»⁹³. Таким образом, четко расставлялись приоритеты в работе корреспондентов, в том числе и фронтовых кинооператоров.

Первое место по значимости продолжала занимать кинохроника, оперативно рассказывающая о ходе военных действий, о работе тыла, жизни страны в условиях военного времени. В число фронтовых кинооператоров входили самые разные мастера - и опытные хроникеры, и только что окончившие ВГИК молодые операторы, и те, кто пришел из художественного кинематографа. Первыми на фронт отправились опытные операторы, уже снимавшие в боях. За ними, в качестве добровольцев, отправили 22 выпускника операторского факультета ВГИК. Уже 23 июня на фронте оказалась первая киногруппа, а спустя три недели после начала войны в рядах Красной армии насчитывалось более 89 кинодокументалистов, объединенных в 16 киногрупп. Начинается новая, трудная для них пора, которая заставит переосмыслить цену и значимость своей профессии. Начинается по существу новая документалистика⁹⁴.

На начало Великой Отечественной войны функционировали студии кинохроники, крупнейшие из них – Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ) в Москве и Ленинградская студия кинохроники. В Советский Союз входило несколько

⁹³ О работе военных корреспондентов на фронте / О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. Сборник документов и материалов. / Сост. Л. С. Климанова. – М., 1972. – С. 214.

⁹⁴ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 64.

социалистических республик, и во многих из них до войны уже имелись свои киностудии, производившие фильмы на национальных языках – в Киеве, Одессе (Украина), Минске (Белоруссия), Ереване (Армения), Тбилиси (Грузия), Ташкенте (Узбекистан), Баку (Азербайджан), Риге (Латвия), Ашхабаде (Туркмения). В целом в 1941 году деятельностью киностудий руководил Комитет по делам кинематографии (председатель И. Г. Большаков) при Совете Народных Комиссаров СССР.

Осенью 1941 года гитлеровцы подошли к Ленинграду и Москве и захватили значительную часть Белоруссии, Украины, Прибалтики. Таким образом, Советский Союз оказался лишенным значительной части своей кинематографической промышленности⁹⁵. В этих условиях страна должна была приступить к эвакуации кинопредприятий, так же как и фабрик и заводов других отраслей промышленности, за Урал. Комитет по делам кинематографии в августе 1941 г. переехал в Новосибирск. В сентябре в этом городе на базе оборудования, вывезенного из Москвы и Ленинграда, была организована копировальная фабрика. 15 августа 1941 г. студии, эвакуированные из Одессы и Киева, начали размещение в Ташкенте. Эвакуация Киевской и Харьковской студий совершались под обстрелом немецких самолетов, из-за этого студии понесли значительные потери. 15 октября 1941 г. различные студии Ленинграда и Москвы направились в Таджикскую ССР и Казахскую ССР.

Из сотрудников Главка кинохроники лишь немногие остались в Москве, на центральной студии. К ним были прикреплены фронтовые кинооператоры. Уже в первые месяцы войны 258 документалистов находились в действующей армии. «Союзкиножурнал» выпускал фронтовые репортажи регулярно. Фронтовые киногруппы возглавляли известные режиссеры и операторы М. Трояновский, Р. Кармен, А. Медведкин, М. Ошурков и др. За годы войны из 258 фронтовых операторов, многие пострадали: почти каждый был ранен, каждый второй тяжело ранен, каждый четвертый убит.

⁹⁵ Садуль Ж. Всеобщая история кино ... – С. 88.

Организация Главка кинохроники направляла операторов и передавала их в распоряжение Политического управления соответствующего фронта или армии. Предполагалось, что комиссары управлений будут давать операторам подробные указания и контролировать их работу. Однако в первые месяцы войны поддерживать связь с разными группами операторов, работавших на фронте, было очень сложно. Затруднена была и связь между Центральной студией кинохроники и высшим кинематографическим начальством – Комитетом по делам кинематографии. На какое-то время рычаги управления сосредоточились в руках двух человек: начальника Главка кинохроники Федора Васильченко и его заместителя Романа Кацмана⁹⁶. В Красной Армии не представлялось возможным соблюдать приказ из Москвы. «Капитан сказал мне: наше дело – стрелять, ваше – снимать. Разберитесь в обстановке сами», – вспоминал оператор В. Микоша⁹⁷. Однако бывали случаи, когда «командование могло «бросить» на то или иное событие»⁹⁸, но такие целенаправленные задания были редки и нерегулярны.

Однако к концу 1941 года ситуация в этом отношении менялась. Начали поступать указы от Политического управления Красной Армии о том, что военные комиссары обязаны обеспечивать присутствие кинооператоров на важнейших участках фронта. Было приказано направлять работу кинооператоров в сторону «яркого показа разгрома немецко-фашистских захватчиков».

Подтверждение контакта с командованием можно найти в записях фронтового оператора Р. Кармена. Он рассказывает об отношениях с дивизионным комиссаром Иваном Васильевичем Зуевым во время пребывания в Старой Руссе (Новгородская область). «Узнаешь обстановку, а потом уж действуй по своему плану. Но предупреждаю, за всеми твоими движениями я буду следить. А изредка, может быть, и приказывать буду»⁹⁹. Это

⁹⁶ Познер В. Советская кинохроника... – С. 40.

⁹⁷ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 22.

⁹⁸ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 164.

⁹⁹ Кармен Р. Но пасаран... – С. 59.

свидетельствует не только о контроле, но и об озабоченности, которую политические работники проявляли к кинооператорам. Можно также говорить о том, что комиссары понимали важность съемок. «Снимайте больше, это очень важно и нужно. Совет один могу дать – будьте осторожны, внимательны, положение сложное, легко в этой обстановке попасть в руки к врагу». Такие слова комиссара приводит в своих воспоминаниях Кармен¹⁰⁰.

И. Большаков, руководивший советской кинематографией, писал о деятельности советских кинохроникеров во время войны: «В первые же дни войны в Действующую Армию и Флот были посланы лучшие кинооператоры. Уже через неделю после начала войны на экранах страны появились фронтовые киносъемки. Правда, они показывали незначительные военные эпизоды... Но постепенно опыт накапливался и присылаемый фронтовыми кинооператорами материал улучшался. При штабе каждого фронта были созданы фронтовые группы кинооператоров. Это позволяло правильно распределять силы по отдельным важным соединениям и наиболее ответственным участкам фронта. Такая структура себя оправдала и сохранилась до конца войны»¹⁰¹.

О кадрах военной хроники очень точно сказал известный советский режиссер А. Тарковский: «Просто и точно зафиксированная правда, запечатлевшись на пленке, перестала быть похожей просто на правду. Она вдруг стала образом подвига и цены этого подвига, она стала образом исторического перелома, оплаченного невероятной ценой»¹⁰².

Для работы каждой паре операторов давали грузовик с печкой-буржуйкой и тремя спальными местами. Тут же хранилась аппаратура и пленка. Работали парами – один снимал более крупные планы, другой – общие. И если один погибал или был ранен, второй продолжал работать. «Киноаппарат был нашей визитной карточкой. Когда мы приходили куда-то и говорили, что

¹⁰⁰ Кармен Р. Но пасаран... – С. 32.

¹⁰¹ Большаков И.Г. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. – М., 1950. – С. 143-144.

¹⁰² Тарковский А. А. Запечатленное время... – С. 23.

кинооператоры, нас принимали. Вот что значит киноаппарат, какой вес он имел», – вспоминал Семен Школьников¹⁰³.

Операторы снимали везде: в рядах пехоты и на огневых позициях артиллерии, в танках и самолетах, кораблях и подводных лодках, партизанских отрядах и фронтовых госпиталях; при отступлении и наступлении, в обороне и на переправах, в пыли летних фронтовых дорог, в жестокие морозы, дождь и снег, в осеннюю и весеннюю распутицу.

С осени 1941 года характер изображения войны во фронтовых кинорепортажах начинает меняться. Постепенно все яснее ощущалось стремление дать не только подробную информацию, но и попытаться осмыслить героическую эпопею Великой Отечественной войны. Кинооператор Роман Кармен писал в воспоминаниях о том, что кинохроникерам в это время «пора переходить от репортажей к короткометражным фильмам»¹⁰⁴. Так у оператора зародилась мысль снять звуковой фильм о бомбардировщиках.

Обращает на себя внимание тот факт, что военная хроника вместо монолитного, идеологически выдержанного в содержательном и формальном отношении кинематографа, крайне разнородное кино: невыразительные проходные сцены соседствуют с кадрами, потрясающими своим реализмом.¹⁰⁵

Директивы «сверху» давали наставления не только относительно мест съемок, но также лиц и предметов, подлежащих съемке в обязательном порядке: военные трофеи и брошенное немецкое оружие, а также материальные разрушения. Почти сразу же стали требовать, чтобы снимали «цельные, результативные сюжеты». Но здесь видна проблема того, что порой «наверху» не знали настоящего положения на фронте. Это отмечал Кармен: «Текст телеграммы от председателя Комитета кинематографии: «Снимайте большие танковые сражения, массы уничтоженной вражеской техники, пленных. Материал срочно доставляйте в Москву». Господи, неужто там настолько не

¹⁰³ Школьников С. С. В объективе — война... — С. 87.

¹⁰⁴ Кармен Р. Но пасаран... — С. 76.

¹⁰⁵ Познер В. Советская кинохроника... — С. 35.

представляют себе истинной обстановки на фронте?»¹⁰⁶. Также следует заметить, что была установка «не снимать нашего горя, наших потерь»¹⁰⁷.

Следовательно, цели корректировались непосредственно операторами, которые находились на фронте и оценивали ситуацию. А главную задачу они ставили одну – показать героизм советского народа, стремясь снять достоверный репортаж. И здесь возникает вопрос: как его показать в условиях отступления Красной Армии? Как передать глубокий драматизм войны?

Владислав Микоша писал о событиях в Одессе: «Сейчас думаю: почему я не снимал всего виденного на этой страшной дороге смерти? Казалось, мир гибнет. Он не может существовать после всех кошмаров, которые принял на себя. Так наступило то самое ощущение пустоты. Мы были твердо убеждены, что надо снимать героизм, а героизм, по общепринятым нормам, не имел ничего общего со страданием. Только много времени спустя я понял, что героизм это преодоление страха, страдания, боли, бессилия, преодоление самого себя»¹⁰⁸. Здесь Микоша затрагивает еще один немаловажный фактор, не позволяющий выполнить требования «сверху» – человеческий. Об этом свидетельствуют воспоминания Кармена: «Рука не поднималась снять наш самолет, наши потери, наше горе. Почему, спрашивал я себя впоследствии много раз, почему не снимали наши потери, наших мертвецов, нашу кровь?»¹⁰⁹.

Владислав Микоша, в более поздних воспоминаниях пишет о моменте, который перевернул его представление о том, что должно попадать в объектив камеры. В июле 1942 Севастополь был взят немцами, и советские матросы и солдаты, в том числе и оператор, были в состоянии, когда «сердце перестало биться»¹¹⁰. В это время состоялся разговор между Микошей и режиссером А. П. Довженко. Александр Петрович дал наставления по поводу дальнейших съемок. «Не стесняйтесь показывать страдания людей. Снимите смерть солдата. Плачьте, но снимайте... Пусть видят все. Снимите врага, его звериный облик».

¹⁰⁶ Кармен Р. Но пасаран... – С. 37.

¹⁰⁷ Виноградова А. Роман Кармен в воспоминаниях современников. — М., 1983. – С. 322–323.

¹⁰⁸ Микоша В. С киноаппаратом в бою... – С. 20.

¹⁰⁹ Кармен Р. Но пасаран... – С. 36.

¹¹⁰ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 205.

Микоша отмечал, что эти слова в корне поменяли его мировоззрение и отношение к съемкам войны. Ведь до этого им запрещалось снимать смерть советского солдата, он должен был быть «физически бессмертным»¹¹¹. Таким образом, операторам приходилось очень сложно снимать в полной мере то, что от них требовалось. Большинство операторов отстаивали необходимость снимать репортажи на передовой, даже рискуя жизнью, для показа достоверной картины происходящего.

Кинооператоры относились к своей работе с ответственностью и желанием ее выполнить качественно. Они шли в места самых ожесточенных боев в стремлении найти бесценные кадры, порой это доходило до безрассудства. «Взвалив на плечи камеры, мы зашагали вперед, изредка падая на землю, когда немецкие снаряды ложились близко. Через несколько месяцев я сам поражаюсь беспечности и неведению, с которым мы шли на Запад»¹¹². Несмотря на предупреждения и опасения командиров, они выполняли свою работу с мужеством и бесстрашием. «Упрямый вы народ, киношники! Хвалю! Хороший риск оправдывает себя!»¹¹³ - говорил Микоше некий капитан Субботин перед проходом пролива Лаперуза.

Здесь стоит отметить и обратную сторону ситуации. Микоша был более откровенен в более поздних воспоминаниях. Он говорил об еще одной причине, заставляющей снимать – суметь погасить тревогу, охватившую оператора при штурме Керченского пролива. «В голове только одна мысль — снимать, снимать все, что я вижу. И первое время от волнения и, наверное, от страха — чего греха таить — было страшно — я скрывался за прижатой крепко ко лбу журчащей камерой. Она вела меня вперед и, может быть, загоразживала мое лицо от пуль и осколков. ...»¹¹⁴. Можно сказать о том, что киноаппарат был тем, что спасало операторов от страха на передовой. Не раз в воспоминаниях встречается мысль о схожести камеры с оружием солдата. «Я как бы

¹¹¹ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 207

¹¹² Кармен Р. Но пасаран... – С. 25.

¹¹³ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 283.

¹¹⁴ Там же. – С. 170.

заслоняюсь аппаратом от смерти. Наверное, так же чувствует себя солдат, прижимая к себе автомат»¹¹⁵. Однако бывали случаи, когда командование не пускало операторов в боевые самолеты. Оператор В. Орлякин рассказывал о случае, когда его не посадили на место стрелка. Командир объяснил это тем, что из-за большой нехватки операторов на фронте, он не может так рисковать, «приказали: оператора беречь и пускать только с прикрытием»¹¹⁶.

Операторы жили вместе с солдатами, вели совместный быт, разделяя с ними тяготы военной жизни. Они понимали настроения солдат, помогали им. Кармен писал о случае, когда он нес на себе раненого солдата, при том, что рядом взрывались снаряды, и идти было крайне тяжело.

Стоит сказать еще об одной проблеме, с которой сталкивались операторы, но о которой написано мало. Некоторые отрывки из воспоминаний о жизни Микоши не пропускала советская цензура. Он, например, рассказал о том, как вместе с другим кинооператором чуть не стал жертвой бдительного политработника во время съемки военного аэродрома в Севастополе. И только гибель политработника от немецкой бомбы спасла кинооператоров от ареста¹¹⁷. И такие случаи повторялись неоднократно. Более того, «аресты» продолжались и после окончания Великой Отечественной войны. «Появились новые враги – космополиты»¹¹⁸. Данному обвинению подвергались писатели, режиссеры и другие деятели культуры, в том числе и сам Микоша. То, в чем его обвиняли, по его словам, звучало «смехотворно»: «Микоша так снял Москву, что она скорее Нью-Йорк, чем Москва! Кто ему позволил пролетарскую столицу – столицу мира уподобить «городу желтого дьявола? Предлагаю его понизить в ассистенты»¹¹⁹. Данные высказывания не имели никакого основания и доказательства, вследствие чего понижения в должности не произошло.

Снимая, оператор не был сторонним наблюдателем. Так, например, Школьников, прибывший еще с одним оператором в авиационную часть под

¹¹⁵ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 178.

¹¹⁶ Цитриняк Г. Не забыто... – С.32.

¹¹⁷ Микоша В. Я останавливаю... – С. 201.

¹¹⁸ Там же. – С. 335.

¹¹⁹ Там же.

Полтаву, снимал линию фронта с самолета Ил-2. На этой машине он мог сидеть только в кабине стрелка-радиста, прикрытый плексигласом. Когда немецкий самолет подлетел к хвосту, пришлось стрелять из пулемета. Иногда операторы выполняли две задачи одновременно – производили съемку и занимались прицельным бомбометанием. «По-моему, есть нечто общее между привычным для меня визиром кинокамеры и прицельной рамкой боевого оружия», - писал Кармен в своих воспоминаниях¹²⁰. Микоша также отмечал: «Та же камера, так же надо смотреть в визир, выискивая кадр – цель... Только результат другой»¹²¹.

При осуществлении съемки образцом для подражания оставался художественный кинематограф. Оператор Бунимович, например, столкнулся с неожиданной трудностью: «Уже на первом этапе нашей работы мы поняли, что в современной войне 500 – 400 метров – очень близкая дистанция, но для киноаппаратов это расстояние слишком велико. Зритель, привыкший в художественной кинематографии видеть все близко и отчетливо, требовал того же и от нас»¹²². Начальник ГУПХДФ Ф. М. Васильченко издал директиву о строжайшем запрещении «восстановленных» (инсценированных) съемок, в которой говорилось, что «каждый оператор должен в первую очередь в любом сюжете обеспечивать боевые кадры, которые следует стремиться снимать непосредственно в ходе боевых действий. Операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах»¹²³.

Следует отметить, что операторам иногда все же приходилось прибегать к инсценировкам. Например, кинореporter снял работу зенитчиков, сбивших самолет противника, но падение самолета снять не успел или не смог. Недостающие кадры падающего самолета можно было заменить другими

¹²⁰ Кармен Р. Но пасаран... – С. 81.

¹²¹ Микоша В. В. Я останавливаю... – С. 169.

¹²² Познер В. Советская кинохроника... – С. 43.

¹²³ РГАЛИ, ф. 2451, оп.1, д.105, л.20.

Режим доступа: http://www.rudata.ru/wiki/1942_год_в_кино#.D0.9D.D0.BE.D1.8F.D0.B1.D1.80.D1.8C

документальными кадрами, в которых засняты такие же «мессершмитты» или «юнкерсы» - при этом документальная правда не была бы нарушена¹²⁴.

Новое в характере изображения войны возникло, когда фронт подошел к крупнейшим центрам страны, и население приняло участие в защите своих городов. Съемки обороны городов-героев сыграли особую роль в развитии советской кинопублицистики. Именно по этим лентам легче всего проследить, как постепенно углублялось в сознании документалистов понимание народного характера войны, и как с изменением взгляда на войну менялся стиль и характер документальных съемок.

В 1942 – 1943 годах заметно расширялся круг тем, отображаемых кинопублицистикой. Помимо главного направления - создания фильмов, отражающих ход военных операций, - документалистами разрабатываются такие темы, как советская тяжелая индустрия военного времени («Урал кует победу»), рост партизанского движения на временно оккупированной территории («В тылу врага», «Народные мстители»), роль комсомола в войне («Комсомольцы»).

Когда началось массовое изгнание фашистских захватчиков с Советской земли, перед кинодокументалистами встала задача показа масштабности наступательных операций и возросшей силы Красной армии. Фронтовые кинооператоры стали чаще использовать телеоптику и съемки с верхних точек, позволявшие запечатлеть широкую панораму поля сражения.

В завершающий период войны (1944 – 1945) наступательные действия Красной армии, ее освободительная миссия, становятся темами документальной кинематографии. Задача заключалась в том, чтобы передать масштабы операций¹²⁵. Операторы хроники шли вместе с продвигавшимися на запад воинскими частями, снимали встречи, митинги в освобожденных городах, людей, побывавших в фашистской неволе, первые трудовые усилия народа по восстановлению разрушенного.

¹²⁴ Гинзбург С. С. Очерки теории кино... – С. 152.

¹²⁵ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 58.

В те же годы оперативно монтируется и выходит на экран ряд специальных киновыпусков - короткометражных фильмов, информировавших зрителя о ходе нашего наступления, о наиболее крупных военных операциях советских войск: «Сражение за Витебск», «Бобруйский котел», «Вступление Советской Армии в Бухарест», «В Верхней Силезии», «От Вислы до Одера» и др.

При этом стоит отметить, что кинооператорам приходилось работать в условиях цензуры. Операторы, работавшие на фронте, получали перечень объектов, которые было запрещено снимать из-за секретности. Затем отснятый материал отправлялся в Москву, где его проявляли и отправляли, прежде всего, на просмотр представителям военной цензуры. Те вносили свои замечания, которые часто касались текста для закадрового голоса, затем давали разрешение на уже смонтированные сюжеты. Значительное число кадров отвергалось потому, что они не отвечали императиву подъема народного духа¹²⁶.

Цензура также коснулась воспоминаний самих кинооператоров. В своих мемуарах, написанных в советских период, операторы Кармен и Микоша пишут только о том, что было позволено¹²⁷. Но в их текстах все равно чувствуется, насколько участие в войне стало для этих творческих людей очень важным делом с точки зрения становления личности и приобретения жизненного опыта.

В период хрущевской оттепели бывший фронтовой кинооператор Леон Сааков в качестве режиссера поставил, по сути, автобиографический художественный фильм «На дорогах войны» (1958), посвященный людям с кинокамерой. Главный герой фильма – Владимир Сушков (актер А. Кузнецов), пройдя почти всю войну, погибает в 1945 г. в одном из городов Германии с кинокамерой в руках. Эта кинокартина являлась своеобразным «памятником» погибшим фронтовым кинооператорам.

¹²⁶ Познер В. Советская кинохроника. – С. 45.

¹²⁷ Только в современной России были изданы дополненные и более откровенные мемуары Вл. Микоши «Я останавливаю время» (2005).

За годы Войны кинооператоры прислали на Центральную студию документальных фильмов около трех с половиной миллионов метров кинохроники о боевых действиях на фронтах и деятельности тружеников тыла. Отснятые материалы, вошедшие в документальные фильмы и киножурналы, и весь неиспользованный материал поступали в фонд «Киолетопись Великой Отечественной войны СССР». В этих киноматериалах отражены все наиболее значимые этапы войны. Всего за четыре года войны на Центральной студии кинохроники было выпущено 400 номеров «Союзкиножурнала», 65 номеров журнала «Новости дня», 24 фронтовых киновыпуска, 67 тематических короткометражных лент. Съемки кинооператоров за годы Великой Отечественной войны были включены в 181 документальный фильм того периода¹²⁸.

Кинодокументы военного периода показывают, как изменялось отношение к съемкам, как руководства, так и самих операторов. В начальный период войны в большей степени стало обращать внимание на повседневный быт армии, а также присутствовал, не свойственный ранее, показ потерь Советского Союза и поражения. Затем, в период наступательного движения советских войск – в связи с желанием показать масштабность действий – развивались новые способы ведения съемки, ракурсов, следовательно - новых жанров.

В хроникальных фильмах кинематография запечатлела множество событий Великой Отечественной войны – сражения, подвиги советских людей, их напряженный героический труд в тылу¹²⁹. Было показано, как последовательно наращивалась мощь Красной армии, ее сокрушительные удары, как рухнула империя Третьего рейха¹³⁰. Таким образом, кинодокументы, созданные операторами в период Великой Отечественной войны, уникальны, и должны приниматься во внимание для более полного изучения этого периода.

¹²⁸ Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны... – С. 313.

¹²⁹ Большаков И. Наши ближайшие задачи. / Искусство кино. – 1945. – №1. – С. 2.

¹³⁰ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 3.

§ 2. Фильм «Черноморцы»: образы обороны Севастополя на экране

Во время Великой Отечественной войны Севастополь и весь Крымский полуостров имел для немцев стратегическое значение, как прямой путь к нефтеносным районам Кавказа. Кроме того, захват Крыма позволял существенно сократить боевые возможности Черноморского флота.

К началу войны Севастопольский оборонительный район был одним из самых укрепленных мест в мире и включал в себя десятки оружейных позиций, минные поля, две береговые бронебашенные батареи (ББ) (на месте 35-й батареи сегодня работает мемориальный комплекс), вооруженные артиллерией крупного калибра. Зная об этом, гитлеровское командование для захвата города бросило 11-ю армию. Оборона Севастополя сорвала стратегические планы немецкого командования. Героическая оборона города началась 30 октября 1941 г. и продолжалась по 4 июля 1942 г. Севастополь защищали войска Красной Армии и силы Черноморского флота при активной поддержке населения. 4 ноября 1941 г. сухопутные войска и силы флота, защищавшие Севастополь, были объединены в Севастопольский оборонительный район, в который вскоре вошла Приморская армия. Командовал Севастопольским оборонительным районом вице-адмирал Ф.С. Октябрьский, его заместителем по сухопутной обороне был генерал-майор И.Е. Петров. Свыше 15 тысяч жителей города добровольно вступили в народное ополчение и были направлены на пополнение воинских частей.

К середине июня 1942 г. кончились последние боеприпасы, продовольствие, питьевая вода. Последний штурм Севастополя немцами начался 7 июня 1942 года. В течение 10 дней шли ожесточенные бои по всему периметру района, но в итоге к 17 июня немецкие войска захватили целый ряд важных позиций – «Орлиное гнездо» у подножия Сапун-горы, форт «Сталин» и укрепление ББ-30. Фактически город был почти взят. 30 июня, по приказу Ставки Верховного Главнокомандования высший и старший состав армии и флота оставили Севастополь.

Во главе оставшихся в городе частей был оставлен генерал-майор Новиков. В итоге в районе ББ-35 оказалось 78 230 советских военнослужащих, почти не имевших боеприпасов. Но до последнего солдаты и матросы стойко держались, защищая каждый метр, каждую комнату и отказываясь сложить оружие. Силы были не равны, и после нескольких дней боёв почти все защитники города были либо уничтожены, либо захвачены в плен. Значительную часть гарнизона и местных жителей фашисты расстреляли на месте, сразу после захвата города.

Потеряв Крым и Севастополь, советские войска лишились стратегически важного участка, путь для дальнейшего наступления немцев на Кавказ был открыт. Однако огромные потери, понесенные армией Вермахта, сделали это наступление практически невозможным. Оборона Севастополя во многом решила исход дальнейших боевых действий. Остановив немцев в Крыму, советские войска получили возможность сконцентрировать свои силы для ответного удара и переломить ход боевых действий.

Оборона города продолжалась 250 дней, в то время как многие населенные пункты европейской части СССР уже находились в зоне оккупации немецких войск, и стала примером массового героизма советских воинов. В борьбе за Севастополь по некоторым оценкам противник потерял до 300 тыс. убитыми и ранеными. В 1965 г. Севастополь получил статус «города-героя» и был награжден орденом В.И. Ленина и медалью «Золотая Звезда». Мастера советского кинематографа обратились к истории Севастополя уже в период Великой Отечественной войны и, в первую очередь, в пропагандистских целях. Официальный советский дискурс о Севастополе военного времени стал конструироваться уже в период войны. Важным моментом в данном плане явилось учреждение 22 декабря 1942 г. медали «За оборону Севастополя», которой впоследствии было награждено свыше 50 тысяч военных и гражданских лиц, защищавших город. Другим шагом в этом направлении явилось то обстоятельство, что Севастополю указом от 1 мая 1945 г. был назван «городом-героем» наряду с Ленинградом, Сталинградом и Одессой. Большую

роль в создании образов Севастополя играли мемуаристы и историки, писатели и поэты, художники и композиторы, а также кинематографисты.

Образы города, его героев и врагов на советском экране конструировались, начиная с периода Великой Отечественной войны, и данный процесс в советском культурном пространстве продолжался вплоть до конца 1980-х годов. Подобные фильмы, как правило, вписывались в официальный дискурс о прошлом и утверждали определенный набор идей в коллективной памяти советского общества. Одной из первых лент о Севастополе стала большая документальная картина «Черноморцы» (режиссер В. Беляев), снятая в 1942 г. прямо в осажденном городе фронтовыми кинооператорами В. Микошей, Д. Рымаревым, Ф. Короткевичем, А. Кричевским, Г. Донцом и А. Смолкой. Фильм был смонтирован на Центральной студии документальных фильмов уже после оставления города советскими войсками.

Почти ни одна документальная книга о Севастополе — ни историческая, ни мемуарная, ни юбилейная, ни один фотоальбом — не обошлись без фотографий Владислава Микоши. В довоенное время в качестве оператора он снимал строительство Магнитогорского металлургического комбината, будни Черноморского флота, спасение челюскинцев, проводы экспедиции на Северный полюс, визиты в Москву писателей Бернарда Шоу и Ромена Ролана.

Работу на фронте оператор начал с первых дней Великой Отечественной войны. Он оказался на Черноморском флоте, где его произвели в ранг военноморского кинооператора. «Командующий Черноморским флотом Ф.С. Октябрьский, - вспоминал впоследствии Микоша, - обратился с ходатайством, чтобы мне предоставили возможность снимать боевые действия флота»¹³¹. Объектив его камеры наблюдал за героической обороной Одессы. Затем оператор перебрался в Севастополь. С самого начала осады Севастополя Микоша находился на передовой линии фронта.

¹³¹ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 20.

В январе 1942 года Микоше поручили съемку кадров кинохроники для документального фильма «Черноморцы». Его напарником, творческим единомышленником и боевым другом (от которого он получил камеру «Аймо») стал кинооператор Дмитрий Рымарев. Творческий тандем Микоша и Рымарев называли «сухопутным оплотом севастопольской кинохроники».

Дмитрий Рымарев был одним из первых операторов-документалистов Великой Отечественной войны. Свою творческую деятельность он начинал помощником оператора Константина Писанко на Московской студии кинохроники. Рымарев стал первым оператором, работавшим с кинокамерой «Хроникон» братьев Константиновых. Уже на третий день войны, 24 июня 1941 года, Рымарев в составе первой фронтовой киногоруппы выезжает в Севастополь, на главную базу Черноморского флота. Линия фронта была еще далеко, и в боевых действиях участвовали только зенитчики и самолеты дальней бомбардировочной авиации. В боевом вылете Рымареву отказали. Но он получил разрешение установить на одном из самолетов киноаппарат с автоматическим управлением. Кинокамеру разместили на самолете, который летел в последнем звене эскадрильи. Выбор не был случайным: когда первое звено эскадрильи начинало сбрасывать бомбы, то в поле зрения объектива, направленного вниз, оказывались и падающие бомбы всей эскадрильи, и разрывы бомб на земле. Хроникальные кадры были впечатляющими. Свои первые кадры Рымарев снял в сухопутных боях на Ишуньских позициях. Героическую и трагическую оборону Севастополя он запечатлел от начала до конца.

На суше работал еще один оператор – член Союза кинематографистов СССР Ф. Г. Короткевич. Были в Севастополе и другие операторы. На флоте работали такие операторы, как Г. А. Донец – оператор и режиссер Ленкинохроники, А. И. Смолка – оператор киностудии «Ленфильм» – они, в основном, снимали с кораблей.

Режиссером фильма «Черноморцы» был В. Н. Беляев (1903 – 1967). Он работал в документальном кино с 1923 года, в 1927 – 1940 годах на Ленинградской студии кинохроники. В период Великой Отечественной войны — режиссёр фронтовых киногорупп, снимал также в партизанских отрядах. Являлся членом ВКП(б) с 1941 года. С 1942 года он был оператором и режиссёром Центральной студии документальных фильмов. Беляев считается мастером публицистического жанра в документальном кино. Как режиссёр участвовал в создании полнометражных документальных фильмов, помимо «Черноморцев», - «Линия Маннергейма" (1941), "Народные мстители" (1943), "Новая Чехословакия" (1949), "Наша земля" (1960) и др.

Военная цензура поначалу не допускала горькой правды поражений, остерегала народ от зрелища горя и смерти¹³². В связи с тем, что главной задачей пропаганды, которую выполнял и кинематограф, – было показать героизм советских солдат, поэтому при создании фильма «Черноморцы» делался упор на то, чтобы донести до зрителя идею о самоотверженности советские солдат, которые не сдавались до последнего момента, и бросали все свои силы на защиту Севастополя. Также большое внимание уделялось тому, как помогало в боях местное население. В этот фильм не должны были входить кадры отступления и поражения советских войск. Таким образом, главная цель этой киноленты – показать только героическую деятельность воинов и жителей города в период двухсот пятидесяти дневной обороны, как пример мужества и преданности советской стране.

Согласно воспоминаниям Микоши, порой приходилось делать съемки на ходу, устремившись в атаку вместе с матросами, которых немцы называли «Черной тучей» и «Черной смертью»¹³³. Они шли в атаку вместе, «останавливались, снимали и бежали дальше. Рядом рвались мины, свистели пули, падали матросы, а мы неслись с дикими криками вперед»¹³⁴. Микоша

¹³² Зоркая Н. М. Визуальные образы войны // Неприкосновенный запас, 2005. – № 2. Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2015/05/18/зоркая-нея-визуальные-образы-войны/>

¹³³ Микоша В. С киноаппаратом... – С. 30.

¹³⁴ Там же.

отмечает, что испытывал невероятный душенный подъем, когда кричали «Вперед! За родину!» и все бросались в атаку. «Меня заполняло до краев радостное чувство преодоления смерти»¹³⁵. Дорога была каждая минута, так как бывали случаи, когда то, что снимали, через малый промежуток времени стиралось с лица земли. Видимо, главным для них было, несмотря на большой риск, снять отличный материал. «Мы собирались в путь довольные, как никогда, богатым материалом, но совершенно разбитые морально»¹³⁶.

На пленку попадал разноплановый материал, который отражал как артиллерийскую стрельбу с боевых кораблей и полеты советской авиации, так и действия морской пехоты на суше, немецкую разбитую технику и трупы вражеских солдат. Город круглосуточно подвергался налетам немецких истребителей и штурмовой авиации. Операторы Микоша и Рымарев задались вопросом, как отправить пленку в Москву. «Доверить кому-либо мы боялись, самим вывозить – совесть не позволяла покидать город в опасное для него время»¹³⁷. Но киноматериалы об обороне Севастополя необходимо было, как можно скорее привезти, показать миллионам людей. Коллеги решали, кто из них полетит, стараясь убедить друг друга в том, что поездка в Москву «не менее почетна». После долгого и трудного спора выбор пал на Микошу. После его прибытия в Москву фильм был смонтирован и вышел в прокат.

Длительность киноленты «Черноморцы» составляла чуть более часа экранного времени. Закадровый текст читал Ю. Левитан, который являлся диктором Всесоюзного радио. В годы Великой Отечественной войны он читал сводки Совинформбюро и приказы Верховного Главнокомандующего И.В. Сталина. Таким образом, его голос стал известен каждому жителю СССР. Именно Юрию Левитану, благодаря уникальному тембру голоса, было доверено объявлять о взятии Берлина и о Победе в войне.

¹³⁵ Микоша В. Я останавливаю... – С. 188.

¹³⁶ Микоша В. С киноаппаратом... – С. 37.

¹³⁷ Там же. – С. 57.

В фильме рассказывается о времени весны 1942 года, когда еще были надежды, что город можно отстоять. Показана героическая эпопея обороны Севастополя, мужество и отвага его защитников, боевые действия Черноморского флота, защищавшего город с моря и обеспечившего непрерывное снабжение города живой силой, боеприпасами и продовольствием. Фильм заканчивается эвакуацией Севастополя, которая была произведена по приказу Верховного главнокомандования.

Документальный фильм «Черноморцы» состоит из нескольких частей. В первой части присутствует вводная часть (виды Севастопольской бухты и самого города), воздушные бои с противником, а также тыл – госпитали, производство оружия. Во второй части показана подготовка к наступательной операции, совещание командования, выход в море подводной лодки. В следующей части – бой морского десанта и действия военных кораблей. Завершение операции, ее последствия (убитые и пленные немцы) показаны в четвертой части фильма. Далее фильм демонстрирует, как советские матросы справляются с пожарами и стихией по возвращении в порт. Первая половина шестой части посвящена досугу и отдыху солдат, а вторая – атаке краснофлотцев. В завершающей части фильма представлены эвакуация населения, разрушения города после бомбардировок, а также бой отходящей советской пехоты с врагом.

Тон всему фильму задают начальные титры, где говорится про то, что «советский город с беспримерным мужеством и стойкостью отбивал бесчисленные атаки немецких войск». При этом отмечается, что Севастополь был оставлен, но особое внимание обращается именно на героизм солдат и подчеркивается значимость этой обороны для дальнейшего хода войны.

Документальная кинолента «Черноморцы» показывала связь действий воинов Великой Отечественной войны с «первой обороной» Севастополя (октябрь 1854 г. – август 1855 г.) во время Крымской кампании. В связи с этим присутствуют кадры пейзажа Севастопольской бухты, а также памятника героям Севастопольской обороны времен Крымской войны и еще

неразрушенный памятник генералу В.А. Корнилову. На фоне этих кадров звучат такие слова, как «колыбель мужества и славы», «нерушимый пример верности Отчизне».

Затем происходит резкий переход на зенитные батареи, артиллерию, разрушенные здания. И, можно сказать, в ответ на это советские истребители «кидаются в атаку на врага». Примечательно, что самолеты летят в кадре справа налево, это воспринимается зрителем, как обороняющиеся действия. В этом эпизоде делается акцент на том, что советский летчик догоняет и сбивает вражеский самолет, и при этом звучит воодушевляющая музыка. Затем камера подробно останавливается на разбитом немецком самолете. В целом это говорит о том, как показан образ врага – например, в виде поверженной военной техники. Также в противовес показаны кадры взрывов от немецких орудий и бастионы советских укреплений города.

Когда идет рассказ о советских солдатах, внимание сужается до определенных личностей. Названы фамилии, их заслуги, сами они – показаны крупным планом. То есть для создателей фильма было важно показать героическую оборону и лица самих героев. Например, крупным планом показаны летчики Бубин, Авдеев, их товарищи, которые обсуждают план полета. Затем – кадры разбитого немецкого самолета. Потом идет рассказ о снайпере Л. Павлюченко, на счету которой значилось 343 фашиста.

На протяжении всего фильма звучат различные фразы, которые могут восприниматься, как лозунги. К примеру, «Жизнь и фашизм – понятия несовместимые» или «Смерть и разрушение несет за собой фашизм» (на фоне кадров разрушенного города). Это способствовало созданию образа врага, поднятию у зрителя патриотического духа и желания победить врага в лице немецких оккупантов.

Судя по фильму, гражданское население также внесло существенный вклад в оборону Севастополя. Зрители видят воинов народного ополчения, рабочих на военных предприятиях, сотрудников типографии газеты «Маяк коммуны», выходящей в осажденном городе. Достаточно подробно показаны образцовые

госпитали, изготовление мин и снарядов, на которых писали «смерть Гитлеру», в больших масштабах. Примечательно, что изготовление оружия происходит быстро и ловко, фраза «металлическая лава била из Севастопольских недр смертоносным потоком» сказана для усиления момента и складывания образа непобедимости армии и советского народа.

В фильме также рассказывается о городской жизни, о существовании школ и общежитий. Показано мирное население, в частности – женщина с коляской. Все это говорило о том, что «город продолжал жить» и как «мужественно переносило все испытания» население города. Уделяется внимание строю солдат, который идет по улицам города. Звучат такие слова: «Дети росли моряками. Они сошли с кораблей, чтобы бить врага на суше». Здесь делается акцент на том, что солдаты готовы защищать Севастополь. Неким символом победы становится бронепоезд «Железняков»¹³⁸, идущего на выполнение боевого задания. Эта «железнодорожная крепость» курсировала в окрестностях Севастополя, обстреливая вражеские позиции.

Киномента демонстрирует особенности боевых действий советских войск за Севастополь при активной поддержке флота. Показана атака торпедных катеров, формирования которых называли «морской кавалерией». Несколько эпизодов демонстрируют действия советских моряков-десантников, доставляемых на подводных лодках в тыл врага. Отдельный блок посвящен командирам бригад морской пехоты. Например, выделяется командир 7-ой бригады Е. И. Жидилов. Он с первых дней осады оборонял со своими матросами город, «не сделав ни шагу назад». Такие моменты характеризуют в целом определенный настрой обороняющихся, что соответствует цели данного фильма.

Большую часть киноленты занимает наступательная операция эскадры. Она показана от составления плана командованием до возвращения крейсера

¹³⁸ Бронепоезд был назван в честь участника революции и гражданской войны в России матроса А.Г. Железнякова (1895 - 1919), близкого по политическим взглядам к анархистам. Он погиб на Южном фронте (Украина), командуя бронепоездом, в одном из боев с белыми. Похоронен как герой революции на Ваганьковском кладбище в Москве.

обратно после боя. Из руководителей обороны больше эпизодов уделено командующему Приморской армией генералу И.Е. Петрову, нежели начальнику Севастопольского оборонительного района и командующему Черноморским флотом адмиралу Ф.С. Октябрьскому. Последний появляется на экране только один раз, а генерала Петрова зрители видят в трех эпизодах. Видимо, генерал Петров был более доступен для кинооператоров. Кроме того, судя по воспоминаниям защитников Севастополя, он был «душой обороны», часто посещал передовую, нежели адмирал Октябрьский. При разработке и обсуждении плана они внимательно слушают друг друга, указывают на карту.

Когда картина демонстрирует советские военные корабли, голос за кадром говорит: «Точно в назначенный час эскадра выходит в море». При подготовке к высадке с кораблей, закадровый голос проговаривает задание для десанта в этой операции. Подобные комментарии встречаются часто в ходе этого фильма. Следовательно, подчеркивается четкое следование плану, разработанному командованием. Показана беспрепятственная и мгновенная высадка разведчиков, а затем десанта. Примечательно, что на кадрах движения советских кораблей вражеские снаряды не попадают в катера, а взрываются рядом, не нанося урона. Это происходит под песню «Морская гвардия» (авторы – Ю. Милютин, В. Лебедев-Кумач, 1942 г.). В данной песне есть такие строки: «Морская гвардия идёт уверенно, любой опасности глядит она в глаза. В боях испытана, в огне проверена, морская гвардия - для недругов гроза!». Также в этой песне есть слова про лидера Советского государства: «Растил их героями Сталин, и Сталин к победе ведёт». Заметно, что, в целом, в фильме вполне справедливо не выпячивается его роль. Лишь в одном из кадров говорится о традиции моряков красного флота – «лучшие люди перед боем вступают в ряды ленинско-сталинской партии большевиков». Таким образом подчеркивается организующей роли партии.

Перед боем моряки выглядят спокойными, уравновешенными. Один играет на гитаре, другие – в шахматы. Как только дан приказ о высадке, моряк кладет

гитару и берет оружие. Эти кадры показательны в плане изображения организованности и собранности солдат.

Стоит отдельно сказать о движении кораблей. В представлении зрителя, движение слева направо воспринимается как наступление, а, наоборот, справа налево – как отступление. Здесь же присутствует перемещение как в одну, так и в другую сторону. Из-за этого при просмотре возникает путаница. Возможно, в фильме были вставлены все те удачные кадры, которые были сняты кинооператорами.

Во время показа одной из военных операций фоном звучит напряженная, нагнетающая музыка с редкими комментариями, такими как: «Быстрая и слаженная работа», «Залп!», «Огонь по батареям врага», «Враг отвечает». В период самого боя использованы и панорамные съемки, и кадры, снятые с воздуха. Это сделано для того, чтобы показать масштабность действия. Кульминационные эпизоды фильма демонстрируют атаку моряков в черных бушлатах, смело бегущих на позиции противника. Внимание уделяется эпизоду, когда в крейсер попал горящий снаряд, который тут же краснофлотец Кушкарев выбрасывает за борт, тем самым он «спас весь корабль». В целом на протяжении всей операции советские моряки показаны с наилучшей стороны. Например, при повреждениях пробоинах, пожарах на корабле, матросы быстро, слаженно восстанавливают и укрепляют корабль. «Ничего не страшно, если команда грамотно и быстро борется за живучесть корабля». При этом спокойные, собранные лица показаны крупным планом. Также с положительной стороны показана военная медицина. «Твердые и спокойные руки морского хирурга» быстро и грамотно выполняют медицинскую операцию раненому на корабле.

После того, как склад противника был уничтожен, крейсер «с честью выходит из боя». В пути они сталкиваются с сильным штормом. Таким образом, помимо борьбы с врагом фильм демонстрирует противостояние советских моряков сильным штормовым ветрам на Черном море в зимний период, когда конструкции кораблей покрывались льдом. Согласно

комментарии, звучащим за кадром, моряки, шутя, называли суровый черноморский ветер норд-ост «свежей погодой». «Целые сутки эскадра боролась со штормом» – сообщают зрителям титры. Справившись с трудностью, десант возвращается в порт.

В фильме представлены кадры досуга и развлечений советских воинов. По возвращении эскадры после выполненного задания, на фронт прибыла бригада артистов. От пения девушек на лицах солдат появлялись улыбки. Один из них повернулся в камеру и радостно посмотрел в объектив. Таким образом, появился контакт солдата с зрителем.

Далее происходит переход с упоминанием погибших на фоне памятника адмиралу В.А. Корнилову. «Любовь к другу переходит к ненависти к врагу». И затем следуют сцены наступления советских воинов. Для усиления эмоциональности момента звучит фраза: «Когда дело доходит до штыка – форма одежды – парадная». Контратаку поддерживают и корабли, и авиация. Тем самым акцентируется внимание на том, что в крайний бой брошены все силы.

В целом можно сказать, что в фильме больше представлено победных наступательных операций, нежели оборонительных. Вплоть до последних минут киноленты складывается образ непобедимого города. Однако титры «противник ожесточенно и непрерывно штурмовал город с суши и с воздуха» резко меняют ситуацию. При сложившейся обстановке советские солдаты продолжали бороться на пределе своих возможностей, совершая «чудеса воинской доблести и геройства». Примечателен кадр, когда волна накрывает лежащую на берегу фуражку, видимо, убитого командира.

Кинолента не показывает события, связанные с оставлением Севастополя советскими войсками в начале июля 1942 г., только голос за кадром сообщает об этом факте. До этого момента зрители могли видеть лишь эпизоды «успешной эвакуации» женщин и детей, раненных воинов на кораблях Черноморского флота. Как известно, на самом деле, снятие обороны Севастополя и эвакуация происходили без всякого плана и предварительной

подготовки, поэтому не все смогли спастись, избежать гибели или плена. По некоторым оценкам в Севастополе осталось свыше 70 тысяч советских военнослужащих, многих из которых либо погибли, либо попали в плен.

После слов «наши войска покинули Севастополь» сразу же говорится об огромных потерях со стороны Германии в период обороны и что приобрели они вместо города только руины, а также о том, что героическая оборона Севастополя войдет в историю. Последние кадры фильма сопровождаются следующей фразой: «Героическая оборона – нерушимый пример верности Отчизне. Самоотверженная борьба севастопольцев служит примером героизма для всей Красной армии и советского народа». На экране – кадры, похожие на начальные в фильме - пейзаж Севастопольской бухты.

Таким образом, создатели фильма с главной целью - показать героизм советских солдат – справились. Киновед Л.Н. Джулай отмечает, что «фильм "Черноморцы", при необходимых тонах бодрости и уверенности в победе, в возвращении - был правдивый. В нем звучали и трагические, и оптимистические ноты»¹³⁹.

Была донесена идея самоотверженности защитников с помощью кадров наступательной операции, боевых вылетов истребителей и завершающих кадров обороны города. Конечно, создатели картины не показали, и не могли по цензурным канонам, показать более правдивую историю об обороне Севастополя. Видимо, много сцен, снятых для фильма, носили постановочный характер, когда советских воинов или гражданских лиц просили производить те или иные действия перед кинокамерой. Но при этом, конечно, в фильм вошли кадры, снятые непосредственно, без всяких постановочных приемов.

Итак, образы фильма «Черноморцы» можно разделить на следующие категории: образы «наших» - воины и гражданское население, защищавшие Севастополь, руководители обороны. Здесь нужно отметить, что больше половины экранного времени отведено наступательным операциям советских

¹³⁹Джулай Л.Н. Документальный иллюзион... – С. 86.

войск — как авиационным атакам, так и, в большинстве своем, морским операциям. Особое внимание уделяется показу мощи и величия Черноморского флота при помощи показа кораблей снизу и панорамных съемок. Также достаточно подробно рассказывается о работе тыла, показательны, например, крупные планы снарядов с надписью: «Смерть Гитлеру!». Матросы, солдаты пехоты и командование изображены собранными, смелыми и бесстрашными, их лица — серьезные. Они мужественны — не только мужская половина, но и все население города, женщины и подростки, так как они своими руками воздвигли оборонительные укрытия. Они проявляют заботу друг к другу и защищают, если товарищ под угрозой. Солдаты испытывают спокойствие и уверенность перед боем. «Черная туча» — так называет их враг, «сила и сталь», «воля и огонь» — такие термины использует авторы киноленты в отношении советских воинов. На протяжении фильма особо подчеркивается, что от каждого краснофлотца зависит успех боя. К образам «наших» стоит отнести и потери с советской стороны. Обойти тему поражения не представлялось возможным. В картине достаточно подробно показаны разрушения города как результат обороны Севастополя. Что касается человеческих жертв — то смерть солдат на экране представлена за весь фильм трижды — и только в конце фильма. В фильме не сказано ни о проблемах в Красной армии и на флоте, ни о советских масштабных потерях (есть только эпизод с раненым краснофлотцем Киселевым), ни о неподготовленной эвакуации из Севастополя. Данные эпизоды намерено не были включены в фильм, так как они не соответствуют пропагандистским целям картины. Создатели киноленты свели тему потерь советского народа к минимуму, а с помощью показа наступательных операций добивались того, чтобы у зрителя сложилось впечатление непобедимости даже в условиях обороны и отступления красной армии.

Среди руководителей обороны представлены адмирал Октябрьский и генерал Петров, некоторые другие высшие воинские чины. Но образ Сталина практически отсутствует в фильме. Видимо, кинолента по своему содержанию,

хотя и была героической, но не показывала победу, а имя Сталина советская пропаганда связывала только с победами.

Следующая категория – образы «чужих», то есть врагов – немцев, штурмующих Севастополь. Фильм «Черноморцы» создавали на основе лишь отечественной кинохроники, и поэтому образы врагов представлены на экране лишь в виде трофейной военной техники и отдельными группами взятых в плен немецких солдат. Показаны также кадры, изображающие жертв оккупантов, что должно было подчеркнуть их жестокость и варварство. Наступательные операции немцев занимают незначительное количество времени в фильме – одну шестую часть. Однако представляется, что штурм города велся «ожесточенно и непрерывно». Такое ощущение складывается за счет руин, которые подробно показаны. В конце фильма враг представлен как «ненавистный оккупант», который массовыми налетами разрушал Севастополь. Детально изображены потери со стороны немцев, как человеческие (на фоне слов «это была его последняя очередь», «теперь берег молчит»), так и технические – поверженные самолеты.

В отдельную категорию следует выделить образы природы – Крыма и Черного моря. Кадрами Севастопольской бухты начинается и заканчивается фильм. Бескрайнее море сочетается с мощью советских кораблей, что было удачно показано авторами фильма. Здесь есть и обратная сторона – присутствуют кадры, когда крейсер попал в шторм. С этой проблемой моряки справляются спустя сутки – это продемонстрировано для того, чтобы указать на героизм и бесстрашие советских моряков. В фильме есть эпизод, в котором показаны сожженные заросли, так как это было удобно для борьбы с немецкими автоматчиками. Таким образом, даже уничтожение природы показано как вынужденная мера для успешной операции против немецких оккупантов.

Из вышесказанного можно сделать вывод об образе войны в целом и об обороне Севастополя в частности. Она представлена как бесстрашные боевые действия советских войск в ответ на жестокий штурм города врагом. При этом

в данном фильме больше всего внимания уделяется ответным наступательным операциям Красной армии и флота. Персонажами являются герои, самоотверженные защитники города, которые проявляют отвагу и мужество в борьбе с немецкими захватчиками. Образ войны представлен верными действиями советского командования, которые имеют большое значение, несмотря на оставление города врагу, по этой причине у зрителя складывается уверенность в том, что справедливость будет восстановлена, а враг в будущем будет повержен.

Данные кинематографические образы складывались при помощи определенной, специально выверенной, последовательности кадров. Фильм построен на нескольких эпизодах, которые логично следуют друг за другом. В начале фильма продемонстрирован налет немецкой авиации и, как следствие, разрушения города. Далее следуют советские наступательные операции, что воспринимается зрителем как ответная реакция. Четко выражена последовательность организованных действий всей команды, без препятствий и промахов. К примеру, о слаженности работы свидетельствует эпизод, когда одни подводные лодки возвращаются в порт, а другие тут же отправляются в море. Это сделано для того, чтобы указать на правильность политики руководства и четкий план действий защитников города. Этому способствует даже то, что показаны эвакуация раненых, женщин и детей, что представляется верным в той ситуации.

Использован прием резких переходов, например, от карты боевой операции – к морю, где происходил бой, от бинокля, в который смотрит командир – к тому, что он видит. Таким образом, камера и, соответственно, зритель становятся непосредственными наблюдателями происходящего.

На протяжении фильма для погружения зрителя в атмосферу войны использованы кадры, которые служили фоном для тех или иных событий. К примеру, лечение раненого на борту сопровождалось фрагментами взрывов и стрельбы со стороны кораблей противника.

С точки зрения кинематографических приемов представляет интерес переход от контрнаступления к отступлению и эвакуации населения. Это происходит в последние 7 минут фильма. Показана бомбардировка немецко-фашистских войск на фоне тихой музыки и молчания закадрового голоса. О произошедшем зрителю рассказывают титры, и тогда происходит понимание того, что город будет оставлен.

Из световых решений в фильме присутствуют взрывы снарядов в полной темноте – так как съемка производилась ночью. В картине применены разные планы съемок – панорамные, снизу, с воздуха, крупные планы. Правильный выбор того или иного плана служит для усиления восприятия масштабности действий или акцентировании внимания в соответствии с замыслом автора.

Отдельно стоит сказать о звуковом сопровождении фильма. Можно выделить три типа звуков, которые использовались в картине. Первый – напряженная, нагнетающая и довольно громкая мелодия. Служила фоном для изображения бухты, атак советских солдат, тыла – то есть изготовления оружия, рассказов о летчиках, снайперах. Таким образом подчеркивается важность данных кадров и держит зрителя в напряжении. Второй тип – спокойная, сдержанная музыка, которая использовалась при показе совещания командования, а также отправления десанта в море и следования эскадры в пути. Это сделано для того, чтобы сложилось впечатление организованности и верности действий. Третий тип – абсолютная тишина. Очень важно заметить, где отсутствовала музыка, так как достигалось сосредоточение внимание зрителя на происходящем. Это кадры, когда производились взрывы снарядов и стрельба танков с советской стороны.

Чтобы понять и проследить контекст создания и выхода в свет фильма «Черноморцы», нужно провести сравнительный анализ с другим документальным фильмом тех лет. Фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (режиссеры Л. Варламова и И. Копалин) вышел на экран в феврале 1942 г. Кинолента стала первым полнометражным фильмом о крупной победе СССР. Этот фильм представляет интерес для данной работы, так как

можно по нему проследить, как происходил переход от изображения обороны к контратакам наступательным операциям.

В трудные для Москвы дни, когда враг оказался на расстоянии 25-30 километров от города, москвичи увидели на экранах новый киножурнал - «На защиту родной Москвы». Его стала выпускать группа кинорежиссёров, оставшихся в Москве (Л.Варламов, Б.Небылицкий, Р.Гиков, Н.Карамзинский, И.Копалин, С.Гуров).

Из материалов, присылаемых на студию фронтовыми кинооператорами, они монтировали короткие очерки и отдельные сюжеты, в которых рассказывалось о боях на подступах Москвы, о военных буднях советской столицы. Последние номера киножурнала (за зиму 1941/42 г. было выпущено девять выпусков) информировали зрителя о ходе контрнаступления частей Красной Армии и разгроме фашистских войск под Москвой. Большая часть этого материала вошла впоследствии в документальный фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (режиссеры Л. Варламова и И. Копалин). В своих воспоминаниях И. Копалин писал, что сценарий написать было невозможно и они только «распределили операторов так, чтобы охватить все участки фронта. Мы задумали показать героизм и мощь нашей армии, и одновременно облик врага, зверства фашистов. Мы понимали, как важно показать народу первые успехи нашей армии»¹⁴⁰.

Кинолента стала первым полнометражным фильмом о крупной победе СССР. Создатели фильма были удостоены Государственной премии. Американская академия кино признала фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» лучшим документальным фильмом 1942 года. Картина, рисующая поражение гитлеровской армии, пользовалась огромным успехом у населения и стала первым лауреатом премии «Оскар» среди советских картин. Оператор Л. Мазрухо вспоминал, как маршал Г. К. Жуков отзывался об этом

¹⁴⁰ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 24.

фильме. «Надо, чтобы в дни перед штурмом во всех соединениях смотрели эту ленту. Она показала, как мы умеем воевать»¹⁴¹.

Охват материала в фильме довольно широк - от улиц Москвы, перекрытых брустверами и надолбами, прикрытых аэростатами воздушного ограждения, до полей сражений с еще дымящимися поверженными орудиями, воронками; от оставленных оккупантами виселиц до разрушенных, оскверненных святынь - Ясной Поляны, дома Чайковского в Клину, великолепного собора в Новом Иерусалиме. Стилистика фильма была подчинена идее защиты Москвы, Родины, советского народа.

В начале фильма показано строительство укреплений в городе. В отличие от «Черноморцев», здесь видна организованность, массовость этого процесса. Для обеспечения рабочей силой создавались рабочие батальоны, а также мастерские. При подготовке обороны Москвы происходило патрулирование города, запуск аэростатов, сооружение баррикад, приём добровольцев в истребительные отряды, производство вооружений и боеприпасов.

Для показа вооружения советских солдат использована резкая смена кадра. Происходит мгновенный переход от изготовления оружия к взрыву, и так несколько раз. Здесь есть сходство с фильмом «Черноморцы». Там также показана масштабность изготовления снарядов и мин.

В картине «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» только в начале уделяется время для показа обороны города. В дальнейшем делается акцент на наступательных действиях. На протяжении всего фильма играет победоносная музыка, такие песни, как «Священная война» (Муз. А. Александров, стих. В. Лебедев-Кумач, 1941) и «Марш защитников Москвы» (Муз. Б. Мокроусов, стих. А. Суркова, 1941). Примерно также происходит и в «Черноморцах», только в обратном порядке.

В фильме прозвучали фрагменты речи Сталина, в то время как в «Черноморцах» фигура вождя не только не показывается, но и не говорится о

¹⁴¹ Цитриняк Г. Не забыто... – С. 47.

нем. Видимо, это связано с тем, что Севастополь пришлось оставить советским войскам и флоту, а имя Сталина, с точки зрения советской пропаганды необходимо связывать только с победами. В кадры «Разгрома немецко-фашистских войск под Москвой» попали генерал армии Г.К. Жуков, генерал-лейтенант Е. К. Арсеньев, генерал К. К. Рокоссовский, генерал И. В. Болдин, генерал В. И. Кузнецов, генерал Л. А. Говоров, генерал И. С. Конев и многие другие. Здесь стоит заметить, что кроме командиров ничьи фамилии больше не назывались. Напомним, что в фильме «Черноморцы» не раз отдельные эпизоды были посвящены снайперам, матросам, с указанием их имен и заслуг.

В Москве было больше возможности снять трофеи, поверженную технику, пленных, убитых. Обращает на себя внимание то, что говорилось за кадром. «Жалкое отребье», «выродки» - так называли пленных немцев. Такого отношения не было показано в фильме «Черноморцы». В конце обоих фильмов присутствуют кадры разрушенных зданий, памятников. Показан тот урон, которые нанесли немецкие оккупанты.

Сравнительный анализ данных фильмов показал, насколько по-разному показан противник в условиях обороны и наступления. В первом случае акцентировалось внимание на действиях солдат и матросов, как они самоотверженно защищали свою землю. Во втором – показан масштаб нанесения урона немецкой армии, в деталях – трофеи и пленные. В данном случае образ врага предстает в ином свете.

Цели этих двух фильмов, в общем плане были похожи – показать героизм советского народа, справедливый характер войны со стороны СССР, правильность действий советского руководства. Однако то, с помощью каких средств достигалась цель, говорит о развитии образа врага в кино и советского кинематографа в целом. При этом, если речь шла о победе, сразу всплывало имя Сталина как Верховного Главнокомандующего.

Фильм «Черноморцы» – первая советская документальная кинолента о Севастополе заложила основы канонов, по которым создавались другие кинематографические произведения об этом городе-крепости на Черном море.

Данная картина была удостоена Сталинской премии, а также названа в советской прессе одним из выдающихся документальных фильмов, наряду с картинами «Сталинград», «Ленинград в борьбе», которые «для многих поколений останутся ярчайшими документами о великой борьбе советского народа за честь и независимость своей Родины». Режиссер В. Н. Беляев, операторы Ф. Г. Короткевич, В. В. Микоша и Д. Г. Рымарев получили премии второй степени, а также «за проведенную работу, создание героического фильма «Черноморцы» В.В. Микоша был награжден орденом «Красного знамени».

В данном фильме, пусть и в минимальном количестве, показана горечь поражения, каким трудом дается выполнение приказа об отступлении. В фильмах до «Черноморцев» режиссеры следовали строгому правилу «не показывать потери, смерть советских солдат». В целом фильм направлен на демонстрацию мужества, стойкости и самоотверженности как солдат и матросов, так и гражданского населения. Показать это в условиях отступления Красной армии было крайне сложно, но создателям фильма удалось это сделать.

Реакция зрителей на фильм нам неизвестна. В условиях тоталитарного сталинского режима, да еще в период войны, любая критика пропагандистского и патриотического фильма была просто невозможна и могло быть зафиксировано лишь положительное мнение о фильме. Фильм должен был способствовать поднятию патриотического духа советского народа, стремлению к скорейшему изгнанию немецких оккупантов с территории Советского Союза. При этом фильм заложил фундамент для конструирования определенных образов Великой Отечественной войны относительно «второй обороны» Севастополя («первая оборона» происходила в 1854 – 1855 гг.). Эти кинематографические образы формировали в коллективной памяти советских людей представления только о героизме и жертвенности, все остальные аспекты истории обороны Севастополя, не удобные для власти, замалчивались.

Заключение

Информативная ценность кино-фото-фоно-документов значительна. Они фиксируют непередаваемый никакими другими средствами облик времени и имеют большое значение выяснения не только для достоверности описываемых в письменных источниках событий и явлений, но могут многое сказать об их создателях и о тех, для кого они создавались. Кинодокументы – источники недавнего происхождения и в последнее время привлекают все большее внимание историков.

Формирование советского документального кинематографа проходило под государственной опекой. Руководством государства высказывались четкие требования к тому, что показывали на экране. Таким образом, формировались типы агитационных образов, таких как «Родина», «советский народ», «коллектив», «подвиг», «труд». Отличительной чертой советского кинематографа является то, что нигде больше документальное кино не занимало такого высокого статуса и выступало как государственное искусство.

В годы Великой Отечественной войны киноискусство рассматривалось как мощное средство пропаганды для патриотического воспитания масс, поддержания морального духа народа с целью мобилизации населения для решения определенных задач. С другой стороны, с помощью кино конструировались определенные образы культурной памяти о войне в рамках советского дискурса. Первое место по значимости занимала кинохроника,

оперативно рассказывающая о ходе военных действий, о работе тыла, жизни страны в условиях военного времени. Затем, на основе кинохроники стали снимать документальные фильмы.

Работа военных кинооператоров, которых насчитывалось на разных фронтах 258 человек, проходила в тяжелых условиях. С одной стороны, они находились под контролем советских политработников и их отснятую пленку проверяли цензурные органы, но с другой стороны, они сами определяли сюжет и ракурс съемки.

Кинодокументы военного периода показывают, как изменялось отношение к съемкам, как руководства страны, так и самих операторов. Директивы «сверху» давали наставления по поводу съемок: список предметов, трофеев, локаций, которые должны попадать в кадр. Также существовали запреты относительно того, что категорически нельзя записывать на камеру: потери советских войск, неприглядный вид советских воинов, дезертиров и мародеров. В первый период войны в условиях отступления Красной армии снимать наступательные операции не представлялось возможным. В связи с этим цели корректировались самими операторами, которые находились на фронте. Таким образом, в начальный период войны в большей степени они обращали внимание на повседневный быт армии, а также присутствовал, неразрешенный показ некоторых потерь советских войск, но с элементами героизма. Затем, в период наступательного движения советских вооруженных сил – в связи с желанием показать масштабность действий – развивались новые способы ведения съемки, ракурсов, а следовательно – новых жанров.

Кинохроника и документальные фильмы запечатлели, во многом позитивные моменты, например, как последовательно наращивалась мощь Красной армии, ее сокрушительные удары. Однако более внимательное изучение данных кинодокументов, и особенно их второго плана, позволяет выявить и другие аспекты запечатленных кинообразов. Таким образом, кинодокументы, созданные операторами в период Великой Отечественной

войны, уникальны, и должны приниматься во внимание для более полного изучения этого периода.

В центре нашего исследования – фильм «Черноморцы», созданный в 1942 г., который являлся первой советской документальной кинолентой военных лет о Севастополе. Фильм изучался на трех уровнях. Первый из них – это докинематографический уровень. Здесь были изучены причины появления и замысел фильма, особенности съемок, главным образом, работа кинооператоров на основе их воспоминаний и документов. Сделан вывод о том, что главная цель картины «Черноморцы» – показать только героическую деятельность воинов и жителей города в период двухсот пятидесяти дневной обороны как пример мужества и преданности советской стране.

Второй уровень – кинематографический. На этой стадии, используя подходы и методы визуальной антропологии, были изучены кинематографические образы фильма, средства их выразительности, идеологическое содержание картины в целом. Кинематографический образ складывается из показанных персонажей, обстановки, из отношения авторов фильма к представленным сюжетам. Вывод о последнем можно сделать по комментариям и музыкой за кадром. Из причин создания определенных образов в фильме "Черноморцы" можно отметить следующие: ведение патриотической пропаганды с целью мобилизации советского общества во время войны; показ справедливого характера войны со стороны СССР; создания условий, когда должны отсутствовать какие-либо сомнения и критика действий советского и военного руководства; конструирование на экране образа врага (немцев) как жестоких варваров, разрушающих культуру и основы человеческой цивилизации; внушение оптимизма советским гражданам, что победа над врагом в любом случае состоится. Кинематографические образы конструировали и коллективную память советских людей о войне.

Образы фильма «Черноморцы» можно разделить на следующие категории: «наши», «чужие», «природа», «война». Первая группа образов характеризуется

показом мощи и величия Черноморского флота. Это достигается образами самоотверженных, спокойных перед боем воинов (солдат и матросов), которые заботятся друг о друге. Представлены жители Севастополя, труженики тыла, которые все силы направляли на обеспечение обороны города. Показаны руководители обороны, прежде всего генерал И.Е. Петров и адмирал Ф.С. Октябрьский, принимавшие решения о проведении боевых операций. Потери советских воинов практически не показаны на экране

Следующая категория – это образы «чужих», которые представляется, как «ненавистные оккупанты» в лице немецких военнослужащих. Они, как варвары, разрушают все на своем пути, и «вооруженные до зубов», ожесточенно и непрерывно штурмуют Севастополь. Потери с немецкой стороны представлены в виде поверженной трофейной военной техники и отдельных групп взятых в плен немецких солдат.

Образы «природы» характеризуются показом Севастопольской бухты, бескрайнего моря, которые сочетались с мощью и величием Черноморского флота, а также зимними штормами, с которыми приходится бороться советским морякам.

Из вышесказанного можно сделать вывод об образе войны в целом и относительно обороны Севастополя в частности. Эта эпопея представлена как бесстрашные боевые действия советских войск и флота в ответ на жестокий штурм города врагом. В следствие акцентирования внимания на верные действия и указы советского командования складывается образ непобедимости советской армии.

Таким образом, кинематографические образы формировали в коллективной памяти советских людей представления о героизме и жертвенности, справедливой войне «под мудрым руководством» советского правительства, а все остальные аспекты истории обороны Севастополя, неудобные для власти, замалчивались.

Что касается методов визуальной антропологии, то была, главным образом использована «зеркальная теория кино» З. Кракауэра, согласно которой любой

фильм содержит образы, которые касаются лишь некоторой части действительности. Кинокартина, как правило, содержит такие психологические моменты, как настроения, страхи, надежды ее создателей. В то же время, в создании киноленты опосредованно участвуют и зрители, поскольку кинематографисты ориентируются на их предпочтения и ожидания. Часто Кракауэра относят к представителям Франкфуртской философской школы. С точки зрения основного концепта этой философской школы – главной функцией кино является пропаганда определенных идей. Для того, чтобы быть убедительным фильм должен отличаться более реалистичными образами и тогда пропаганда будет более убедительной.

С нашей стороны, была предпринята попытка сравнить события обороны Севастополя и то, как реальность была отражена в фильме «Черноморцы». Этот подход также соответствует наиболее распространенному, позитивистскому способу изучения кинофильмов, который состоит в том, чтобы выверить, насколько точно восстановлены события. Этот аспект важен для определения достоверности событий, показанных в фильме, так как задача автора документального фильма, снимающего «прямой» камерой, – максимально достоверно, без искажения передать характер события и сюжетно важные объекты. С другой стороны создатели кинокартин являются носителями определенной идеологии или эта идеология навязывается им со стороны государства.

Здесь стоит отметить, что в фильме «Черноморцы» не сказано о проблемах советских войск и флота, ошибках командования, а тема потерь была сведена к минимуму. Эти аспекты не соответствовали целям картины. Таким образом, у зрителя складывалось впечатление непобедимости советского народа даже в условиях обороны и отступления Красной армии и Черноморского флота из Севастополя. Главная оптимистическая идея фильма заключается в том, что, несмотря на оставление Севастополя, победа над врагом неизбежна. Такая мужественная и жертвенная оборона Севастополя нанесла колоссальный ущерб врагу, и скоро этот враг будет разбит.

На третьем уровне изучения (посткинематографическом) мы попытались определить место фильма в советском культурном пространстве с момента первого выхода на экран. Таким образом, главные цели этой киноленты состояли в том, чтобы показать только героическую деятельность воинов и жителей города в период двухсот пятидесяти дневной обороны как пример для подражания; справедливый характер войны с жестоким врагом; правильность политики советского руководства. Все эти цели были обусловлены патриотической пропагандой, создаваемой на экране для того, чтобы мобилизовать советское общество в условиях войны.

Подобные фильмы, как правило, вписывались в официальный дискурс о прошлом и утверждали определенный набор идей с точки зрения формирования коллективной памяти советского общества о Великой Отечественной войне. Документальный фильм «Черноморцы» не стал исключением. Эта кинолента призвана была способствовать поднятию патриотического духа советских людей в условиях военной мобилизации. При этом фильм заложил фундамент для конструирования определенных образов Великой Отечественной войны в дальнейшем.

Кинодокументы в большей степени подтверждают те выводы, которые могут быть сделаны исключительно на основе просмотра самих фильмов, однако они позволяют объяснить разнородность продукции фронтовых кинооператоров. История советского документального кино в военные годы выразительно показывает, насколько сильно первый этап войны изменил жизнь в стране на всех уровнях: эстетическом, политическом, социальном. На эстетическом уровне невозможность снимать военные победы заставила операторов обратить внимание на повседневный быт армии, а значит, развить новые жанры и новые способы съемки. На социальном уровне заметна относительная независимость, которую получили операторы и режиссеры.

Особенность военной кинохроники и документальных фильмов заключалась в том, что в условиях мобилизации Советским государством документального кино, предполагалось, что сама «реальность» станет предоставлять отличный

материал для пропаганды. Но в этих фильмах, согласно теории З. Кракауэра, присутствовала только часть реальности, представленная на экране, ее «осколки», запечатленные на кинокамеру. Такие фильмы репрезентировали психологические страхи, надежды, ожидания их создателей. И, конечно, эти киноленты создавались с ориентацией на ожидания зрительской аудитории, в том числе властей.

Таким образом, документальный фильм «Черноморцы» стал ярким примером того, как в условиях отступления советских войск можно показать героизм солдат и матросов, способствуя поднятию патриотических настроений в обществе, замалчивая горечь потерь и поражений, крупных ошибок руководителей, и в то же время средствами кино превратить поражение в победу.

Список источников и литературы

Источники

Визуальные источники

1. Битва за Севастополь [Видеозапись] / реж. В. Н. Беляев. – М.: Центральная студия документальных фильмов, 1944. – Фильм вышел на экраны в 1944 г.
2. Герой Севастополя [Видеозапись] / реж. Ш. И. Хомерики. – Тбилиси: Сектор хроники Тбилисской студии, 1942. – Фильм вышел на экраны в 1942 г.
3. Разгром немецких войск под Москвой [Видеозапись] / реж. Л. В. Варламов. – М.: Центральная студия кинохроники, 1942. – Фильм вышел на экраны в 1942 г.
4. Черноморцы [Видеозапись] / реж. В. Н. Беляев. – М.: Центральная студия кинохроники, 1942. – Фильм вышел на экраны в 1942 г.

Документы советских органов власти

5. Кино на войне: Документы и свидетельства [Текст]: сборник документов / авт.-сост. В. И. Фомин. – М.: Материк, 2005. – 944 с.
6. Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания [Текст]: сборник документов / сост. С. Д. Воронин, Т. М. Горева. – М.: РОССПЭН, 2006. – 432 с.
7. О партийной и советской печати, радиовещания и телевидении. [Текст]: сборник документов и материалов / сост. Л. С. Климанова. – М.: Мысль, 1972. – 635 с.

Периодическая печать

8. Искусство кино [Текст] : науч. журнал о мировом кинематографе. – М., 1941. – № 2–6., 1945. – №1.
9. Правда. [Текст] : сов. газ. об общ.-пол. событиях. – М., 1942. – № 88.

Источники личного происхождения

10. Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства [Текст]: Сборник мемуаров / сост. Л. А. Парфенов. – М.: Белый берег, 1999. – 432 с.
11. Их оружие – кинокамера. Рассказы фронтовых кинооператоров [Текст]: Сборник мемуаров / Сост. А. Лебедев, Г. Д. Рымарев. – М.: Искусство, 1984. – 278 с.
12. Кармен, Р. Л. Но пасаран! [Текст]: мемуары / Р. Л. Кармен. – М.: Сов. Россия, 1972. – 384 с.
13. Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы [Текст]: сборник документов / Вступ. статья С. С. Гинзбурга. – М.: Искусство, 1965. – 366 с.
14. Микоша, В. В. С киноаппаратом в бою [Текст]: мемуары / В. В. Микоша. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 144 с.
15. Микоша, В. В. Я останавливаю время [Текст]: мемуары / В. В. Микоша. – М.: Алгоритм, 2005. – 352 с.
16. Не забыто! Рассказы фронтовых кинооператоров и кинорежиссеров [Текст]: сборник мемуаров / сост. Г. Цитриняк. – М.: Искусство. 1984. – 278с.
17. Роман Кармен в воспоминаниях современников [Текст]: сборник мемуаров / сост. А.Л. Виноградова. – М.: Искусство, 1983. – 358 с.
18. Рымарев, Д. Г. Дни штормовые. Записки штормового кинооператора [Текст]: мемуары. – М.: Союз кинематографов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. – 118 с.
19. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Статьи, письма, записки, резолюции, стенограммы выступления. [Текст]: сборник документов / Сост. А. М. Гак. – М.: Искусство, 1973. – 224 с.
20. Трояновский, М. А. С веком наравне. Дневники. Письма. Записки [Текст]: мемуары / М. А. Трояновский. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 304 с.

21. Школьников, С. С. В объективе – война [Текст]: мемуары / С. С. Школьников. – М.: Воениздат, 1979. – 144 с.

Литература

Исследования

22. Александров, Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии [Текст]: монография / Е. В. Александров. – М.: Пенаты, 2003. – 97 с.
23. Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика [Текст]: монография / А. Ассман. – М.: НЛО, 2014. – 328 с.
24. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности [Текст]: монография / Я. Ассман. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
25. Базен, А. Что такое кино? [Текст]: сборник статей / пер. с фран. В. Божовича – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
26. Берк, П. Угол зрения: Использование образов как исторических источников [Текст]: монография / П. Берк. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – 240 с.
27. Беспаяева, М. И. Образ в документальном кино [Текст]: статья / М. И. Беспаяева // *Apriori*. Серия: гуманитарные науки. 2015. Вып. 2. Режим доступа: <http://www.apriori-journal.ru/serial1/2-2015/Bespaeva.pdf> (дата обращения - 02. 06. 2017)
28. Болтянский, Г. М. Историческая кино-документация и кино-музей [Текст]: статья / Г. М. Болтянский // *Кино*. – 1922. – №1. – С. 23-24.
29. Большаков, И. Г. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны [Текст]: монография / И. Г. Большаков. – М.: Госкиноиздат, 1950. - 216 с.
30. Васильков, И. А. Экран рассказывает о науке [Текст]: монография / И. А. Васильков. – М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1977. – 63 с.

31. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме [Текст]: сборник статей / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. – М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – 448 с.
32. Волков, Е.В. Игровое кино как источник для изучения культурной памяти [Текст]: статья / Е. В. Волков, Е. В. Пономарева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2012. Вып.18. № 10. С. 22 – 25.
33. Волков, Е.В. Образы Севастополя периода Второй мировой войны в советском игровом кино // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2015. Т. 15. № 3. С. 10 – 16.
34. Гинзбург, С. С. Кинематография дореволюционной России [Текст]: монография / С. С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1963. – 406 с.
35. Гинзбург, С. С. Очерки теории кино [Текст]: монография / С. С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
36. Головнев, А. О киноантропологии [Текст]: монография / А. Головнев. – М., 2007. – 87 с.
37. Грей, Г. Кино: Визуальная антропология [Текст]: монография / пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М.: НЛО, 2014. – 208 с.
38. Гуревич, А.Я. Исторический синтез и школа «Анналов» [Текст]: монография / А. Я. Гуревич. – М.: Индрик, 1963. – 319 с.
39. Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества [Текст]: монография / Л. Н. Джулай. 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – 240 с.
40. Долидзе, Г. Г. Ленин и вопросы кино. [Текст]: монография / Г. Г. Долидзе. – Тбилиси, 1980. – 215 с.
41. Еремченко, В.А. Основные проблемы работы государственных архивов СНГ с аудиовизуальной документацией [Текст]: статья / В. А. Еремченко // Вестн. архивиста. – 2002. – N 1(67). – С. 248-257.
42. Запрягаева, Л. П. Проблемы комплектования РГАКФД аудиовизуальными документами [Текст]: статья / Л. П. Запрягаева // Библиотечное дело – XXI век. 2002, № 2. – С. 59-64.

43. Згуриди, А. М. Экран, наука, жизнь [Текст]: монография / А. М. Згуриди. – М.: Искусство, 1983. – 166 с.
44. Зоркая, Н. М. Визуальные образы войны [Электронный ресурс]: статья // Неприкосновенный запас. – 2005. 2-3 (40-41). Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2015/05/18/зоркая-нея-визуальные-образы-войны/> (Дата обращения: 20.05.2017)
45. История и теория кино [Текст]: учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.
46. Конычева, Н. В. Скобелев Михаил Дмитриевич – «яркий символ величия России»: Скобелевскому комитету – 100 лет [Текст]: статья / Н. В. Конычева // Восток. Афро-азиатские общества: История и современность. – М., 2007. – № 4. – С. 209-211.
47. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
48. Кракауэр, З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
49. Листов, В. С. История смотрит в объектив [Текст]: монография / В. С. Листов. – М.: Искусство, 1973. – 292 с.
50. Магидов, В. М. Зримая память истории [Текст]: монография / В. М. Магидов. – М.: Слово, 2011. – 432 с.
51. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы как исторический источник [Текст]: статья / В. М. Магидов // Отечественная история - М.: Б.и., 1992. – № 5. – С. 104-116.
52. Магидов, В. М. Кинофотодокументы как объект источниковедения [Текст]: статья / В. М. Магидов // Советские архивы – М.: Б.и., 1991. – № 4. – С. 32-33.
53. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания [Текст]: монография / В. М. Магидов. – М.: РГГУ, 2005. – 394 с.

54. Малькова, Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино [Текст]: монография / Л. Ю. Малькова. 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2001. – 188 с.
55. Познер, В. Советская кинохроника Второй мировой войны: новые источники, новые подходы // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия [Текст]: сборник статей / редкол: И.В. Нарский и др. – Челябинск: Каменный пояс, 2008. – С. 35 – 54.
56. Огнев, К. К. Антифашистская тема в документальном кино [Текст]: монография / К. К. Огнев. – М.: Знание, 1985. – 48 с.
57. Прожико, Г.С. Концепция реальности в экранном документе [Текст]: монография / Г. С. Прожико. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
58. Пропп, В. Я. Морфология сказки [Текст]: монография / В. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
59. Рубайло, А. И. Вклад советских кинематографистов в Великую победу [Текст]: статья / А. И. Рубайло // Героическое и трагическое лихолетье. – Смоленск, 2000. – С. 247 – 251.
60. Садуль, Ж. Всеобщая история кино Том 6 (Кино в период войны 1939-1945) [Текст]: учебник / Ж. Садуль. – М.: Искусство, 1963. – 160 с.
61. Свитман, П. Некоторые соображения по поводу визуальной социологии, визуальной антропологии и визуальных методов исследования [Текст]: статья / П. Свитман // Антропологический форум. – 2007. №7 – С. 91–122
62. Селунская, Н.Б. Россия на рубеже XIX-XX веков [Текст]: монография / Н. Б. Селунская. –М.: Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995. – 65 с.
63. Сиротин, О. В. Кино в годы Великой Отечественной войны (1941-1945). Пензенский край [Текст]: статья / О. В. Сиротин // Война. Народ. Победа. – Пенза, 2001. – С. 139 – 143.
64. Соколов, А. Б. «Визуальный поворот» в современной историографии. Взгляды и образы: визуальные методы в социальной науке, образовании и практике [Электронный ресурс]: статья / А.Б. Соколов. – М,

2008. – 23 с. – Режим доступа:
<http://publicsphere.narod.ru/VisualResearchDraft.pdf> (дата обращения 27.04.2017).

65. Соколов, А.Б. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия [Текст]: сборник статей / редкол: И.В. Нарский и др. – Челябинск: Каменный пояс, 2008. – С. 10 – 24.

66. Тарковский, А.А. Запечатленное время [Текст]: статья / А. А. Тарковский // Вопросы кино и искусства. – М.: Наука, 1967. – С.164–176.

67. Тош, Д. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка [Текст]: монография / Пер. с англ. –М: Весь Мир, 2000. – 296 с.

68. Устинов, А.А. Современные способы хранения аудиовизуальных документов: советы международных организаций [Текст]: статья / А. А. Устинов // Отечественные архивы – 2001. №2. – С. 86-90.

69. Ферро, М. Кино и история [Текст]: статья / М. Ферро // Вопросы истории. №2. – М., 1993. – С. 55

70. Banks M. Visual Methods in Social Research. / M. Banks – London: Sage, 2001. – 219 p.

71. Barnouw, E. Documentary: A history of the non-fiction film / E. Barnouw. – London etc.: Oxford univ. press, 1976. – VI. – 332 p.