



09.11.2015 К открытию Фестиваля актуального научного кино (ФАНК)



Сотрудники Научно-технической библиотеки КНИТУ-КАИ в рамках подготовки к Фестивалю научного кино подготовила специальные подборки для почитателей научного документального кино.

Предлагаем ознакомиться с ними:

[В зеркале экрана](#)

[Научное кино](#)

[«Прометей»](#)

[Афиша ФАНК](#)

[Расписание ФАНК](#)

А также узнать больше о развитии документального кино

Подробнее

Сотрудники Научно-технической библиотеки КНИТУ-КАИ в рамках подготовки к Фестивалю научного кино подготовила специальные подборки для почитателей научного документального кино.

Предлагаем ознакомиться с ними:

[В зеркале экрана](#)

[Научное кино](#)

[«Прометей»](#)

[Афиша ФАНК](#)

[Расписание ФАНК](#)

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО (неигровое кино), род кинематографа, снимающий реальных людей в реальном окружении реального мира, либо сам этот мир с его событиями и явлениями.

Документальное кино может быть разных видов: событийная хроника, кинолетопись (съемки, создаваемые не для оперативных новостных журналов, а для истории), кинофиксация для специальных целей (научные съемки, милицейские протоколы, видеонаблюдение), авторская журналистика, наконец – искусство. Последние два вида, в свою очередь, подразделяются на многие жанры: кинорепортаж, киноочерк, киноисследование, социальная кинопублицистика, кинодневник, кинопутешествие, фильм-портрет, кинопроза, кинодрама, киномелодрама, кинокомедия, кинопоэзия, кинотрагедия... Исчерпать все множество документальных жанров невозможно: они мутируют, видоизменяются, то и дело возникают новые, экспериментальные – на стыке игрового и неигрового кино или различных жанров кино документального, или при скрещивании жанров кинематографических с литературными и музыкальными.

Неигровое кино – другое название этого рода кинематографа, в противоположность игровому, т.е. художественному, как его чаще всего называют (верно или нет – другой вопрос). Но это название представляется более точным, поскольку, что очевидно, «документальное» кино вполне может быть художественным, т.е. явлением искусства, а «художественное» – антихудожественным, малохудожественным или художественным лишь по названию. Однако и такое определение не учитывает целого ряда случаев. Мы нередко сталкиваемся с тем, что и «неигровое» кино включает в себя игру, когда автор либо провоцирует реальных героев на те или иные человеческие проявления (радость, гнев, обнажение характера), либо делает эту игру средством восстановления документированных событий, имевших место в прошлом. В английском языке противопоставление «игровое – неигровое» выглядит более точным, но и такое со- или противопоставление

не исчерпывает всей многогранности определяемого явления, вытекающей из реальной его сложности, из разнообразия конкретных авторских манер и задач.

Начало.

Первый фильм, показанный зрителям 28 декабря 1895 братьями Люмьер на бульваре Капуцинов, был документальным: оператор запечатлел прибытие поезда на станцию Ла Сиота. Десятилетия спустя Андрей Тарковский назовет этот фильм гениальным. Что же такого было там гениального? К ничем не выдающейся станции подошел ничем не выдающийся поезд, из него вышли обычные пассажиры и – не обращая внимания на крутящегося ручку оператора (кто тогда мог знать, чем он занимается?) – пошли по перрону. Гениальной в этом фильме была сама жизнь, ее подлинность, ее неповторимость! Много позже, когда документальное кино осознаёт себя не только инструментом для хроникальной фиксации жизни, но и самостоятельным видом киноискусства, среди его мастеров станет популярной фраза: «Жизнь талантливее, чем я». Документалисту, в отличие от мастера игрового кино, нет нужды придумывать сюжеты и характеры, писать диалоги, ему, как правило, не нужны актеры, гримы и декорации: его материал – сама жизнь. И жизнь эта дарит мгновения, способные поражать, потрясать, выражать большие идеи и чувства – надо только суметь дожидаться этого мгновения, увидеть его и вовремя «схватить» камеру.

Впрочем, поначалу главное достоинство неигрового кинематографа виделось в возможности показать зрителю то, что самому ему увидеть вряд ли бы удалось. Не смог бы рядовой обыватель побывать на коронации Николая II (сюжет о ней снял в 1896 Камилл Серфф), не по карману было ему доехать до Ниагарского водопада или понаблюдать в африканской сельве диких зверей на фоне дикой первозданной природы, или в гостях у Льва Толстого в его усадьбе Ясная Поляна: с этого сюжета, снятого в 1908 Александром Дранковым, принято вести отсчет истории русского кино. Хотя первые любительские киносъемки были сделаны в России в 1896–1897 гг. Именно тогда харьковский профессиональный фотограф А.Федецкий снял и показал в городском театре несколько хроникальных сюжетов: Перенесение чудотворной иконы Божьей матери из Куражского монастыря в харьковский Покровский монастырь, Джигитовка казаков первого Оренбургского полка, Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством. В этот же период еще один фотограф, но уже любитель, артист театра Корша В.Сашин-Федоров, представил свои фильмы: Игра в мяч, Публика, толпящаяся у входа в театр и Волная богородская пожарная команда. Есть сведения о том, что какие-то кадры были сняты С.Комаровым. Однако их произведения не сохранились. Дранков же, бывший петербургский фотограф, который увлекся кино и прославился сенсационными съемками «царствующих особ» и крупных российских чиновников, хитростью проник в Ясную Поляну и снял там Л.Н.Толстого методом «скрытой камеры», после чего сумел войти в доверие к писателю и получить разрешение фиксировать на пленку его жизнь. Фильм День 80-летия графа Л.Н.Толстого, смонтированный из кадров этой толстовской кинохроники, произвел настоящий фурор.

Кинематографистов всегда привлекали экзотика, этнография, пожары, стихийные бедствия, военные действия, жизнь царствующих особ, технические новинки вроде полетов авиаторов на самолетах и дирижаблях, автогонки – все что сенсационно, «аттракционно», все, что способно привлечь публику в залы кинематографов. Операторы колесили по всему миру в поисках завлекательных сюжетов, подвергая себя подчас смертельному риску. История кино сохранила легенду об операторе, который крутил ручку кинокамеры до тех пор, пока лев не напрыгнул на него и не принялся сминать насмерть.

Основоположники Российского документального кино.

Творческое наследие российского классика документального кино Дзиги Вертова не просто известно и признано в мире. Справедливо считается, что он один из основоположников документалистики как одного из основных направлений современного кинематографического искусства.

Изучение человеческой души и психологии (он учился в петроградском Психоневрологическом институте), видимо, привело Вертова к поискам средств воздействия на массовую аудиторию: творчество Вертова было глубоко идеологичным. Вот, например, как писал он о задачах документального кино: «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целом, в экстракт, в вывод – вот наша ближайшая задача. Это задача колоссальная и далеко не одного только экспериментального значения. Это проверка всего нашего переходного времени в целом и в то же время проверка на месте, в массах каждого отдельного декрета или постановления».

Начало кинорежиссуры Вертова совпало с первыми послереволюционными годами – временем новаторских поисков и революционных манифестов, среди которых манифесты самого Вертова отличались максимальным радикализмом: «русско-немецкую психодраму объявляем «прокаженной», – заявлял он, напроць отрицая кино игровое, даже такие близкие документализму произведения как Броненосец «Потемкин» [С.Эйзенштейна](#). Вертов требовал от искусства кино быть верным правде факта. Но и в манифестах, и в своей режиссерской практике он не признавал явлением искусства собственно фиксацию реальности. Он полагал, что искусство требует образного истолкования действительности, эмоциональной взволнованности, идейной направленности, имея в виду, служение идеям революции, ведь Ленин объявил кино «важнейшим из всех искусств». Вертов был инициатором создания кинопублицистики. Выпуски его «Киноправды» – это не видовой, не хроникально-событийный журнал: они были средством пропаганды.

В числе созданных им лент – такие новаторские произведения как Шестая часть мира (1926) – поэтический рассказ о народах Советского Союза; Человек с киноаппаратом (1929) – гимн кинокамере, повсюду проникающей своим «кинооком», рождающей новый, понятный всему миру киноязык; Симфония Донбасса (Энтузиазм) – первый звуковой документальный фильм; Три песни о Ленине (1934); Колыбельная (1937) – ода во славу Сталина. Художественные открытия Вертова (новые возможности монтажа, идея «жизни врасплох», метод наблюдения), его творческие приемы, поиски, намного опередившие свое время, его предвидения оказались востребованы спустя десятилетия и стали мощным стимулом развития документального кино.

Некоторые из исследователей (Пол Рота, в частности) причисляли к документалистам и Эйзенштейна. Более того, в некоторых каталогах Броненосец «Потемкин» долгое время числился как «шедевр советского документального кино». Основанием было то, что ленты Эйзенштейна как бы хроникально реконструируют подлинные события, в них нет ни традиционной сюжетной истории, ни главного героя, вокруг которого строится действие; кадры из них позднее не раз использовались монтажерами в качестве подлинной хроники. Бесспорно, вопрос о принадлежности произведения к игровому кино или к неигровому не прост. Документалисты нередко воссоздают события, имевшие место в прошлом, используя для этого и реальных жизненных персонажей, и непрофессиональных исполнителей, и даже артистов. При всей спорности и эстетической сомнительности постановочных методов, в целом ряде случаев они дают впечатляющий художественный результат, что зависит и от мастерства творцов фильмов, и от их этического чувства. Все-таки этика документального кино – это, прежде всего, верность правде. А сам Эйзенштейн прямо ответил тем, кто причислял его фильм Броненосец

«Потемкин» к кинодокументалистике, разъяснением: «Фильм действует, как драма, но построен, как хроника».

Пожалуй, наиболее радикальным опытом социально-ориентированной документалистики начала 1930-х был «кинопоезд» Александра Медведкина. Этот цельный, верный идеям революции мастер (его творческая жизнь начиналась в агитбригаде 1-й Конной армии Буденного) главной своей задачей считал реальное вмешательство кино в жизнь, использование кинодокумента как средства, способствующего строительству социализма. В нескольких вагонах специально оборудованного поезда размещались кинолаборатория, типография, проекционная установка. Отправляясь в путь по дорогам страны (передвижная киностудия существовала в течение двух лет: 1932-1934 - и совершила двенадцать рейсов), приезжая на большие стройки и крупные производства, документалисты снимали там сюжеты, посвященные проблемам, возникающим по ходу деятельности трудовых коллективов, тут же проявляли и обрабатывали материал, монтировали, снабжали титрами и устраивали просмотры с участием героев лент и последующим обсуждением. Кроме того, кинопоезд снимал киножурналы, киноочерки, документальные фильмы, кинофельетоны, комедии, мультфильмы и т.д. С середины 1960-х, во многом под влиянием этого эксперимента в ряде стран стало развиваться «альтернативное кино», а во Франции была даже создана «группа Медведкина», руководимая Крисом Маркером. Маркер позже посвятит Медведкину свой фильм Гробница Александра (1991).

Очень скоро многие операторы - как хроникеры, так и «игровики» - окажутся на фронтах Великой Отечественной. «Нас было 252 - фронтовых кинооператоров, снимавших на всем огромном фронте Великой Отечественной - от Баренцева моря до Черного. В боях погиб каждый пятый. Почти все оставшиеся в живых - ранены или контужены, иногда не единожды. Три с половиной миллиона метров киноплёнки, отснятой нами за те 1418 дней войны, были, что называется, на «вес крови». Теперь эта киноплёнка на вес золота», - вспоминал позже С. Школьников, один из этих 252-х. Материалы, снятые И. Авербахом, И. Беляковым, Т. Бунимовичем, Л. Варламовым, Б. Вакаром, И. Вейнеровичем, И. Геллейном, И. Гутманом, В. Доброницким, В. Ешуриным, Р. Карменом, П. Касаткиным, А. Кричевским, С. Коганом, Л. Мазрухо, В. Микошей, Б. Небылицким, В. Орлянкиным, М. Ошурковым, П. Паллея, О. Рейзман, Д. Рымаревым, Н. Самгиным, М. Суховой, В. Сушинским, В. Томбергом, М. Трояновским, С. Урусевским, Е. Учителем и многими др., использовались в выпусках фронтовой кинохроники, в больших полнометражных лентах, посвященных узловым событиям войны. Вошли они и во многие фильмы, сделанные уже после войны - такие, например, как Если дорог тебе твой дом (1967) Василия Ордынского (1923-1985), сценаристами которого, кроме самого Ордынского, были Евгений Воробьев и Константин Симонов; как многосерийная документальная эпопея Неизвестная война (в советском прокате - Великая Отечественная, 1978), сделанная коллективом авторов на основе фильма Р. Кармена Великая Отечественная (1965) для американского ТВ.

Немаловажным для развития документалистики как искусства было то, что в военные годы к ней обратились прославленные мастера игрового кино - Александр Довженко (Битва за нашу советскую Украину - с Ю. Солнцевой и Я. Авдеенко, 1943; Победа на Правобережной Украине - с Ю. Солнцевой, 1945), Юлий Райзман (Берлин, 1945), Александр Зархи и Иосиф Хейфиц (Разгром Японии, 1945), Сергей Юткевич (Освобожденная Франция, 1944). Созданные ими «военные» ленты обогатили палитру документального экрана интересными образными решениями, тягой к большим художественным обобщениям, и что особенно важно, авторским началом, особенно ярким в фильмах Довженко.

Особняком в этом ряду стоит Обыкновенный фашизм (1965) Михаила Ромма. По сути, это фильм не только о гитлеровском фашизме, но и о тоталитаризме в целом. Режиссер отказался от обычного для тех лет дикторского текста: от своего лица, своим голосом он говорит со зрителем, делится с ним своими размышлениями, своей болью, своим и своего поколения жизненным опытом. В первый и последний раз обратившись к документальному кино, Ромм создал великий фильм, до сих пор затрагивающий мысли и чувства теперь уже совсем новых поколений.

Человек на экране.

Когда окончилась Вторая мировая война, началась война холодная, и в ней документалистам досталась роль куда как менее почетная и профессионально достойная, чем в годы войны «горячей».

Интерес к жизни живого человека, к миру его чувств, к его повседневным заботам кино проявляло в это время достаточно редко: помимо довлевших над документалистами цензурных требований, ситуация усугублялась в то время и ограниченностью возможностей техники. Тяжелые камеры, создававшие при съемке звуковые помехи, отсутствие мобильной аппаратуры звукозаписи, громоздкие осветительные приборы, малочувствительная и дефицитная киноплёнка не способствовали созданию на экране полноценного образа реального человека. Подобное состояние дел было характерно для всех стран, а идеологический пресс на Западе был также ощутим, как и в социалистических странах.

Советское документальное кино снимало ленты о братских союзных республиках, где колхозники собирали богатый урожай (хлеба или винограда), сталевары варили сталь, танцоры в красочных костюмах исполняли народные танцы. Снимались фильмы о параде физкультурном и параде воздушном, «фильмы о советских людях». Снимались «разоблачительные» фильмы - о моральном крахе буржуазного мира, о его агрессивных планах против СССР. Были в этом ряду и талантливые произведения, среди наиболее талантливых - Разум против безумия (1960) и Склероз совести (1968) А. Медведкина.

Однако и по поводу невероятно задавленной идеологическим прессом послевоенной документалистики существуют в наше время разные мнения. Послушаем, например, учителя русской литературы Сергея Волкова: «Не будет преувеличением сказать, что 20 в. так хорошо ощущается нами не только потому, что он был совсем недавно, но и потому, что огромное количество великих и совсем незначительных событий оказались зафиксированными на пленке. Кадры старой хроники доносят до нас не просто движения или слова тех людей, кто жил десятилетия назад, но и сам воздух времени, его, казалось бы, навсегда утраченную атмосферу. Именно поэтому старые документальные ленты имеют почти магнетическое влияние на людей - я замечал это неоднократно... Именно в документалистике мы сталкиваемся с живой жизнью, когда-то бедной и грубой, когда-то приукрашенной и отобранной, но неизменно свежей, нестареющей и всегда в чем-то нерегламентированной, выбивающейся из правил, не укладывающейся в рамки... Я вглядываюсь в кадры хроники 1950-х годов с особым вниманием потому, что это время детства и юности моих родителей. Ведь недаром говорят: чувство истории начинается с желания узнать то, что было до тебя». И не случайно, а именно на этом основании послевоенная кинодокументалистика не была обойдена и телеканалом «Культура», создавшим цикл передач «Документальная камера». Действительно: с середины 1950-х и особенно в 1960-е, можно уже было говорить о возникновении особого интереса к искусству, строящемуся на подлинных фактах или стилизованному под документ. Кинодокументалистика в это трудное время пыталась уходить от восприятия себя как простого средства информации, искать способы проникновения в характеры людей и в социальную среду, которая их окружает.

Таковыми попытками отмечены, в частности, картины Р. Кармена Повесть о нефтяниках Каспия (1953); Арши Ованесовой Необыкновенные встречи (1960), Романа Григорьева Люди голубого огня (1961) и много др. Во всех этих лентах, несмотря на традиционность их решений,

рассказ о фактах не подменял собою полностью судеб отдельных людей. В частности, Необыкновенные встречи были попыткой проследить судьбы некоторых героев сделанной тем же режиссером в 1931 картины Пионерия – детей, ставших взрослыми, и это уже говорит само за себя.

Одним из важных свидетельств обращения советского документального кино к человеку стало появление старых-новых приемов, например, длительного наблюдения за поведением человека в обычном, естественном для него состоянии, скрытой и синхронной съемки. Этот метод оказался позже особенно привлекательным для телевидения: вспомним, к примеру, документальный «сериял» (тогда и слово-то такого не было!) Игоря Шадхана Контрольная для взрослых, который удерживал зрителей у экрана много лет, а прием был использован тот же, что раньше у Ованесовой, только маленькие дети выросли практически у нас на глазах.

1960–1970-е отмечены приходом в кинодокументалистику выдающихся мастеров игрового фильма: кроме уже названного выше Михаила Ромма, это Василий Ордынский, Марлен Хуциев, Григорий Чухрай, Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич. Но не только они, именно в это время стали снимать свои документальные фильмы и представители других видов искусства: Сергей Образцов, Константин Симонов, Сергей Смирнов. По-новому документалисты стали подходить и к т.н. историческим лентам, для которых прежде была особенно характерна иллюстративность. Тут, кроме Обыкновенного фашизма, стоит назвать ленты Семена Арановича (Время, которое всегда с нами, 1965), Леонида Махнача (Подвиг. Феликс Дзержинский, 1966), Виктора Лисакевича (Гимнастерка и фрак, 1968), хоть и построенные на материалах старой хроники, но позволившие на основе ее исследования выйти уже и на социально-политические обобщения. Коллективный опыт хроники военных и первых послевоенных лет был использован в многосерийных (новый для документалистики жанр!) фильмах Великая Отечественная (20 серий, 1979) и Всего дороже (8 серий, 1981), в известном смысле не потерявших ценности и сегодня.

День сегодняшний.

Пережив тяжелые времена распада СССР, полного невнимания демократической власти к кинематографу, безучастности телеканалов, озабоченных собственными доходами и цифрами рейтинга, российское документальное кино выжило и выдвинуло ряд блестящих мастеров, чьи работы ныне получают призы на самых престижных мировых фестивалях. У каждого из них – свое лицо, стиль, философия.

«Монтаж – это вранье. Я снимаю живое кино. Мои фильмы – это пристальное и долгое наблюдение за реальной жизнью в реальном времени», – таково кредо Сергея Дворцевого (р. 1962). В фильмах Дворцевого кадр, как правило, снятый неподвижной камерой, может длиться свыше десяти минут, не прерываясь ножницами монтажера. Таков, в частности, его Хлебный день (1998), снятый в захолустном поселке, лежащем всего в 80 километрах от Санкт-Петербурга. Сюда раз в неделю привозят вагон с хлебом: «привозят» – термин условный, машинист вести локомотив отказывается, два километра толкает вагон по сгнившему полотну вручную. Эта неприязнительная, лишенная малейшего публицистического пафоса зарисовка вырастает в метафору бесконечной России, которая осталась за пределами больших городов.

По манере неспешного взглядывания в жизнь, в лица людей Дворцевому близок Сергей Лозница (р. 1964). Впрочем, есть и радикальное отличие: для Лозницы понятие «реальность» – лишь иллюзия таковой. «У режиссера всегда есть выбор, поэтому то, что ты показываешь, лишено связи с реальностью. То, что снято на пленку, – уже не реальность, а что-то другое. Я не знаю, что такое реальность», – заявляет режиссер и подтверждает свое кредо фильмами. Его Портрет (2002) – это 28 минут портретов обитателей деревни в российской глубинке, неподвижно позирующих перед неподвижной камерой, без слова закадрового комментария. По сути, на экране ничего не происходит, разве что меняются времена года, но от него невозможно оторваться: есть какая-то завораживающая магия в череде живых фотографий...

Наибольшие споры вызвали работы Виталия Манского (р. 1963): его осуждали за приверженность «чернухе», за использование постановочных методов, за вторжение в сферы игрового кино. Картина Срезки очередной войны (1995) шокировала тем, что в кадры военной хроники были вмонтированы кадры из порнофильма. Для другой своей работы Частные хроники. Монолог (1999) он собрал по всей стране уникальный архив – 5000 часов киноматериалов, снятых на 8-мм пленку любителями в 1960–1980-х, и сложил из них судьбу некоего вымышленного героя, от имени которого и идет рассказ. Только под самый занавес фильма зритель узнает, что рассказ шел от лица героя, погибшего во время аварии теплохода «Адмирал Нахимов». Фильм вызвал большие нарекания коллег-профессионалов. Манского упрекали в том, что он сделал псевдодокументальное кино, манипулируя чужими съемками, чужими судьбами, чужими воспоминаниями.

Поразительный рывок сделала за прошедшие два десятилетия видеотехника. Сегодняшние цифровые камеры позволяют снимать на mini-DVD кассеты изображение профессионального качества с синхронным звуком. К тому же камеры эти практически неотличимы от любительских, с ними можно проникать туда, куда не пропустят профессионала с его аппаратурой. Это дало толчок развитию документального кино, его стало возможно производить за небольшие деньги. Появилось много частных студий, к документалистике обратились люди, для которых она вторая профессия, помогающая популяризации их главных интересов – истории, социологии, психологии и пр. Еще в 1950-х французский режиссер Александр Астрюк мечтал о временах, когда кинематографисты смогут писать кинокамерой так же свободно, как писатель – стилем. Ставшая реальностью «камера-стило» резко усилила позиции авторского кино, где документалист выступает в едином лице – сценариста-режиссера-оператора, а подчас и продюсера, где можно работать без предварительного сценария, его по ходу съемок «пишет» сама жизнь.

Документальное кино не приносит своим творцам ни большой славы, ни больших денег, многие его творцы умерли в забвении и бедности. И, тем не менее, этот род кино не перестает привлекать к себе того зрителя, который приходит в кинозал не ради развлечения, и тех творцов, которые видят в нем уникальное средство познания мира и самовыражения. Документальное кино может быть очень разным – и пропагандистским, и политически ангажированным, и спекулятивно-сенсационным, и исполненным подлинного трагизма, и комедийным, и поэтически-философским – всяким. Для каждого, кто выбрал его своей профессией, возможности здесь самые широкие. Дело лишь в мере таланта и этического чувства художников.

Это интересно.

Кстати, доказано, что образовательные документальные фильмы усваиваются учащимися лучше, чем материал, который был пересказан учителем. Скорее всего, это заслуга наглядности подачи материала.

В начале 21 века образовательные фильмы стали показываться по телевидению, благодаря чему все узнали об этом жанре. Сегодня даже существуют некоторые специализированные каналы, которые показывают только образовательные или научно-документальные фильмы.

