

Труханович Ю.Л.
БГУ культуры и искусств

МЕНЕДЖМЕНТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКИ: ПРОБЛЕМЫ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ

Вопросы о продвижении белорусского культурного продукта за рубежом поднимаются уже не первый год. Белорусская национальная культура имеет свой неповторимый колорит, который представляет интерес для представителей других культур. Славятся гастроли наших театров и музыкантов, устраиваются международные выставки художников и фотографов. Не остается в стороне и белорусское кино, особенно документальное, которое подтверждает свой высокий статус наградами на крупнейших международных кинофестивалях.

Кинематография, как вид искусства, имеет двойственную природу, являясь, с одной стороны, продуктом технического прогресса, с другой - результатом творческого процесса. Неигровое кино – вид киноискусства, оперирующий съемкой подлинных событий и реальных людей, то есть нерукотворной предкамерной реальностью [3].

Поскольку кино представляет собой индустрию как в промышленно-техническом, так и в организационно-экономическом смысле, в данной работе неигровой фильм рассматривается в качестве товара, обладающего потребительной и меновой стоимостью. Практика кино выстраивается в основном по тем же организационно-экономическим образцам, что и любая другая индустрия. Индустриальная основа кинематографа, потребность поддерживать и развивать работу целого комплекса производственных и сбытовых предприятий диктует необходимость обеспечения, как минимум, самокупаемости, как максимум - высокой рентабельности этой отрасли. Продукция отрасли является пусть и высокохудожественным, но все-таки товаром, который должен найти своего покупателя.

В этой связи следует вспомнить успех картины Виктора Аслюка «Мы живем на краю», которая была отмечена наградами более 15 престижных международных кинофорумов, в том числе в 2002 году получила Приз Европы в Берлине за лучший документальный фильм. Картина Галины Адамович «Боже мой!» получила приз за лучший документальный фильм на 40-ом Международном кинофестивале класса «А» в Карловых Варах (Чехия) (2006 год), всего эта лента отмечена призами 15 кинофестивалей. Плодотворно работают на студии «Летопись» ведущие мастера белорусского документального кино: Михаил Ждановский, Анатолий Алай, Сергей Лукьянчиков, Николай Князев, Владимир Дашук.

Вместе с тем, к сожалению, следует признать, что успехи эти носят разовый характер и, как правило, участием в кинофестивалях и ограничиваются. Дальнейшего продвижения белорусский документальный продукт не получает. Исключением можно назвать продукцию «Белвидеоцентра», которая продается в кинотеатры Российской Федерации (за 2008 год такой доход составил порядка 15 тысяч долларов) [1].

Таким образом, интерес к белорусскому документальному кино имеется, но здесь мы сталкиваемся с проблемами незнания отечественными кинопроизводителями особенностей международного рынка неигрового кино, отсутствием прозрачной экономики кино и стройной концепции ее коммерческого развития [7]. В Беларуси никогда не готовили специалистов по маркетингу кино, практически нет и научных работ по этой теме. Поэтому на данный момент вопросы изучения производства и продвижения белорусского документального кино на внутреннем и международном рынке ставятся в нашей стране особенно остро [8].

Несмотря на исключительно коммерческий интерес к неигровому фильму как рыночному продукту, тем не менее следует охарактеризовать и его основные особенности как результата творческой деятельности.

Неигровое кино – вид киноискусства, оперирующий съемкой подлинных событий и реальных людей, то есть нерукотворной предкамерной реальностью [2]. Неигровое кино включает ряд разновидностей: кинохронику, научное кино, документальное кино.

Документальное кино, в свою очередь, представляет собой органичную и полноправную сферу киноискусства и, разумеется, кинобизнеса, особенно в контексте взаимоотношений с телевидением.

Документальное кино — это сложная жанрово-стилевая форма, подготовка и работа над которым занимает длительное время: отбирается жизненный и документальный материал, на основе которого создается сценарий.

Структура документального фильма многообразна: используются как постановочная, так и репортажная съемка, натурные и интерьерные съемки, архивные видео- и фотоматериалы. Естественно, в рыночном плане существуют определенные отличия документального фильма от игрового коммерческого продукта. Документальный фильм является жизненно необходимым для цивилизованного общества, его истории и культуры, поэтому часть его производства должно брать на себя и государство.

Следует вспомнить этапы исторического развития документального кино и охарактеризовать основные тенденции, доминирующие в настоящее время.

Во-первых, в середине XX столетия телевидение раздробило кинотеатральную аудиторию на кино- и телезрителей. Во всем мире люди стали значительно меньше ходить в кино (ведь то же самое можно увидеть дома бесплатно и не выходя на улицы). Голливуд попытался спасти положение, выпуская грандиозные широкоэкранные фильмы-«пеплумы», которые стоили слишком дорого, чтобы окупаться. В результате произошел серьезный кризис кинопроката, разорились многие киностудии. Понадобилось почти десять лет, чтобы исправить положение и вернуть людей в кинотеатры [5].

Во-вторых, телевидение сделало бессмысленным существование хроники в рамках кинотеатров. Ее заменили телевизионные программы новостей и другие информационно-публицистические жанры, а кинотеатры, существование которых стало более дорогим за счет снижения количества зрителей, с радостью избавились от хроникальных сюжетов.

В-третьих, жанры документального кино также довольно четко разделились на более и менее соответствующие телевидению. Публицистика, пропаганда, хроника – все доминирующие прежде жанры – хлынули на телевидение и остались там, в то время как кинотеатры, вынужденные предлагать зрителю нечто «с изюминкой», заинтересовались поэтическими, экспериментальными разработками. Во многом благодаря этой возможности (и необходимости, потому что если нет зрителя – нет и финансирования) документалистика с середины пятидесятых до конца семидесятых получает такой расцвет, которого не было с двадцатых годов и который не повторится до нашего времени ни разу [4].

В-четвертых, телевидение предложило новые возможности для развития тех направлений документалистики, которые были невозможны прежде в силу технических особенностей кинопроката. Только на телевидении возможна серийность, причем это означает не только то, что фильм можно делать сколько угодно длинным, а потом показывать его по частям, но и возможность снова и снова возвращаться к старым героям, ситуациям. Фильмы, делающие ставку на кинотеатры, впоследствии тоже придут к этому, но – благодаря развитию этой идеи на телевидении.

Следует заметить, что некоторые пункты не вполне относятся ко всем странам. В СССР телевидение развивалось медленнее, чем в США и Европе (поэтому и «взрыв» документалистики начался несколько позже, уже в шестидесятые), оно подчинено государству, поэтому конкуренция на советском телевидении возможна только условная, основанная на энтузиазме [6]. В СССР

не было кинотеатрального кризиса, зато было множество мечтаний, связанных с ролью телевидения в жизни общества и его возможностями, из-за чего возникло и довольно долго бытовало (и бытует) мнение и экспертов, и непрофессионалов, что документальному кино вообще не место на киноэкранах, раз есть телевидение. Это мнение в работе оспаривается со ссылкой на мнения кинематографистов и опыт проката «прямого кино».

С середины девяностых принято говорить о «буме» документального кино, происходящем во всем мире. О них пишут такие бизнес-издания, как «Вэрайти» и «Холливуд Репортер», сформирован рынок документального кинематографа, открытый для широкого международного сотрудничества кинематографистов мира.

На Западе существуют сети кинотеатров, занимающихся прокатом документального кино. А фильмы таких режиссеров как Майкл Мур выходят в широкий прокат и собирают кассы, сравнимые с голливудскими блокбастерами. Например, его фильм «Фаренгейт 9/11» собрал по миру 200 миллионов долларов при бюджете в 6 миллионов [1].

Такие фильмы получают крупнейшие кинематографические премии и собирают миллионы долларов в прокате, что подразумевает интерес со стороны как критиков, так и широкого зрителя [8].

Во многом благодаря этим картинам, на Западе выстроилась действующая инфраструктура производства и проката документального кино, в которую включены кино, телевидение, видеоносители и другие каналы дистрибуции.

По-другому обстоит ситуация и на российском рынке. Центральные телевизионные каналы производят вместе несколько сотен документальных программ, которые выходят в эфир с пометкой «документальный фильм» и положительным образом отражаются на рейтинговых показателях телеканалов, но при этом, в большей своей части, относятся не к кинематографу, а только к

журналистике с элементами пропаганды. В последние три-четыре года намечается сдвиг в отношении российского общества к документальному кино: люди начинают интересоваться теми фильмами, о которых они ничего прежде не знали.

У российской кинодокументалистики богатая история, на фильмах Дзиги Вертова 20-30-х годов до сих пор учатся студенты мировых киношкол. Как уверяет Виталий Манский, один из коммерчески успешных режиссеров-документалистов, продюсер, основатель студии "Вертов и Ко", качественный документальный фильм можно снять при относительно небольших затратах и продавать в несколько раз дороже. Фильм самого Манского - "Девственность" — собрал в прокате \$60 тыс. Здесь так же стоит упомянуть другие российские документальные "блокбастеры": продукт мирового уровня "Плесень", вышедшую на "Первом канале" (доля аудитории по Москве — 32,5%) и "Великая тайна воды" — на РТР (28-30%). При этом документальному кино иногда вполне достаточно приличной цифровой видеокамеры, а также хорошей идеи или колоритного героя.

В контексте функционирования рынка документальной продукции следует отметить и такой относительно недавний способ трансляции как онлайн-кинотеатр. Согласно последним исследованиям, затраты на информацию и развлечения, полученные через онлайн-каналы, составили 19 млрд. долларов в 2005 году и порядка 67 миллиардов должны составить в 2010 году. В российском интернет-пространстве таких проектов существует уже достаточно большое количество. Свои площадки для просмотра кинофильмов в режиме онлайн имеют и телеканалы, и киностудии, и общенациональные тематические порталы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бобкова, А. Живые фильмы: обзор программы неигрового кино фестиваля «Лістапад» / А. Бобкова // «На экранах». – 2010. - №1. – с. 7-9
2. Дробашенко, С. Феномен достоверности / С. Дробашенко. - М.: - «Наука», 1972. – 304 с.
3. Закон о кинематографии в РБ [Электронный ресурс] / Национальный центр правовой информации РБ. – Режим доступа: <http://pravo.by/WEBNPA/text.asp?RN=N10400292>. – Дата доступа: 12.04.2010
4. Луньков, Д.А. Наедине с современником. Заметки режиссёра документальных телефильмов / Д.А. Луньков. – М.: Искусство, 1978. – 175 с.
5. Мартыненко, Ю.А. Документальное киноискусство / Ю.А.Мартыненко. – М.: Знание, 1979. – 116 с.
6. Огурчиков, П.К. Мастерство продюсера кино и телевидения / П.К.Огурчиков, В.В. Падейский, В.И. Сидоренко. – Москва: Юнити, 2008. – 863 с.
7. Рэмішэўскі, К.І. Беларуская кінаперыёдыка: паміж мінуўшчыняй і будучыняй / К.І. Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2006. - № 6. - с. 42-45
8. Саенкова, Л. О некоторых тенденциях документального кино / Л. Саенкова // Беларуская думка. – 2008. - №9. – с. 104-109