

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 791.43
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2021-66-4-450-460>

Поступила в редакцию 06.07.2021
Received 06.07.2021

К. И. Ремишевский

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь*

**КИНОХРОНИКАЛЬНЫЕ КАДРЫ ОСВОБОЖДЕНИЯ МИНСКА
И ИХ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ АТРИБУЦИЯ**

Аннотация. Статья посвящена проблемам изучения золотого фонда национальной кинолетописи – кинохроники освобождения Беларуси от немецко-фашистских оккупантов. Проанализирован процесс систематизации и каталогизации массива фронтовой кинолетописи в послевоенные десятилетия, дана количественная оценка коллекциям фронтовой кинолетописи, хранящимся в киноархивах России и Беларуси. Приведены сведения о ранее неизвестных архивных источниках – операторских съемочно-монтажных листах, позволяющих осуществлять атрибуцию кинохроникальных кадров. На примере широко известных кадров-символов, снятых в освобожденном Минске 3 июля 1944 года, представлена авторская методология историко-искусствоведческой атрибуции, а также дана оценка диапазона ее практической применимости.

Ключевые слова: архивная кинохроника, фронтовые кинооператоры, кинолетопись освобождения Минска 3 июля 1944 года, атрибуция кинодокумента, фронтовой кинорепортаж, операторский съемочно-монтажный лист

Для цитирования: Ремишевский, К. И. Кинохроникальные кадры освобождения Минска и их искусствоведческая атрибуция / К. И. Ремишевский // Вест. Нац. акад. наук Беларуси. Сер. гуманитар. наук. – 2021. – Т. 66, № 4. – С. 450–460. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2021-66-4-450-460>

Kanstantsin I. Ramisheuski

*Centre for Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Belarus*

NEWSREEL FOOTAGE OF THE LIBERATION OF MINSK AND ITS ART HISTORY ATTRIBUTION

Abstract. The article is devoted to the problems of studying the Golden Fund of National newsreels of the liberation of Belarus from the German-fascist invaders. The article provides an analysis of process of systematization and cataloging of the array of front-line film archiving in the post-war decades and gives a quantitative assessment of the collections of front-line newsreels stored in the Film archives of Russia and Belarus. There is information about previously unknown archival sources such as cinematographer's reports which allow the attribution of newsreel's material. The article evaluates the range of practical applicability of the author's methodology of historical and artistic attribution which is presented on the example of well-known symbolic film frames taken in liberated Minsk on July 3, 1944.

Keywords: archive newsreel, front-line documentary cinematographers, newsreel of the liberation of Minsk on July 3, 1944; attribution of a film document; frontline film report; cinematographer's shooting and editing report

For citation: Ramisheuski K. I. Newsreel footage of the liberation of Minsk and its art history attribution. *Vesti Natsyonal'nai akademii navuk Belarusi. Seryia humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2021, vol. 66, no. 4, pp. 450–460 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2021-66-4-450-460>

Введение. В конце 2020 года был завершён первый этап исследовательских работ, направленных на всестороннее изучение белорусской фронтовой кинолетописи военных лет. С одной стороны, актуальность проекта, выполненного Республиканской лабораторией историко-культурного наследия ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Бе-

ларуси», обусловлена высокой историко-культурной, социально-политической и художественно-эстетической значимостью кинохроникального материала, запечатлевшего борьбу белорусского народа против фашистских оккупантов, а с другой – *недостаточной глубиной и фрагментарностью исследований белорусской фронтовой кинолетописи, проведенных в предшествующие периоды* [1, с. 213–219; 2, с. 170–175; 3, с. 5–11].

Основная часть. Прокатная, историко-архивная и научно-исследовательская судьба значительной части уникального кинохроникального материала военных лет сложилась, к сожалению, очень прихотливо, а в отношении определенной его части – даже драматично. Кинолетопись военных лет, в том числе и ее белорусская часть, оказалась распяленной по многим десяткам фронтовых выпусков, хроникально-документальных фильмов, фронтовых выпусков и киножурналов. На начальном этапе войны для незамедлительного включения боевых сюжетов во всесоюзный «Союзкиножурнал» в монтаж порой брали бесценный оригинальный негатив, времени на изготовление так называемого контратипа (дубль-негатива) крайне напряженная ситуация не оставляла.

Разумеется, упрекать кого-либо из режиссеров, монтажеров, редакторов или технических работников в том, что принцип целостности и неприкосновенности результатов уникальных фронтовых киносъемок вынужденно приносился в жертву суровым требованиям начального этапа войны, оснований нет. Тем не менее важный для современных исследователей факт налицо: подходы к использованию фронтовой кинохроники, сложившиеся в июле–сентябре 1941 года и существовавшие с небольшими изменениями до осени 1943 года (есть основания расценивать этот период развития кинодокументалистики как «мобилизационный»), нередко разрывали органическую связь автора-оператора с отснятым им материалом.

Многие фронтовые кинорепортеры в своих воспоминаниях сетовали, что снятые ими кадры или эпизоды они неожиданно опознавали лишь при просмотре какого-либо фильма или киножурнального выпуска. Вопрос о том, сохранены ли так называемые «монтажные остатки», некогда составлявшие содержательное ядро уникальной боевой съемки, как правило, оставался без ответа.

Кинодокументалист Владимир Томберг, входивший в число наиболее авторитетных советских фронтовых операторов, в своей книге воспоминаний «В тылу и на фронте. Воспоминания фронтового оператора» с горечью отмечал: «Все наши находки, как и кадры боевых действий, остались анонимными. Никто, кроме самих фронтовых кинооператоров, не может сказать, кому принадлежит тот или иной кинокадр, заснятый с риском для жизни. Отправляя материал на провялку, мы писали коротенькие сопроводительные отчеты, в которых указывалась тема, место и время съемок, основные действующие лица и, конечно, имя оператора.

Эти монтажные листы, видимо, и послужили основанием для присуждения операторам премий и награждения их орденами и медалями. Однако сегодня никаких этих записей не существует. Не осталось, по существу, никакой памяти об индивидуальном творческом вкладе фронтовых операторов, как после кончины человека ничего не остается от его тела – все рассеивается безличными частицами неизвестно куда.

Отсутствие авторских прав у операторов-хроникеров приводит, порой, к курьезам. Так, спустя тридцать лет после Победы совместно с кинематографистами США была создана 20-серийная документальная киноэпопея «Великая Отечественная» (в США фильм шел под названием «Неизвестная война»). Сериал удостоился Ленинской премии. Но эту высокую награду получили лишь сценаристы и режиссеры, монтировавшие материал. А из фронтовых кинооператоров, только благодаря рискованному труду которых и мог быть создан сериал, никто, – даже операторы, погибшие с камерами в руках во время съемок боев, такие, как Быков, Муромцев, Стояновский, – не был награжден. Справедливо ли это?..» [4, с. 288–292].

Прямота и принципиальность, с которыми В. Э. Томберг актуализировал вопрос об авторстве многократно цитируемых фрагментов кинолетописи Победы, свидетельствуют отнюдь не об ущемленном тщеславии. Дело в другом: мужественный кинорепортер лучше других знал, как разительно отличаются с точки зрения достоверности кинокадры, добытые на переднем крае, от тех, что были сняты пресловутым «репетиционным методом» во втором эшелоне. Другими слова-

ми, автор дает своему читателю понять, что единственно правильная нравственная и творческая мотивация – «ради правды» – представителями фронтового кинооператорского сообщества понималась в каждом конкретном случае очень по-своему, предельно персонифицированно...

Для киноведов, историков кино решение вышеотмеченной проблемы означает необходимость глубокого погружения как в непосредственно экранный, так во вспомогательный архивный справочный материал, главным образом, операторские съемочно-монтажные листы и организационно-распорядительную документацию [5; 6].

Разумеется, разгадать все загадки и ликвидировать все «белые пятна» вряд ли возможно – о сложности этой задачи свидетельствует тот факт, что предпринятые российскими коллегами в минувшие десятилетия попытки составить всеобъемлющую энциклопедию под названием «Кинолетопись Великой Отечественной войны», невзирая на значительные усилия и локальные успехи, удовлетворительным результатом пока не увенчались. В то же время введение в научный оборот значительного по объему массива архивных документов (главным образом из Центрального государственного музея кино Российской Федерации, Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, Российского государственного архива литературы и искусства, Центрального архива Министерства обороны Российской Федерации), а также детальное изучение кинодокументов, хранящихся не только в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов (г. Дзержинск), но и в Российском государственном архиве кинофотофонодокументов (г. Красногорск), позволяют существенно обогатить научно обоснованные представления о феномене белорусской фронтовой кинолетописи, личном творческом вкладе белорусских военных кинохроникеров, эволюции моделей управления кинохроникальным процессом в годы войны, смена которых оказала большое влияние на развитие советского и белорусского кино послевоенного периода.

Основным препятствием в деле изучения тематических и стилевых приоритетов белорусских фронтовых операторов (к ним автор относит тех кинодокументалистов, которые в довоенный период работали на Минской студии кинохроники или же принимали участие в реализации белорусских хроникально-документальных проектов), их индивидуальной творческой и гражданской мотивации на протяжении многих десятилетий являлась нехватка детальной информации о реальных обстоятельствах работы военных кинодокументалистов, включая даты работы в составе той или иной фронтовой киногруппы, отсутствие исчерпывающих списков проведенных ими съемок, а также сведений об экранной судьбе этого материала. В условиях военного времени полные списки отснятых сюжетов не составляли и сами авторы. Уверенность в том, что опознать, идентифицировать «свой» материал и доказать авторские права на него впоследствии не составит труда, оказалась не вполне обоснованной. По прошествии десятилетий человеческая память подвергается многочисленным абберациям, на нее наслаиваются мнения и впечатления, привнесенные извне...

Весьма показательной в этом плане стала личная творческая карточка белорусского фронтового оператора Михаила Семеновича Берова. Анализируя этот многостраничный документ, составленный 19 августа 1968 года, нельзя не обратить внимание на то, как скромно талантливый кинодокументалист описывает творческие результаты своего четырехлетнего фронтового киномарафона. Сведениям о многочисленных кинорепортажах и очерках, снятых им с июня 1941 по май 1945 года, ее автор посвящает менее десятка строк [7].

Нельзя не отметить еще одно обстоятельство, касающееся того, что многообразный массив фронтовой кинолетописи, снятой операторами-белорусами, в предшествующие десятилетия рассматривался фрагментарно и выборочно. Так, имена трех наших выдающихся кинохроникеров – И. Вейнеровича, М. Берова и В. Цеслюка – достаточно часто назывались в публикациях по истории национального кинематографа, в то время как творческая судьба их коллег по совместной работе на Минской студии кинохроники – Г. Голубова, В. Цитрона, М. Капкина, Ю. Довнера – в значительной степени оказалась за пределами внимания историков нашего кинематографа. Не было проявлено пристального внимания и к творческому вкладу более чем полусотни кинодокументалистов из киногрупп трех Белорусских и 3-го Прибалтийского фронтов, чьим тру-

дом и талантом был создан разнообразный хроникальный киноматериал, запечатлевший важные этапы освобождения Беларуси с осени 1943 по конец лета 1944 года [1, с. 213–219; 2, с. 170–175; 3, с. 5–11].

Подробный анализ обстоятельств, в силу которых составление максимально полного перечня всех фронтовых киносъемок, проведенных военными кинохроникерами с июня 1941 по май 1945 года, не завершено и поныне, потребовал бы текстового пространства, значительно превышающего объем статьи. Тем не менее для понимания сложности процесса научной атрибуции хроникальных кадров, восстановления утраченных сведений о местах, датах и авторах уникальных съемок представляется целесообразным назвать важнейшие вехи этого противоречивого процесса.

Научная работа по упорядочению, систематизации, описанию и каталогизации фронтовой кинолетописи была начата во второй половине 1943 года по инициативе Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР. Специально сформированную для этой работы комиссию возглавила многоопытный режиссер, классик советской кинодокументалистики Э. И. Шуб, имевшая колоссальный опыт работы с историческим кинохроникальным материалом. По ряду организационных причин не последнюю роль сыграла ликвидация Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов в составе Кинокомитета (функции этого подразделения были переданы Центральной студии документальных фильмов в мае 1944 года). Приоритеты высшего руководства в сфере кино на заключительном этапе войны переместились в направлении создания масштабных, эпических кинолент, при этом делу создания и сохранения правдивой кинолетописи войны был нанесен заметный урон. Комиссия, еще некоторое время продолжавшая по инерции описывать и каталогизировать сотни и тысячи хроникальных фронтовых съемок, к концу войны фактически прекратила работу. Важно отметить, что за год-полтора интенсивной работы исследователи, входящие в комиссию, сформулировали и реализовали, как представляется, единственно верные подходы к систематизации материала – на каждую съемку, репортаж или очерк заводились отдельные папки, своего рода «личные дела», благодаря чему экранный материал сохранял все необходимые атрибуты кинодокумента. Высочайший профессионализм исследователей принуждал их относиться к результатам каждой фронтовой съемки как к целостному, нередко самодостаточному и безусловно авторскому произведению, историческая и художественная ценность которого, в значительной степени, обусловлена творческими установками конкретного фронтового оператора, его личным отношением к «правде кадра».

На рубеже 1940–1950-х годов от прежних концепций каталогизации перешли к *тематическому принципу систематизации материала*, в результате чего наиважнейшая информация о том, *когда, где и кем именно снят конкретный материал*, не только перешла в разряд второстепенных, но даже была частично утрачена. Позднее, вероятно уже во второй половине 1950-х годов, когда фронтовая кинолетопись уже находилась в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР (ныне РГАКФД, г. Красногорск), под лозунгом «удобства поиска» материалы некоторых уникальных съемок были объединены в один номер архивного хранения. Механическое слияние результатов совершенно разных киносъемок, сходных лишь общей темой, возможно, облегчило отбор кинокадров той категории пользователей, которые, не вдаваясь в детали и частные подробности, ищут материал «в иллюстративных целях». В долгосрочной же перспективе такое противоестественное объединение, результаты которого сказываются и сегодня, нанесло больше вреда, нежели способствовало дальнейшему изучению и популяризации этого бесценного экранного наследия.

Попытки возврата к более рациональным, исторически обусловленным принципам систематизации военного кинохроникального материала, основанным не столько на тематическом, сколько на хронологическом, топографическом и авторском принципах, начали предприниматься в 1960-е годы группой российских киноархивистов и историков кино под руководством выдающегося исследователя архивной кинохроники В. П. Михайлова. Без преувеличения знаковым событием стал выход его книги «Фронтовой кинорепортаж» [8], в которой на примере детального изучения творческого пути фронтового оператора Владимира Сущинского была предпринята

успешная попытка не только составить максимально полную фильмографию его военных репортажей и очерков, но и сопоставить сохранившийся фильмический материал с несколькими операторскими съемочно-монтажными листами.

Тем не менее до настоящего времени последствия перегруппировки архивной кинолетописи по тематическому признаку проявляются весьма причудливо. Сегодня в РГАКФД (г. Красногорск) под одним и тем же архивным номером, получившим обобщенное название «Партизаны» и включающем почти четыре десятка (!) коробок позитива [9], хранятся репортажи, снятые и белорусским кинодокументалистом И. Н. Вейнеровичем в окрестностях села Пигаревка в первые дни после заброски к легендарному С. А. Ковпаку (конец апреля – начало мая 1942 года), и кадры награждения А. А. Ждановым в Смольном (январь 1942 года) партизан Ленинградской области, и киноочерки партизанского быта, созданные М. Суховой и О. Рейзман в Ушачском районе Витебской области в январе–марте 1944 года, и, что совсем неожиданно, – заведомо постановочные эпизоды, снятые белорусским кинодокументалистом В. Цитроном в 1947 году для полнометражной ленты режиссера Л. Варламова «Польша», в которой методом реконструкции факта воссоздавалась борьба польских подпольщиков против немецко-фашистских захватчиков в 1943–1944 годах.

Нельзя не акцентировать внимание и на том, что многие сотни кинодокументов 1941–1945 годов, которые мы вправе отнести к белорусскому национальному контенту, по понятным причинам попали на хранение в киноархив подмосковного Красногорска. В 1958 и 1962 годах относительно небольшая часть фронтовой кинолетописи (всего около 70 наименований кинодокументов 1941–1944 годов) была передана в фонды БГАКФД. Благодаря этому на белорусской земле оказались все из сохранившихся выпусков киножурнала «Савецкая Беларусь» военных лет, в то время как кинолетопись операции «Багратион», как и все без исключения репортажи белорусских фронтовых кинооператоров, некогда использованные в общесоюзной кинопериодике (речь идет о Союзкиножурнале, выходившем до мая 1944 года, и его преемнике – журнале «Новости Дня», выпускавшемся с июня 1944 года), осталась на хранении за пределами Беларуси.

Историко-культурная и социальная значимость уже проведенных и предстоящих исследований обусловлена в известной степени и *поляризацией взглядов на проблему достоверности исторических событий и конкретных фактов, запечатленных советскими военными кинохроникерами как на фронтах, так и в партизанских формированиях*. К сожалению, время от времени в электронных СМИ появляются измышления о тотальной фальсификации событий, запечатленных фронтовыми кинооператорами, исторической недостоверности кинохроники [10], использованной в монтаже эпических полнометражных лент конца войны, в том числе и такой важной для всего послевоенного белорусского кинопроцесса ленты, как «Освобождение Советской Белоруссии. Историческая хроника», смонтированной В. В. Корш-Саблиным. Подобные суждения, в силу их некомпетентности, можно было бы оставить без внимания, но это было бы равносильно молчаливому одобрению со стороны ученых, которые говорят об этом феномене с позиций подлинного знания, а не дилетантских представлений.

В этой статье, продолжающей серию публикаций о белорусской кинолетописи военных лет, речь пойдет о результатах историко-искусствоведческой атрибуции неповторимого кадра-символа, известного не только всем белорусам, но и многим знатокам кинохроники из разных уголков земного шара.

Как можно догадаться, в качестве объекта исследования выбран часто цитируемый кинокадр, снятый на главной площади белорусской столицы днем 3 июля 1944 года: красноармеец, забравшийся на верхотуру здания, прикладом автомата сбивает с фасада Дома Правительства дощатую свастику, затем камера панорамирует вниз, сопровождая падение ненавистного символа порабощения, который низвергается на минскую брусчатку. По мнению многих специалистов, автор этого врезающегося в память, лаконичного и *беспримерно важного для идеи белорусской государственности кадра* заслужил бы почетное место в истории национальной экранной культуры даже в том случае, если бы не снял на киноленту ничего другого.

Этот кадр тысячекратно цитировался в различных телевизионных проектах, но каждый раз вопрос об имени автора-оператора, его снявшего, авторами этих передач обходился стороной



Рис. 1. Кадры из шестой части полнометражного фильма «Освобождение Советской Белоруссии» (режиссеры В. Корш-Саблин и М. Садкович, ЦСДФ, 1944)

Fig. 1. Stills from the sixth part of the full length film “Liberation of Soviet Belarus” (directors V. Korsh-Sablin and M. Sadkovich, TSSDF, 1944)

(попутно отметим, что небрежение к изобразительному ряду и его авторам, увы, стало одной из отличительных черт современного аудиовизуального контента, а причины этого печального явления настолько разрушительны, что их следует анализировать отдельно).

На протяжении многих послевоенных десятилетий в сообществе кинематографистов бытовало мнение, что авторство этого судьбоносного кадра принадлежит выдающемуся белорусско-му кинохроникеру Михаилу Семеновичу Берову – замечательному профессионалу, человеку в высшей степени коммуникабельному, напрочь лишенному тщеславия, высокообразованному и ироничному. Важно отметить, что сам оператор, насколько известно, с одной стороны, не настаивал на своем авторстве, но, с другой – и не отрицал его. Нельзя не отметить, что в первой части двухтомного труда, посвященного становлению белорусского киноискусства [1, с. 213–214], киноведы А. В. Красинский, В. И. Смаль и Г. В. Ратников, составлявшие военную главу книги, приводят в качестве свидетельства воспоминания самого Михаила Берову, опубликованные в газете «Літаратура і мастацтва» 21 июня 1966 года: «Не расскажешь, что делалось в Минске [3 июля 1944 года]. Люди вышли из убежищ и землянок и со слезами радости встречали колонны наших солдат... Я снял момент, когда сбрасывали свастику с Дома правительства, срывали фашистский флаг со здания Дома офицеров. Оператор Володя Фроленко снял город с самолета. Интересные кадры сделал из танка оператор Ефим Лозовский. <...>» [цит. по: 1, с. 213–214].

Принимая во внимание, что кинематографическое сообщество уже не единожды сталкивалось с прецедентами, когда *фронтовые операторы, даже работавшие бок о бок в одной киногруппе, оспаривали друг у друга авторство на тот или иной кинохроникальный материал*, для вынесения окончательного вердикта следовало искать дополнительные, более основательные подтверждения.

Весной 2020 года в распоряжении автора статьи оказались цифровые копии почти всех дошедших до нашего времени съемочно-монтажных листов (всего более 1080 документов, наиболее ранние из которых датировались сентябрем 1942 года), в том числе и относящихся к освобождению Беларуси. Разумеется, уже на этапе первичной систематизации этих пояснительных записок самое пристальное внимание уделялось поиску тех, что могли пролить свет на кино съемки в только что освобожденном Минске.

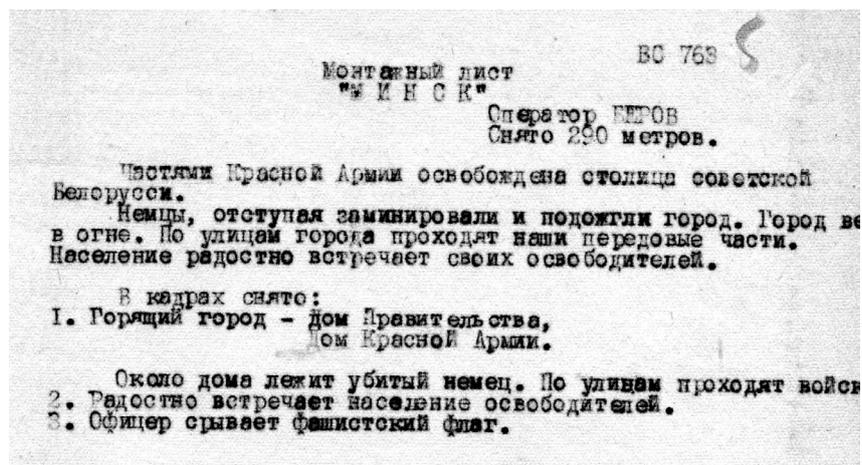


Рис. 2. Съемочно-монтажный лист кинооператора М. С. Берова на хроникальный материал «Минск», 3 июля 1943 года
 Fig. 2. Filming and editing sheet of the cameraman M. S. Berov on the newsreel material “Minsk”, July 3, 1943

Среди многих сотен документов удалось обнаружить операторский съемочно-монтажный лист Михаила Берова «Минск», датированный 3 июля 1944 года [11]. В документе приводились сведения о 290 метрах отснятой киноплёнки, что соответствует 10 минутам экранного времени. Значительный метраж отснятого материала вселял надежду, что на вопрос об авторстве исследуемого кадра-символа будет получен недвусмысленный ответ.

Обратимся к тексту операторского отчета: в лаконичном описании событий и городских объектов, запечатленных М. Беровым, есть и Дом Правительства, и Дом Красной Армии. Вместе с тем конкретное упоминание кадра со сбитой из-под крыши свастики в тексте отсутствует.

Неожиданный «сюрприз» обнаружился в съемочно-монтажном листе оператора 3-го Белорусского фронта Анатолия Крылова, составленном, как и предыдущий, по итогам съемок 3 июля 1944 года [12]:

«Монтажный лист.

Оператор А. Крылов. “Минск наш!”.

В результате обходного маневра и стремительной фронтальной атаки [наших войск] враг поспешно покинул гор. Минск.

Горяча была встреча минчанами своих освободителей. На улицу вышел и стар, и млад. Слезы радости наворачивались у них на глазах.

В городе еще оставались немцы, их тут же вылавливали. Но враг все же успел совершить свое обычное злодеяние – он поджег много зданий.

По улицам города проходит боевая техника наших войск. Бойцы части полковника Климакина водружают на ДOME Правительства красный флаг, *предварительно сбросив свастику*.

Так Минск снова стал советским.

Крылов. Снято 290 метров».

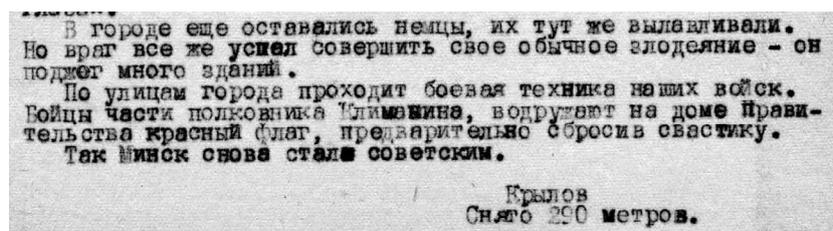


Рис. 3. Фрагмент съемочно-монтажного листа кинооператора А. М. Крылова на хроникальный материал «Минск наш!», 3 июля 1943 года
 Fig. 3. Fragment of the shooting and editing sheet of the cameraman A. M. Krylov on the newsreel material “Minsk is ours!”, July 3, 1943

Принцип научной добросовестности, исключаяющий возможность использования двусмысленных свидетельств в поддержку выдвинутой гипотезы, не позволяет расценивать фразу А. Крылова «предварительно сбросив свастику [с фасада Дома Правительства]» в качестве бесспорного доказательства, что символический момент нашей истории был увековечен на кинолентку именно этим кинооператором.

Не внес полной ясности и чрезвычайно интересный съемочно-монтажный лист оператора киногруппы 3-го Белорусского фронта Василия Мищенко [13]:

«Монтажный лист.

г. Минск. Снято 150 метров. Оператор Мищенко.

Просачиваясь в город мелкими группами, автоматчики гвардии полковника Косачева прочищают улицы центра Минска. Бойцы выбивают из Дома правительства БССР немецких снайперов.

Трупы немцев на улицах и переулках. Первые танки и машины вошли в центр, встречаемые жителями.

Проходы танков, автомашин и артиллерии по улицам.

Гвардии полковник Косачев поднимает над зданием знамя освобожденной столицы Белоруссии (очевидно, имеется в виду водружение знамени на Дом Правительства. – К. Р.). Танки, не задерживаясь, идут вперед, на запад.

Я вошел в город с первой группой автоматчиков. В городе засели отдельные группы в 3–4 чел. немецких подрывников. Будучи окруженным одной из них в роще у костела (скорее всего, речь идет о пространстве между Красным Костелом и зданиями, где ныне находится гостиница “Минск”. – К. Р.), оставленный бойцами, я отбивался от них как мог. После вынужденного “простоя” я опять с другой группой бойцов прошел к центру и снял что смог.

Ни танков, ни других <...> войск в городе не было, и крупных боев также. Поэтому эпизодов уличных боев [в моем материале] нет.

Оператор Мищенко. 3/УП–44 г.».

Проецируя фронтовую лексику на текст исторических документов, остается отметить, что снаряды падали рядом, но точно в цель не попал ни один из них.

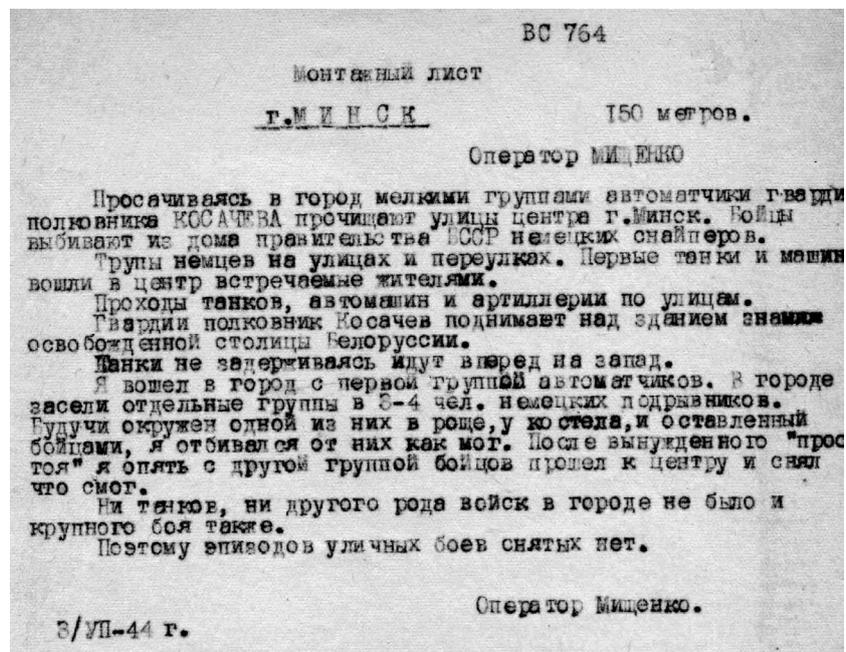


Рис. 4. Съемочно-монтажный лист кинооператора В. М. Мищенко на хроникальный материал «Минск», 3 июля 1944 года

Fig. 4. Filming and editing sheet of the cameraman V. M. Mishchenko on the newsreel material “Minsk”, July 3, 1944

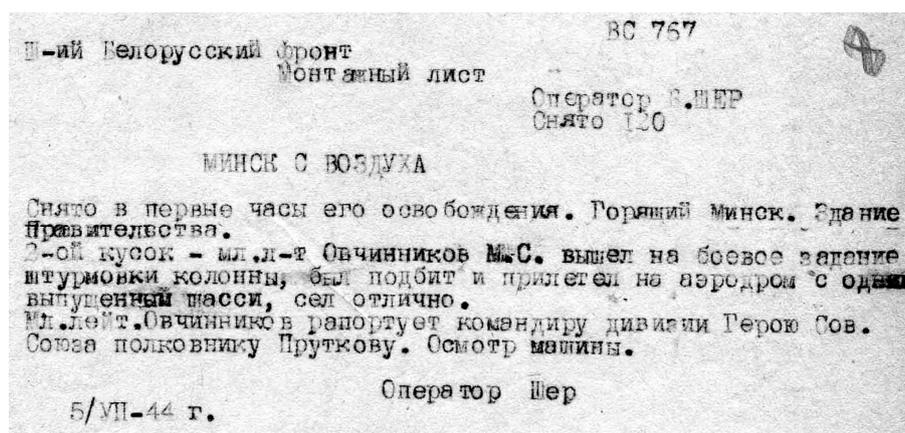


Рис. 5. Съемочно-монтажный лист кинооператора Б. И. Шера на хроникальный материал «Минск с воздуха», 5 июля 1944 года

Fig. 5. Shooting and editing sheet cameraman B. I. Sher on the newsreel material “Minsk from the air”, July 5, 1944

Следует констатировать, что даже с учетом принципиально новых данных, почерпнутых из введенных в научный оборот съемочно-монтажных листов, авторство исторического кадра-символа определить с абсолютной точностью не удалось.

Наиболее конкретной, в сравнении с описаниями других фронтовых операторов, представляется сопроводительная записка кинохроникера Анатолия Крылова, однако и она не предоставляет исчерпывающих оснований считать вопрос об авторстве знаменитого кадра решенным окончательно.

Изучение операторских съемочно-монтажных листов, описывающих содержание съемок в освобожденном Минске, позволило внести полную ясность в авторство другого хрестоматийного кинокадра – панорамы, запечатлевшей разрушенный город с высоты нескольких сотен метров, из кабины штурмовика Ил-2. Этот 15-секундный авиакадр известен зрителю почти также хорошо, как и тот, что был снят у Дома правительства, – он начинается с полуразрушенного здания Академии наук и заканчивается дальним планом, запечатлевшим городские кварталы, уцелевшие в районе нынешнего Театра музыкальной комедии. Автором этого кадра является признанный всем сообществом специалист по авиасъемкам, оператор Западного, позднее Воронежского, Карельского и, наконец, 3-го Белорусского фронта Борис Ильич Шер, о чем недвусмысленно свидетельствует нижеследующий документ [14]. Несмотря на то что документ датирован 5 июля 1944 года, описанный в нем материал был снят двумя днями ранее, в День освобождения:

«3-й Белорусский фронт.

Монтажный лист.

Оператор Б. Шер. Снято 120 [метров].

Минск с воздуха.

Снято в первые часы его освобождения. Горящий Минск. Здание [Дома] Правительства.

2-ой кусок – мл. л-т Овчинников М. С. вышел на боевое задание штурмовки колонны, был подбит и прилетел на аэродром с одним выпущенным шасси, сел отлично.

Мл. лейт. Овчинников рапортует командиру дивизии Герою Советского Союза полковнику Пруткову. Осмотр машины.

Оператор Шер, 5/VI-44 г.» [14].

Заключение. Подводя итог первому этапу исследовательских работ по широкомасштабной атрибуции белорусской кинолетописи военных лет, следует отметить, что тщательный анализ операторских съемочно-монтажных листов и сопоставление содержащейся в них информации с архивным экраным материалом позволяют-таки в ряде случаев атрибутировать фронтовые кадры, репортажи и даже очерки с высокой степенью достоверности.

Вместе с тем нельзя не заметить, что у этой методологии есть свои пределы и вполне логичные ограничения: она может считаться универсальной и эффективной для атрибуции фронтальной кинолетописи, содержащей *подчеркнуто авторские, неповторимые детали, принципиально не воссоздаваемые методом реконструкции факта*. Напротив, в тех нередких случаях, когда в интересах дела к съемкам какого-либо знаменательного события одновременно подключались едва ли не все операторы конкретной фронтальной киногруппы, *возможность определения авторства на основе анализа содержания индивидуальных монтажных листов существенно снижается*. Это не требует дополнительных пояснений: действуя в непосредственной близости друг от друга либо даже на одних и тех же объектах, нередко одновременно или же с небольшим временным интервалом, кинохроникеры невольно становились свидетелями и летописцами сходных событий. Думается, что в таких случаях (их даже не стоит называть спорными, поскольку требуемый экранный результат так или иначе достигался, поэтому было не столь уж важно, кого именно судьба выдвигала на роль ведущего, а кого – на роль ведомого) возникают все основания говорить об удивительном феномене «коллективного авторства», применимом к части фронтальной кинолетописи [7].

Остается добавить, что в результате локального исследования, описанного в статье и являющегося лишь небольшой частью уже проделанной работы, удалось существенно расширить сведения о персональном составе и стиле работы группы кинодокументалистов, проводивших хроникальные съемки в еще не полностью очищенном от вражеских войск Минске 3 июля 1944 года. Общеизвестные сведения о кинолетописном материале «В освобожденном Минске», хранящемся в Белорусском государственном архиве кинофотофонодокументов (арх. № 0738), пополнились принципиально важной информацией об именах авторов-операторов, его создавших. В этот почетный круг кинолетописцев входили репортеры М. Беров, А. Крылов, Е. Лозовский, В. Мищенко, Г. Голубов, В. Придорогин, В. Фроленко, Б. Шер, И. Вейнерович, В. Томберг.

Завершить статью хочется весьма актуальной для нынешнего медийного пространства мыслью, более полувека назад сформулированной выдающимся советским ученым-гуманитарием Ю. М. Лотманом и акцентирующей значимость бережного отношения к вершинным проявлениям нашей культуры: «Иногда “прошедшее” культуры для её будущего состояния имеет большее значение, чем её “настоящее”».

Список использованных источников

1. История белорусского кино : в 2 т. / А. В. Красинский [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1969. – Т. 1 : 1924–1945 / ред.: В. И. Нефед, И. Л. Долинский. – 238 с.
2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 1 : 1924–1959 гг. / А. В. Красінскі. – 238 с.
3. Великая Отечественная война в киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова [и др.] ; редкол.: А. А. Карпилова, О. Ф. Нечай, А. В. Красинский. – Минск : Беларус. навука, 2010. – 339 с.
4. Томберг, В. Э. В тылу и на фронте. Воспоминания фронтального оператора / В. Э. Томберг. – М. : Эйзенштейн-центр, 2003. – 250 с.
5. Рэмішэўскі, К. Глядзець і разглядаць. Нататкі пра франтавы кінарэпартаж / К. Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2004. – № 7–8. – С. 41–44.
6. Ремишевский, К. И. Раздокументированная кинолетопись Великой Победы и Memory Studies / К. И. Ремишевский // Историческая память о Беларуси как фактор консолидации общества : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 26–27 сент. 2019 г. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т сацыялогіі НАН Беларусі, Цэнтр. науч. б-ка ім. Я. Коласа НАН Беларусі ; редкол.: Г. П. Коршунов (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2019. – С. 313–315.
7. Ремишевский, К. И. Бессмертная кинолетопись Михаила Берова: сотворить искусство из ада земного / К. И. Ремишевский // СК-Новости. – 2020. – 16 марта. – С. 21.
8. Михайлов, В. П. Фронтальной кинорепортаж / В. П. Михайлов, С. С. Остроумова, В. А. Сущинский ; Науч.-исслед. ин-т теории и истории кино. – М. : [б. и.], 1977. – 167 с.
9. Российский государственный архив кинодокументов. – Арх. № 3631 «Партизаны».
10. Сидоренко, А. Последние киносвидетели [Электронный ресурс] / А. Сидоренко. – Режим доступа: <https://kinopark.by/chtivo/66.html>. – Дата доступа: 03.09.2019.
11. Съёмочно-монтажный лист кинооператора М. С. Берова «Минск», 3 июля 1944 года : электрон. копия // Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.
12. Съёмочно-монтажный лист кинооператора А. А. Крылова «Минск наш!», 3 июля 1944 года : электрон. копия // Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.

13. Съёмочно-монтажный лист кинооператора В. М. Мищенко «Минск», 3 июля 1944 года : электрон. копия // Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.

14. Съёмочно-монтажный лист кинооператора Б. И. Шера «Минск с воздуха», 5 июля 1944 года : электрон. копия // Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.

References

1. Nefed V. I., Dolinskii I. L. (eds.). *History of Belarusian cinema. Vol. 1. 1924–1945*. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1969. 238 p. (in Russian).
2. Krasinski A. V. *Historical films of Belarus. Vol. 1. 1924–1959*. Minsk, Belaruskaya navuka Publ., 2001. 238 p. (in Belarusian).
3. Karpilova A., Nechai O., Krasinskii A., Ratnikov G., Medvedeva O., Shur G., Golikova-Poshka E., Belookaya M. *The Great Patriotic War in the cinematography of Belarus*. Minsk, Belaruskaya navuka Publ., 2010. 339 p. (in Russian).
4. Tomberg V. E. *In the rear and at the front. Memories of a front-line operator*. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2003. 250 p. (in Russian).
5. Remisheuski K. Gladzets i look. Natatki great dandies kinarepartazh. *Mastatstva* [Art], 2004, no. 7–8, pp. 41–44 (in Belarusian).
6. Remisheuski K. I. Documented chronicle of the Great Victory and Memory Studies. *Istoricheskaya pamyat' o Belarusi kak faktor konsolidatsii obshchestva: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Minsk, 26–27 sentyabrya 2019 g.* [Historical memory of Belarus as a factor in the consolidation of society: materials of the International scientific-practical conference, Minsk, 26–27 September, 2019]. Minsk, 2019, pp. 313–315 (in Russian).
7. Remisheuski K. I. The immortal chronicle of Mikhail Berov: to create art from earthly hell. *SK- Novosti* [SK-News], 2020, March 16, p. 21 (in Russian).
8. Mikhailov V. P., Ostroumova S. S., Sushchinskii V. A. *Front film report*. Moscow, 1977. 167 p. (in Russian).
9. *Russian State Archive of Film Documents*. Archive no. 3631 “Partisans”. (in Russian).
10. Sidorenko A. *The last film witnesses*. Available at: <https://kinopark.by/chtivo/66.html> (accessed 03.09.2019) (in Russian).
11. Filming and editing sheet of the cameraman M. S. Berov “Minsk”, July 3, 1944. *Archive of the Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus*. (in Russian).
12. Filming and editing sheet of cameraman A. A. Krylov “Minsk is ours!”, July 3, 1944. *Archive of the Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus*. (in Russian).
13. Filming and editing sheet of cameraman V. M. Mishchenko “Minsk”, July 3, 1944. *Archive of the Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus*. (in Russian).
14. Filming and editing sheet of cameraman B. I. Sher “Minsk from the air”, July 5, 1944. *Archive of the Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus*. (in Russian).

Информация об авторе

Ремишевский Константин Игоревич – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Беларусь). E-mail: remika63@gmail.com

Information about the author

Kanstantsin I. Ramisheuski – Ph. D. (Art Crit.), Associate Professor, Senior Scientific Researcher. Centre for Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: remika63@gmail.com